



Maíra Fernandes Ribas de Melo e Silva

**FULGURAÇÕES DO INDOMÁVEL:
literatura e loucura em Alejandra Pizarnik e Maura Lopes Cançado**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro
Setembro de 2019



Maíra Fernandes Ribas de Melo e Silva

**Fulgurações do indomável:
literatura e loucura em Alejandra
Pizarnik e Maura Lopes Cançado**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Mariana Patrício Fernandes

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Flavia Trocoli Xavier da Silva

UFRJ

Profa. Lydie Oiara Bonilla Jacobs

UFF

Profa. Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés

Rio de Janeiro, 26 de setembro de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Maíra Fernandes Ribas de Melo e Silva

Mestra em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Jornalista graduada em Comunicação pelo Centro Universitário da Cidade (2011). Estudou Artes Visuais na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2009) e Teoria do Teatro na UNIRIO (2005).

Ficha Catalográfica

Silva, Maíra Fernandes Ribas de Melo e

Fulgurações do indomável : literatura e loucura em Alejandra Pizarnik e Maura Lopes Cançado / Maíra Fernandes Ribas de Melo e Silva ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2019.

153 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Indomável. 3. Loucura. 4. Crítica literária feminista. 5. Alejandra Pizarnik. 6. Maura Lopes Cançado. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Em profunda admiração, à minha orientadora, Professora Ana Kiffer, pela magnitude do pensamento, pelo privilégio do convívio, pela enorme generosidade – e pela fé inabalável.

Ao CNPq, à PUC-Rio e à CAPES, pelas condições materiais de escrita.

Às professoras Florencia Garramuño, Flavia Trocoli, Oiara Bonilla, Mariana Patrício e Marília Cardoso, e ao professor Alexandre Montaury, pela generosidade em aceitar o convite para a Comissão Examinadora, pela leitura e possibilidades de troca – a Mariana Patrício e Marília Cardoso também pelo Exame de Qualificação e suas sugestões fundamentais.

A todos os funcionários do Departamento de Letras: Di Tenório, Chiquinha Oliveira, Rodrigo Santana, Daniele Cruz, Wellington Júnior, Daniela Polycarpo, Eliakin Marques, pela confiança, amizade, paciência, café (e piraloko), ao longo dos anos de mestrado e doutorado.

A todos os professores com quem tive a oportunidade de estudar ao longo desses anos, em especial a Rosana Kohl Bines, pela gentileza das leituras sempre atenciosas, Eneida Leal Cunha, pelo humor nas questões incontornáveis, e George Yúdice, pela acolhida, e desde então.

Aos colegas e amigos da PUC, em especial àqueles do grupo de pesquisa vinculado à professora Ana Kiffer, principalmente a Clarisse Zarvos, Samantha Ribeiro, Adriana Pavlova – e, pelo exemplo, a Haroldo André; a Fabiana de Pinho, pela grandeza, pelo "cotidiano" e pela Shakira; à "parenta" Daniele Rodrigues; a Danusa Depes Portas e Lara Leal (em memória); e a Aline Miranda e Luiz Coelho, porque antiguidade é posto.

Aos amigos da PUC que se tornaram minha família: a Francisco Camêlo, pelas horas infinitas, por toda a pizza e toda a astrologia – e pelo tanto de café do iiLer ao longo desses anos; a Antonia-mãe (Costa) e Antonia-filha (de Thuin), pela *comfort food* e pela casa-abrigo (*the good place*) – e a Alexandre Velho, pela lealdade, pelo esteio e pelo *chão*.

Às "rosariocas" Valeria Read, Rosana Guardalá e Maricel Maza – e a Tito Maza e Amália Di Francesco, minha família argentina.

À Universidad Nacional de Rosario e à Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez, pelas oportunidades.

Aos amigos de sempre Chico Cunha, Tereza Costa e Adelmo Lapa, e também Emerson Emery, por estarem, por seguirem – e por mais essa.

Aos Locomia, por bancarem *quase* sem reclamar meus últimos meses de escrita, com direito a mensagens aleatórias – coletivas e individuais – madrugada adentro, dizendo das angústias do processo, acompanhadas de informes parciais de avanço e relatórios de todos os atos falhos que "o teclado do meu computador digitou".

A Margarida Prado de Mendonça, pela casa em meu retorno da Argentina, e a Gilda Olinto e Lidia Olinto, pela casa, desde sempre.

A Wanda Araújo, pela retaguarda.

A William Wilson e Robert Smith, pela ideia brilhante que eu jamais teria.

Aos parceiros de Balcarce e San Lorenzo, por estarem comigo desde o mestrado, em especial a Cacho, Mary, Ana, Marta, Susana, Darío, Andrea - e Ale Fuentes.

Às mulheres do Onze, por nunca soltarem minha mão, em especial à Fernanda (e também aos homens, em especial ao Nelson).

A Haroldo Machado e Helena Muller, pelo cuidado, pelo afeto e pela qualidade dos serviços prestados – eu não estaria aqui; não haveria tese.

A todas as mulheres da minha família, pela *matrilinearidade* – à Lourdes, que guarda linguças nos bolsos; à minha avó, por não morrer nunca; ao meu irmão, pelos caminhos ainda a trilhar; ao meu pai (em memória), pela *amorosidade* da Lei; à minha mãe, pelo amor, pela aprendizagem e pelo tanto de carma que queimamos ao longo desses anos que coincidiram com os de doutorado – porque *juntas*.

À *lejana* Alina Reyes, que me resgatou daquela ponte fria.

Resumo

Silva, Maíra Fernandes Ribas de Melo e; KIFFER, Ana Paula Veiga. **Fulgurações do indomável. Literatura e loucura em Alejandra Pizarnik e Maura Lopes Cançado.** Rio de Janeiro, 2019. 153 p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese busca reunir um corpus de reflexão sobre a experiência da escrita pensada por escritoras mulheres. A escolha das autoras se estabeleceu através do nosso interesse em pensar a relação entre as experiências do escrever e a da loucura para mulheres que escrevem. Escritoras como Alfonsina Storni e Marguerite Duras figuram na base reflexiva da questão que aqui buscará se desenvolver a partir dos seguintes eixos: (a) no esforço de uma releitura crítica de Silvia Federici que pense sobre a opressão que o estabelecimento do capitalismo exerceu sobre as mulheres, unindo a opressão socioeconômica à opressão subjetiva e corporal (técnicas de reprodução e direito à sexualidade e ao uso do próprio corpo); e seus efeitos sobre a experiência da escrita, sua impossibilidade, estrangulamento e “loucura”; (b) uma releitura da psicanálise pelo feminismo contemporâneo, onde se buscará pensar como o constructo “loucura feminina” está relacionado diretamente à necessidade dessa exclusão; (c) como elaborações teóricas da crítica literária feminista pensam as especificidades da escrita de mulheres, tanto pelo viés das condições materiais da escrita quanto pelo próprio fazer literário, que convoca um corpo que escreve / um corpo-de-mulher que escreve. A partir dessa empreitada, busca-se elaborar a leitura de algumas obras da argentina Alejandra Pizarnik e da brasileira Maura Lopes Cançado, em suas fulgurações de indomabilidade da língua/corpo, na força que faz escapar a normatividade da escrita, seu território da Lei, em direção (ou em devir) a uma performatividade da língua indomável: trata-se não de escrever sobre a loucura mas sim de fazer enlouquecer a Letra.

Palavras-chave

Indomável; Feminismo; Loucura; Crítica literária feminista; Alejandra Pizarnik; Maura Lopes Cançado.

Abstract

Silva, Maíra Fernandes Ribas de Melo e; KIFFER, Ana Paula Veiga (Advisor). **Flares of *tameless*: literature and madness in Alejandra Pizarnik and Maura Lopes Cançado**. Rio de Janeiro, 2019. 153 p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis seeks to gather a corpus of thoughts about writing experiences from women writers. The choice of authors was established through our interest in the relationship between the experiences of writing and of madness for women who write. Writers such as Alfonsina Storni and Marguerite Duras figure at the basis of these reflexions, sought to be developed from the following axes: (a) in an effort toward a critical reading of Silvia Federici, to think the essential role that oppression of women had on the establishment of capitalism, linking socioeconomic oppression to subjective and corporal oppression (reproduction techniques, the right to sexuality and the use of one's own body); and its effects on the experience of writing, its impossibility, strangulation and "madness"; (b) a re-reading of psychoanalysis by contemporary feminism, through which we will try to think how the construct "feminine madness" is directly related to the necessity of this exclusion; (c) how certain feminist literary theory thinks the specificities of women's writing, both from the bias of the material conditions of writing and from the literary work itself, which summons a body that writes / a woman's body that writes. From then, we try to elaborate a reading of some of the Argentinean Alejandra Pizarnik's and the Brazilian Maura Lopes Cançado's works, their indomability fulgurating on language / body, the force that helps writing's normativity escape its territory of the Law, towards (or becoming) a tameless language and its performativity: it matters not writing about madness but driving crazy the Letter.

Keywords

Tameless; Feminism; Madness; Feminist Literary Theory; Alejandra Pizarnik; Maura Lopes Cançado.

Sumário

un índice no es la promesa de un libro
María Moreno

disparador	9
primeiro episódio ou episódio prévio	16
loucura e literatura	20
episódio misto	27
mí(s)tica	32
suicida	34
“una o se casa o escribe un diario”	37
uma crítica literária feminista	40
era uma casa muito engraçada	44
não tinha teto	50
não tinha nada	57
porta da rua	65
serventia da casa	67
episódios recorrentes	69
oferecida	81
melancólica	90
macho adulto branco sempre no comando	97
obscena	106
medusa mata narciso	111
#mãedemenina	119
#mãedemenino	125
apaixonada	129
desamparada	131
indomável	138
ainda mais	143
referências bibliográficas	148

disparador

Antes que histórica, histórica
De tanto que siente, eufórica
Sara Hebe

Escrever.

Escrever uma tese.

Escrever uma tese sobre o indomável.

Impossível escrever *sobre* o indomável no *padrão* de uma tese. Em certa medida o desejo de tese é o desejo de hermenêutica. De explicação. Abrir-se com afeto ao entendimento do que escolhemos pensar, daquilo que nos impele a pensar, com *e* contra nossa própria vontade. Toda ideia é virtualmente indomável, mas o que fazer quando seu *desejo de tese* escolheu pensar algo que, por sua própria constituição, escapa? Como *pensar* quando o que te escolheu já chega fugidino ao próprio pensamento? Assim é o indomável, isso que me escolheu para pensá-lo, impelindo-me a um “aproxima-e-afasta”, a uma abordagem em certa repetição, em retorno, insistência e diferenciação.

Uma tese, hoje já sabemos, não pode contar com a certeza do esgotar de uma questão, ainda que o deseje. Nesse caso, ainda mais, seria contraproducente: como esgotar um tema impossível de ser capturado? O que é ser mulher escritora? Como escrever a loucura? Como escrever, sendo mulher, a vida indócil, arredia? Como escrever interrompida por uma domesticação que é, na verdade, inviável, e portanto sempre evade? Exige cuidado, atenção, destreza em contê-lo o mínimo suficiente para conseguir capturar suas fulgurações em escape, sem intencional adestrá-lo, a esse indomável que está na linguagem e a fura, dobra-a, desde sempre. Como isso se precipita e faz precipitar respiros de liberdade quando se tenta domá-lo pela Letra?

O objetivo dessa tese é pretender (porque só a tentativa é viável) elaborar esse “indomável” feminino, como operador conceitual, em fricção com a literatura. *Cheguei à teoria desesperada*. Se a teoria pode ser intervenção, se é para isso que escrevemos, precisamos colocar em dúvida, assumir a instabilidade, o dese-

quilíbrio, de nossas próprias convicções, crenças, hipóteses - dialogar em desacordo é preciso!

A escritora Maura Lopes Cançado estabelece, em seu diário intitulado *Hospício é Deus* - panóptico onipotente, onipresente, onisciente - a distinção entre os loucos, aqueles que “já foram”, que estão livres, que são eternos; e os doentes mentais, que se caracterizariam pelo medo, “o medo de se perder de todo antes de se encontrar”, diz Maura. Medo de perder a mão, de amarrar demais. De não encontrar respostas? Cada vez mais necessário, cada vez mais difícil. Medo. Também “de se perder de todo” - antes de me deixar atravessar pelo “desejo-de-tese”. Perdi-me. Inúmeras vezes - e tantas outras. Perdi a linha reta, a começar pelo projeto - de fato -, que era outro, que iniciou-se completamente diferente do que se tornou. Tornar-se.

Transbordar-se. Derramar-se. “Derramamiento que puede ser angustiante, puesto que, desatada, puede temer - y hacer temer al otro -, un extravío sin fin, una locura. Pero que puede, en el vértigo, ser - si no se fetichiza lo personal, la permanencia de la identidad - un 'donde estoy', un 'quien goza ahí' embriagador, preguntas que enloquecen a la razón, al principio de unidad, y que no se plantean, que no piden una respuesta, que abren el espacio por el que vaga la mujer”, disse a escritora francoargelina Hélène Cixous em *Le rire de la Méduse* (aqui acessado em sua tradução ao espanhol). Escrever na vertigem de ser. Fazer-se outras. Carne da mente, pensamento do corpo. Tentar não enlouquecer. Porque precisamos repetir. repetir. repetir.

Desejo de esgotamento. Tentação real. Mas é preciso sobreviver a isso. Sobreviver é preciso. Conseguir respirar sobre o desconhecido brutal. Sob o não-saber. “Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa existência segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar”, Fernanda Eugenio e João Fiadeiro disseram. O encontro é uma ferida. É preciso se deixar ferir. Acreditar que não se morrerá por isso.

Resisti, sim, e algumas vezes, ao desequilíbrio. Ao desconhecido. A acatar mais uma vez - em repetição - esses outros modos de operar. Mas, ao longo de todo o processo, eu, crente que o circundava – sendo espreitada por ele.

Essa não é uma tese *sobre* Alejandra Pizarnik ou Maura Lopes Cançado¹. Não é estritamente crítica literária, é tentativa de acercar um certo pensamento. Construir *com* as autoras e teóricas. A partir de, não *sobre*. Não sobrepor, não considerar que iluminarei, *de cima*, algo que precisa vir à luz. De nenhum modo. Sem armadilha, no escuro, no silêncio. Com cuidado. Sem movimentos bruscos, para não arriscar que fuja. Ou que se jogue. *aclaración que hago porque me lo pidió A.*

Produções já existem. Mapear o território. Saber onde se pisa, *devagarinho*. Sobre Maura, uma tese biográfica de esmero, detalhe e grandiosidade, de Maria Luisa Scaramella, um pouco antes mesmo da reedição de sua obra em 2015. A dissertação de Mariana Patrício, ainda em 2008!, sobre as atmosferas de clausura em que viveu (vivemos!) e suas estratégias de fuga – de si. Também a tese corretíssima, elogio!, de Márcia Moreira Custódio. Trabalho arqueológico com a loucura. Com o binômio loucura-literatura ao longo da história. Maura no hospício. Reconstituição de seus temas e inspirações da “vida real”. Comparação entre as personagens do diário e as do livro. Agradeço-lhes desde já. Brilhantes. Precisamos honrar as nossas. Que estão produzindo. Que seguirão - seguiremos - produzindo².

Sobre Alejandra, biografias e fortuna crítica infinitas, muito melhores do que as que eu poderia sequer tentar fazer. Cristina Piña, sua “especialista” argentina, tão cuidadosa em sua tarefa crítica. Precisamos de *cuidados*. Cesar Aira disse “Pizarnik, con su cultivado aire de adolescente definitiva, su falta de empleo y sus vagas promesas de autodestrucción, fue adoptada por todos ellos [artistas, escritores e intelectuais de sua época] con entusiasmo unánime. (**Todos la sobrevive-**

¹ A obra de Cançado e sua fortuna crítica são mais “viáveis” de abarcar, porque menos volumosas (o fato de não ter sido considerada, por todos esses anos, dentro de certo cânone). Tarefa insana: deparei-me com a ilusão de completude, mesmo aqui, e dei-me à leitura de toda a obra de Pizarnik: 800 páginas de diário, 300 de prosa, toda a poesia, mais um tanto de fortuna crítica - quando ser especialista em Pizarnik, apesar do encanto, não era exatamente o que eu estava buscando. Escapa novamente. Vertigem.

² Por que - para que - escrever uma tese nesse momento, sobre esse tema (como colocar, sem receio, a palavra-chave “feminismo” no Lattes)? E ainda assim o indomável insiste, se quer pensado, repete-se necessário: é necessário pensar, *apesar de, ainda mais*.

ron, y ninguno dejó pasar la ocasión de dedicarle un poema a su cadáver)”. Grifos nossos³.

Como evitar a mitificação do sofrimento? Como fazer isso em uma tese que é, em certa medida, sobre o sofrimento?

Em muitos rituais de iniciação, cabe às feiticeiras mais antigas perguntarem à novata: - Como é que você entra no círculo? Ao que ela deve sempre responder: - "Sem medo". Escrever apesar do medo. De não chegar. De não me fazer compreender (o que dizemos, já disseram, nunca é o que se entende). De chegar demais. De explicar demais. De aprisionar o que estou querendo manter livre.

Em que contexto somos livres, nós mulheres, para falar - e sobre o quê? Como falar o que nos *atravessa*? Como falar sobre essas autoras, que produziram na segunda metade do século passado, hoje⁴?

Todos os avanços médicos, a divulgação de informações, as redes de apoio, uma suposta inserção - parece que já ultrapassamos essas questões, mas só parece. Ainda que tenhamos avançado em alguns aspectos, ainda é complexo ser “aquela maluca”. É preciso então desessencializar a relação entre loucura e mulher, desmistificar a relação entre literatura e loucura. Mas penso - não estarei eu mesma repetindo isso aqui? Um falso problema. Camus disse, com razão, que *só há um único problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio*. Qualquer outra coisa que fizemos é vida. E vida dói.

Esse indomável, interrompido e sufocado por diversas instituições que criamos, nós mesmos, como seres humanos - e que também nos criam, de certo modo -, esquivava-se queiramos ou não. Como conseguir enxergá-lo, lê-lo, deixando-o à vontade para se afastar?

Indomável também a *forma* da tese. Estratos breves, não longos capítulos (seria em vão o esforço melancólico). O indomável atravessa diversos campos – partindo dessa premissa, é impossível concebê-lo em blocos separados: conceitos-objetos, teoria-aplicação prática/literária. O texto então se dá em micro-ensaios episódicos. "Episódio" é o termo médico para designar "surto" das mais diversas categorias psiquiátricas; em seu caráter espasmódico e temporal, eventual ou con-

³ Hoje, na tese, falamos também no plural. Sou legião. Falo por e com todas nós. Minhas antepassadas. Teóricas, literárias, familiares. As outras, que somos e seremos, estamos aqui. Suas existências já não me assustam. Uma tese *com*. Impossível ser diferente.

⁴ Porque, em 2019, meninas vestem rosa, afinal.

tingente; e em sua acepção narrativa metonímica, a parte pelo todo. É sabido que um episódio, da ordem da loucura, não é nunca um evento exclusivo; assim, esses episódios não são completamente independentes. Pareceu mais coerente, no momento, elaborar esse indomável (que também escapa na escrita da tese) com um encadeamento em múltiplas repetições entrelaçadas: estratos. Um surto. O estressor. O ar que falta. O transtorno. A sobrevivência. O estressor. Tudo de novo. *Estratos breves, não longos capítulos*. As repetições criando o mareio, a instabilidade, a sensação de descolamento/deslocamento. “Abordar o indomável, suportando-o”. Violência pulsional. Juro que tentei a doutrina, o adestramento. O ar. Impossível (outra vez?!). Indomável, pois.

Poderíamos estabelecer, supondo que seja necessário: uma primeira abordagem/panorama, sobre os caminhos históricos de opressão à mulher indomável, capitalismo e divisão social do trabalho; alguns acontecimentos anteriores sobre literatura, loucura e indomabilidade; o indomável atravessando a *vida* desses mulheres - e sobre como isso se coloca para a escrita de Pizarnik e Cançado; algumas considerações sobre uma certa crítica literária feminista; o que seria uma escrita de mulher - e que espaços podemos ocupar, sem sermos interrompidas; de que forma isso que pode ser considerado uma subjetividade feminina é (pode ser), em sua contenção, adoecido, levando à loucura, à destruição; matrimônio compulsório; o que constitui psiquicamente uma mulher?; uma vez mais: o que seria uma “mulher maluca” para a psicanálise; escrever o sexo, o erotismo, o excesso, a Falta; maternidade compulsória; abrigar potencialmente um *outro*, como constitutivo do feminino⁵; o amor, o desamparo, o hospício.

Esses “temas” comparecem de alguma maneira em todos os extratos, em interseção com suas implicações para a literatura dessas (e de algumas outras) escritoras. De Alejandra Pizarnik, alguns poemas do livro *Extracción de la piedra de locura. A Condessa Sangrenta. La bucanera de Pernambuco o Hilda la polí-*

⁵ Hendrika Halberstadt-Freud, quem apesar do sobrenome, não é parente, provocou: “O Deus judaico-cristão, conhecido por ser um Deus ciumento, provavelmente sentiu inveja das mulheres porque não apenas são capazes de se duplicar, mas também de produzir homens. Ele certamente criou o homem à sua imagem e semelhança, mas isso apenas valia para o homem. Em sequência, a mulher foi criada a partir da costela de Adão. Ela foi a criação de um homem grávido (como Pallas Athena nasceu da cabeça de Zeus), não mais do que uma parte incompleta de sua totalidade”. Patriarcado é Deus.

grafa. De Maura Lopes Cançado, alguns contos. *Distância, O Espelho Morto, Pavana*. Brevemente *O Sofredor do ver. O rosto*. Diários literários. Um *corpus*. Um corpo aberto. Que sangra. Feitiçaria e delírio.

Estratos. Todos abordando os mesmos temas. Essa tese é um repetido desdobramento sobre si mesma. Não olhar o indomável nos olhos, senão ele foge, senão ele ataca. Multiplicidades. Ritornelo. Diversas entradas (mas sugiro entrar pela porta! Muita desterritorialização arrisca pulverizar a terra - faltar o chão). Literatura em dupla via: estruturação/desestruturação. Denúncia. Ação. Expandir a borda. Mulheres e o que podemos dizer. Entrelaçar, desmontar, embaralhar, reorganizar, permitindo a passagem. Do Real.

As fontes bibliográficas foram citadas no idioma da fonte à qual tive acesso. Não me pareceu boa ideia traduzi-las, e menos ainda os escritos de Pizarnik. Mesmo que com a observação de “livre tradução” com o original em nota de rodapé. Conseguiria não aprisionar o indomável?

Freud passou a vida sem saber o que quer uma mulher. Lacan em parte entendeu: a Mulher não existe (poderíamos refletir um pouco mais profundamente sobre a existência do Homem - aquela que, falicamente, existiria...). E ainda assim há feminilidade. Há diferença. O Real do corpo. Como não essencializar, sem escapar da questão incontornável. Um corpo que sangra. “Em sociedades sexistas, como no nosso caso, a brasileira, tornar-se pessoa significa tornar-se ‘homem’ ou ‘mulher’”. Não que o binarismo seja biológico ou essencial, ou baseie-se em um dimorfismo sexual macho/fêmea. O que os estudos de gênero demonstram é que **diferenças físicas são transformadas em desigualdades sociais**, marcadas por hierarquias de maior ou menor (des)empoderamento” (53), diz Valeska Zanello em artigo incluído no livro *Luta antimanicomial e feminismos*. Grifos nossos.

Por isso, já tinha dito Virginia Woolf: para escrever, dinheiro suficiente e um quarto com chave. Como escrever o indomável sendo então mulher em inadaptção⁶. A escrita, a língua, a letra, a lei, o pai, a mãe. Não somos papai-mamãe, mas ainda somos indomável em adestramento; ouvi as autoras.

⁶ Alejandra, a vida bancada pelos pais, a eterna incapacidade de trabalhar num sistema "regular" (inadaptação), e Maura, rica -herdeira -falida -institucionalizada -presa -solta -internada (outra vez) -bancada pelo filho.

Para ser capaz de avistar algumas fulgurações de indomabilidade em suas literaturas, convoquei para o entorno da fogueira (apenas um pouco de luz no escuro da floresta) um certo número de mulheres, vivas e mortas, visíveis e invisíveis, plasmadas no corpo das letras, superfície preta sobre superfície branca. Ao longo do ritual que aqui se inicia, com Alejandra Pizarnik e Maura Lopes Cançado no centro da roda (*eu?*), Silvia Federici, Virginie Despentes, Virginia Woolf, Charlotte Perkins Gilman, Julia Kristeva, Marguerite Duras, Hélène Cixous, Lucy Irigaray, o sexo muitíssimo mais que apenas um, muitas outras nos reuniremos - a traçar trilhas sutis entre os troncos das árvores da floresta histórica; devastá-la NUNCA⁷. E sei do risco que corro ao adentrar esse espinheiro. Invocar o delírio do verbo - indomável e iniciático, porque ignição, porque *gestação* de outros mundos.

Se va a caer, se va a caer.

⁷ Ninguém solta a mão de ninguém - registrar “feminismo” no Lattes???

primeiro episódio ou episódio prévio

No princípio era o verbo. Depois a serpente convenceu Eva a provar o fruto da macieira e o resto é história. História, mas não passado. O peso da mitologia sobre os regimes de verdade⁸ concorre para que, na realidade do século XXI (arisco dizer sobre a superfície de todo o planeta Terra globalizado como também sobre a superfície dos papéis), as mulheres⁹, ou o que se convencionou chamar de sexo/gênero feminino, sejamos ainda, apesar dos séculos, consideradas imponderadas, perigosas, insanas, delirantes-e-passíveis-de-levar-ao-delírio os homens¹⁰, de retirá-los de suas estabilidades, estabilidades essas que, no entanto, somo nós que lhes garantimos – no trabalho "da cozinha", aquele que está fora da vista das visitas, para além da sala de estar, trabalho cujo processo não deve ser visto nas áreas nobres da casa, mas cujo resultado parece surgir como em um passe de mágica.

Nas palavras da historiadora ítalo-norte-americana Silvia Federici:

el fundamento de la sociedad no está en la fábrica, sino en la cocina, en la cama, en la relación sexual, en la procreación. El trabajo de reproducción es el mundo a la reversa, sin el trabajo del hogar no hay producción de riqueza (FEDERICI, 2018)¹¹.

Como Federici observa em seu livro *O calibã e a bruxa*, na comunidade servil medieval, as mulheres tinham, para todos os efeitos, um *status* de segunda classe. De todo modo, como a separação entre produção de bens e reprodução da

⁸ A nossa cosmogonia "conta" que mitológicas são aquelas narrativas que estruturam a cultura e os modos de vida do *outro*. Já as nossas mitologias, ao contrário, mesmo há tantos séculos já "confrontadas" pelos avanços das ciências ditas naturais (divisão meramente operacional) continuam tendo, no que diz respeito às constituições de possibilidades simbólicas e repressões de imaginário, estatuto de verdade (não o terão todas?).

⁹ Conceito por si só já complexo, do qual ao longo da tese nos aproximaremos e afastaremos, criando assim formas temporárias. Longe de um caráter essencialista ou biologizante, acercamo-nos a certa afinidade com a visão de Suely Rolnik em *Guerra dos Gêneros e Guerra aos Gêneros*, publicado na revista *Estudos Feministas*, que advoga por uma subjetivação antropofágica não-generalizante, por uma "existencialização das virtualidades". No entanto, procuraremos não ignorar ratificações opressoras que certo pensamento da diferença pode gerar: se apenas do lado dos oprimidos operamos a revolução molecular e nos abrimos para singularidades efêmeras, as bases para uma consistente "libertação do confinamento no visível" das identidades e subjetividades jamais serão de fato estabelecidas.

¹⁰ Vale o mesmo para a complexidade do termo, ainda que possamos concordar que este estaria ao lado do Poder e não da potência.

¹¹ Em entrevista a Julia Exposito, em evento na cidade de Rosario, Argentina. Acessado em revis-tarea.com/la-bruja-mayor/.

força de trabalho ainda não estava estabelecida e o trabalho no feudo servia à subsistência, o trabalho doméstico era considerado trabalho.

As mulheres trabalhavam nos campos, além de criar os filhos, cozinhar, lavar, fiar e manter a horta; suas atividades domésticas não eram desvalorizadas e não supunham relações sociais diferentes das dos homens, tal como ocorreria em breve na economia monetária (FEDERICI, 2017, 52-53).

Longe de postular a nostalgia do modo medieval ou pré-medieval de existência em sociedade¹², vale considerar, em ressonância com as reflexões de Federici, que

na sociedade medieval, as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares e que a maioria das tarefas realizadas pelas servas (lavar, fiar, fazer a colheita e cuidar dos animais nos campos comunais) era realizada em cooperação com outras mulheres, [assim] nos damos conta de que a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres. Era a base de uma intensa sociabilidade e solidariedade feminina que permitia as mulheres enfrentar os homens (idem, 53).

O livro de Federici apresenta um longo percurso, a partir da coleta de uma infinidade de referências, da relação entre a formação do capitalismo em seus primórdios e a opressão às mulheres, analisando as transformações sociais operadas pelo clero, a nobreza e a alta burguesia na transição entre o feudalismo medieval e o mercantilismo na Europa e nas colônias das Américas.

Federici toma de *A Tempestade*, de Shakespeare, a figura da bruxa para pensar "sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir: a herege, a curandeira, a esposa desobediente, a mulher que ousa viver só, a mulher *obeah*¹³ que envenenava a comida do senhor e incitava os escravos à rebelião" (ibidem, 24). A historiadora demonstra que, na sociedade medieval, as relações coletivas, mais do que as familiares¹⁴ formavam uma rede de poder e proteção para as mulheres que o capitalismo minou.

¹² É importante ressaltar que não há comprovação histórica de que tenha havido um remoto tempo na Terra em que todas as tribos existentes se organizavam em matriarcados, reverenciando os poderes divinos da mulher – nem o desejo de que esse "tempo" precise ser recuperado...

¹³ Religião sincrética afro americana da Jamaica.

¹⁴ O matrimônio só foi instituído como sacramento da Igreja Católica no início do século XII.

Nesse sentido, reitera que a caça às bruxas, tanto na Europa quanto nas colônias americanas, foi fundamental para o desenvolvimento do capitalismo em sua face mais opressora. A autora se aproxima das análises de Marx, sobre a acumulação primitiva – processo político que sustenta as relações capitalistas –, e de Foucault, sobre as técnicas de poder no disciplinamento dos corpos, demarcando, no entanto, uma separação fundamental, que é um marco de virada epistemológica.

Em relação ao autor de *O Capital*, que considerava que o desenvolvimento do capitalismo criava "as condições materiais para liberar a humanidade da escassez e da necessidade" (2017, 27), Federici é taxativa:

Marx nunca poderia ter suposto que o capitalismo preparava o caminho para a libertação humana se tivesse olhado sua história do ponto de vista das mulheres. Essa história nos ensina que, mesmo quando os homens alcançaram certo grau de liberdade formal, as mulheres sempre foram tratadas como seres socialmente inferiores, exploradas de modo similar às formas de escravidão (idem).

Quanto a Foucault, Federici observa que sua análise

ignora o processo de reprodução, funde as histórias feminina e masculina num todo indiferenciado e se desinteressa pelo 'disciplinamento' das mulheres, a tal ponto que nunca menciona um dos ataques mais monstruosos perpetrados na Era Moderna contra o corpo: a caça às bruxas (ibidem, 19).

No evento de lançamento de *O Calibã e a bruxa* no Brasil, em 2017, uma roda de conversa entre a autora, a também historiadora Giovana Xavier, professora do Departamento de Educação da UFRJ, e a pensadora indígena Sandra Benites, mestre e doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ, fez repensar acoplamentos possíveis para as relações entre a loucura feminina, o patriarcado, o indomável da/na mulher dentro desse patriarcado e a leitura histórica das mulheres na idade média. Na ocasião,

ela [Sandra Benites] contou-nos que na filosofia guarani nhandeva – de sua origem, a noção da saúde da mulher é totalmente dependente da saúde da cabeça. diria, com minhas palavras, que a saúde do corpo da mulher é sobredeterminada pela saúde da cabeça. quer dizer: a cabeça é corpo nessa economia 'imuno-afetiva' da mulher. mas ela ainda foi além e disse que ninguém fica louco sozinho. que a loucura nunca é ali entendida como um acontecimento que acomete o indivíduo. isso porque entende-se que se 'alguém' enlouqueceu foi porque outro 'alguém' o enlouqueceu. pautando na relação entre - e com tudo o que há no mundo - o acontecimento da loucura. mais longe: responsabilizando 'aquele' que está na relação aonde se dá o

acontecimento da loucura como feixe de forças primordial da própria loucura que acometerá ‘aquele’ que adoece – Van Gogh foi suicidado (segundo Artaud)...entendam a dificuldade para ‘traduzirmos’ isso!!! [Gullar traduziu Van Gogh o suicida...]. essa noção guarani nhandeva da loucura é altamente sofisticada. ela retira a primazia do indivíduo, e por conseguinte as ações de isolamento, exclusão, traição e abandono que sucedem sempre ao indivíduo que adoece. mas e sobretudo – tal sofisticação exige colocar no centro do debate sobre a saúde (física ou mental) as relações. de fato nós brancos e ‘civilizados’ vimos fazendo das nossas relações o poço onde colocamos: a exclusão, o racismo, o preconceito, o medo, a competição, o ódio, a traição e a inveja. até mesmo o amor está hoje ‘naturalmente’ tingido por essas disputas. não digo que não haja isso aqui ou acolá. e que o paraíso está no Mato Grosso. nós já contribuimos o suficiente até para a destruição dos nossos pequenos ‘paraísos artificiais’. mas o que me parece muito tocante nisso tudo é que tomar a primazia da relação e não a do sujeito, ou das novas subjetividades ou dos velhos indivíduos iria no mínimo nos exigir interrogar a nossa potência afetivo-muscular para inventar novos pactos relacionais. novos contratos. novos modos. que vistos assim deveriam ser sempre relacionais e não mais subjetivos. postos em relação esses pactos, contratos ou modos exigem serem trocados. intercambiados. exigem serem ditos. devemos poder falar deles. saber quais são (KIFFER, 2017a).

O que nomeamos aqui como indomável, da ordem desse “acontecimento da loucura”, não é, necessariamente, o louco. Tampouco é exclusivamente o inconsciente ou tão somente o selvagem – termo dotado de carga semântica densa, por sua vez, já “carimbado” por suas significações, sejam negativadas ou idealizadas. Em uma hipotética interseção destes termos, o indomável se quer fulgural – pois ele não se dá a delineações; seria algo a que a linguagem dá vida. Partindo da premissa de que a linguagem, artifício material da arte literária, determina o nosso mundo, talvez não seja produtor pensar esse indomável como uma força “fora” da linguagem, mas sim algo que constantemente a atravessa, que dela – e nela – escapa.

loucura e literatura

Como dizia Artaud,

Na prática, é quase impossível ser médico e homem honesto, mas é crapulosamente impossível ser psiquiatra sem estar ao mesmo tempo marcado em definitivo da mais indiscutível loucura: a de não poder lutar contra este velho reflexo atávico da turba que torna qualquer homem de ciência, submetido à multidão, uma espécie de inimigo-nato e inato de todo gênio. (...) Há em todo demente um gênio incompreendido em cuja mente brilha uma ideia assustadora, e que só no delírio consegue encontrar uma saída para as coerções que a vida lhe preparou. (ARTAUD, 2003, 53).

Não pretendemos aprofundar a discussão sobre a genialidade, que não interessa ao escopo da discussão nem colabora para a reflexão que se pretende – e sua mi(s)tificação poderia causar o efeito inverso do desejado. Ainda assim, tomemos de início o ensaio *Van Gogh: o suicidado da sociedade*, de Antonin Artaud. Nele, o poeta, que praticou a radicalidade da linguagem em toda a sua obra, se dedica a elaborações sobre a obra do pintor, poética e filosoficamente, conjecturas acerca de seu estado clínico e do que teria provocado seu suicídio, para além de seu diagnóstico. O texto parece ser, hoje, indicação suficiente da incompreensão da sociedade para com a realidade e os modos de apreensão dessa realidade por parte de determinados artistas e escritores – que levaram aos extremos a relação entre suas artes e suas vidas.

Há toda uma história de “tratamento” da loucura que passa pela categorização do que deve e não deve existir (do que se pode ou não se pode amar – e, portanto, compreender, respeitar, não assassinar). No artigo *Arte, clínica e loucura: território em mutação*, a terapeuta Elizabeth de Araújo Lima e o filósofo Peter Pál Pelbart empreendem um recorrido histórico pelas relações travadas entre a arte e a prática clínica no Brasil, a partir dos estudos de Foucault em *História da Loucura* e em uma perspectiva posterior (cronológica e epistemologicamente falando) às atribuições de sentido que a arte moderna inferiu aos “loucos”, e de que se apropriou. Em um panorama que analisa desde os escritos de Qorpo-Santo e Machado de Assis, no final do século XIX, passando pelo modernismo brasileiro até chegar às práticas revolucionárias da psiquiatra Nise da Silveira (que, para eles, teriam produzido “um novo conceito de arte”, a partir de seu trabalho com o crítico Má-

rio Pedrosa), os autores demonstram o deslocamento histórico que a relação entre arte e loucura sofreu ao longo dos séculos XIX e XX.

Na Europa, a tônica dos primeiros trabalhos sobre o tema publicados no final do século XIX estava na análise psicopatológica das produções plásticas e na busca de um modelo que permitisse correlacionar características de estilo a diferentes formas patológicas. Segundo Karl Jaspers (1883-1969), o olhar do psiquiatra examinava as obras essencialmente pelo valor sintomatológico, utilizando-as como recurso auxiliar ao diagnóstico (Lafora, 1927). Em 1907, Réja chamou a atenção, pela primeira vez, para a proximidade entre aquilo que se considerava a verdadeira criação artística e os desenhos de alguns doentes (LIMA&PELBART, 2007, 718).

Isso que se fazia ver em produções plásticas e que, no início do século XX, poderia ser considerado "a verdadeira criação artística"; isso que alguns artistas arrastaram ao limite em suas experimentações estéticas e subjetivas, marcando a arte "com a espessura da vida"; como se manifestaria na literatura, a arte da língua, do código e portanto da significação; da ordem de uma cultura erudita que se deu, ao longo dos séculos de história ocidental e portanto imperial, com a supremacia da Escrita e do escrito? Como a literatura, a arte da palavra, pode fazer fugir a linguagem da lei? Como pensar esse "isso" hoje, depois de quase um século de reflexão e desconstrução não apenas das práticas estritamente críticas, mas também das perspectivas da psicanálise que creditam a cura – ou ao menos o tratamento – ao uso da palavra? Não se trata de postular a tarefa da literatura, especialmente a que seria marcada "com a espessura da vida", como cura ou salvação, mas de pensá-la como

uma espécie de sobrevivência residual da própria vida. Vida esta que passa a ser inventada, criada, desejada, no embate mesmo entre a desqualificação da vida vivida em nossas sociedades e o desejo de edificá-la em regimes discursivos ultracodificados (KIFFER, 2016a, 50).

Se, para Nise da Silveira, a terapêutica precisaria partir do nível não-verbal, para alcançar, "graças à livre expressão", os recônditos do hermético mundo interno dos pacientes (op cit., 723), em que medida poderia a literatura, lócus do verbal, também alcançar (não em abordagens terapêuticas, pois não é o que interessa aqui; tampouco em recônditos de qualquer coisa, pois, se nos referimos à poesia de Artaud, para ficar somente com o que começamos, a dobra da experimentação

da linguagem está justamente em seu fora) esse "indomável", considerando-o como um impulso sem fixidez, que se atualizaria não “através” da escrita, como expressão representativa, e sim na própria escrita, na matéria da língua?

No caso de escritores que tiveram suas trajetórias atravessadas por diagnósticos e tratamentos psiquiátricos, muitas vezes em confinamento em instituições que tudo pareciam menos local de tratamento, essa fulguração indomável parece reluzir mais. Interessa então aqui investigar não o que há de artístico na loucura, mas o que haveria de entrada em indiscernibilidade, no processo de escrita, que desestabiliza e enlouquece.

Mas, se é verdade que as obras-primas da literatura formam sempre uma espécie de língua estrangeira no interior da língua em que estão escritas, qual vento de loucura, qual sopro psicótico se introduz assim na linguagem? É próprio da psicose pôr em ação um procedimento que consiste em tratar a língua ordinária, a língua standard, de modo a fazê-la "restituir" uma língua original desconhecida que talvez fosse uma projeção (DELEUZE, 2011, 95).

A percepção da história da arte sobre a obra de Van Gogh, que Artaud justamente questiona em seu ensaio já referido, é a de que certa “natureza convulsiva” de seus quadros estaria num “animal interior”, e não na vida. Nesse sentido, podemos tomar a poesia do próprio Artaud como força a abalar, com a própria língua, a tradição de apreensão da psicose como falha intelectual, excluída do domínio do sentido. O escritor é então atravessado pela pintura de Van Gogh, identificado com o pintor, talvez não em sua doença, mas nos modos de recepção e sociabilidade com que ambos entraram ou não para o regime estético de suas épocas – e certamente pela “natureza convulsiva”:

Porque Van Gogh era uma dessas naturezas de lucidez superior que lhes permite, em todas as circunstâncias, enxergar mais longe infinita e perigosamente mais longe do que o real imediato e aparente dos fatos (ARTAUD, 2003, 55).

Não é de hoje que a vidência e a loucura se cortejam. O clarividente é aquele que enxerga o invisível, cujo corpo está aberto ao contato com devires-imperceptíveis que, como soem, põem em relação velocidades outras, arrastando nossas certezas sobre a “realidade” e o campo dos possíveis. Se, como quis Deleuze, tomamos o escritor como “vidente e ouvidor”, que conexões podem ser pensadas entre literatura e loucura, a partir da ideia de eficácia da escrita, tão cara

a Artaud? Escrever não apenas para ouvir, adivinhar ou prever, mas para modificar, transmutar, alterar destinos, condições e corpos? Que relações então se estabeleceriam entre loucura, em suas abordagens clínico-sociais e histórico-políticas, e a literatura, como eficácia?

Évelyne Grossman nos aponta indícios possíveis para nos aproximar da noção de eficácia, no prólogo à edição de *O Suicídio da Sociedade*:

Não, Van Gogh não era louco, insiste Artaud, neste texto inspirado, ou então ele o era no sentido desta *autêntica* alienação que a sociedade ignora, sociedade que confunde escrita com texto (em que qualquer coisa escrita é corpo, desenho, teatro), ela que tacha de loucura as visões exorbitadas de seus artistas e sufoca seus gritos no 'papel impresso' [e cita]: "Foi assim que calaram Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval e o impensável conde de Lautréamont. **Porque tiveram medo de que suas poesias saíssem dos livros e revertissem a realidade**"¹⁵. (GROSSMAN, 2003, 14).

Assim, partindo da máxima atribuída ao filósofo indiano Jiddu Krishnamurti, que postula que não é sinal de saúde estar bem adaptado a uma sociedade doente, cabe buscar, na literatura, irrupções de certa inadaptação sistêmica que em dado momento acomete o corpo (pensando o corpo não como o oposto à mente, mas como o locus de atravessamentos de fluxos desejantes).

A normalidade não é apenas um constructo cronológico, mas também geopolítico e, por isso, não se pode ler a loucura – de Artaud ou de quem quer que seja – apenas em seu caráter psíquico individual, descontextualizada, ignorando o "entrelaçamento entre as práticas médicas e psiquiátricas, assim como religiosas e policiais que, em determinados momentos da cultura, aliaram-se às práticas de controle, isolamento e até mesmo de extermínio" (KIFFER, 2016, 36). Artaud, poeta morto na primeira metade do século passado, se pode nos colocar questões para hoje é justamente porque abriu um campo de problemas para o qual, na época, ele mesmo não viu solução. Em sua sistemática desfiliação (às vanguardas, às teorias marxistas, às propostas revolucionárias de sua época), renunciou a distopia do contemporâneo, na tentativa fracassada de reconstrução da humanidade pós-guerra. Não é possível ignorar portanto distintas imbricações e complexidades disso que chamamos Sociedade Ocidental, de que talvez Artaud tenha sido ironicamente uma vítima exemplar (homem-branco-francês-escritor) – e talvez por isso

¹⁵ Grifo nosso.

tenha podido provocá-la, do interior dela mesma, sendo um de seus mais significativos algozes.

Van Gogh não morreu de um estado de delírio próprio, e sim por ter servido corporalmente de campo a um problema em torno do qual, desde suas origens, se debate o espírito iníquo desta humanidade, que é o da predominância da carne sobre o espírito, ou do corpo sobre a carne, ou do espírito sobre um e outro. E onde fica neste delírio o lugar do eu humano? (ARTAUD, 2003, 39).

Deambulamos entre arte e vida, entre literatura e linguagem, aludindo à não-exatamente-separação de *logos* e *mythos*, captando fulgurações disso que é indomável, e que, na literatura, remonta à "eficácia" e ao seu "desejo de realidade", que impulsionam a desestabilização de todos os lugares em que há normatividade que se cristalizou. Como diz Kiffer sobre Artaud,

ele constrói uma escrita cujas relações se tecem a partir das noções de eficácia, ou seja: sua 'ação na trama da vida'; e de endereçamento, qual seja: a potencialidade 'mágica' ou 'física' das intensidades ou das forças antes de qualquer coagulação de sentido (KIFFER, 2016, 151).

Em 1965, Alejandra Pizarnik escreve *El verbo encarnado*, artigo para a revista *Sur*, que anos depois servirá de prólogo à publicação, em Buenos Aires, de uma compilação de textos do escritor francês. Nele, a argentina desenvolve reflexões sobre sua escrita e também reitera a importância da ideia de eficácia para Artaud: “Ella se relaciona estrechamente con su necesidad de metafísica en actividad, y usada por Artaud quiere decir que el arte -o la cultura en general- ha de ser eficaz en la misma manera en que nos es eficaz el aparato respiratorio” (PIZARNIK, 2005, 271). Nos corpos ou nas letras – e no corpo das letras –, a questão parece ser que este fluxo de "violenta pulsão vital" (GROSSMAN, 2003, 25) não aceita a sobredeterminação da racionalidade abstrata à matéria da vida.

Se, aproveitando o terreno da literatura, voltarmos a *O Alienista* para considerar a loucura um dado cultural, e para além de um essencialismo de gênero que não interessa – e tampouco seria coerente, já que começamos essa construção com Artaud –, quais inflexões seriam possíveis em um pensamento sobre a loucura – em especial em um pensamento sobre a loucura feminina – a ser efetuado e construído por mulheres?

Para Foucault¹⁶, o louco é aquele a quem historicamente o discurso está interdito, e se a loucura retorna, na modernidade, com a arte e a literatura, liberando no âmbito social algumas vozes "acometidas" (como já sabemos com Freud, a loucura é algo de que se padece mas também é algo que se cria, como tentativa de restabelecimento e reconstrução), como ela se manifesta hoje, quando a luta antimanicomial eliminou das instituições de tratamento boa parte das práticas de tortura herdeiras do Hospital da Salpêtrière (que serviu à internação de loucos, prostitutas, mendigos ao longo de séculos, foi chefiado por Philippe Pinel e Jean-Martin Charcot, pioneiros às suas épocas e hoje, felizmente, já ultrapassados); quando a classificação diagnóstica se sofisticou, quando "doenças" surgem em novos contextos, que por sua vez de fato geram condições psíquicas outras; quando a medicalização do sofrimento psíquico vêm se solidificando como conduta *a priori* e, ao mesmo tempo, os discursos sociais sobre os chamados transtornos psiquiátricos seguem tendo circulação escassa; como a sociedade – e a crítica literária – ainda se incomoda com a loucura, a estigmatiza e ao mesmo tempo a fetichiza (arrisco afirmar que poucas são as pessoas dentro dos circuitos intelectuais e acadêmicos que de fato conhecem o interior de uma instituição psiquiátrica); como o contexto da loucura pode ser hoje absorvido e elaborado, num momento de acirramento das dinâmicas capitalistas do mercado, por si só um agente de enlouquecimento; quem são os loucos que podem escrever para serem lidos, hoje?

Essas perguntas são complexificadas quando entram em atrito com reivindicações do feminismo na atualidade, quando, para além dos significativos avanços legais, as estruturas do patriarcado vêm sendo cada vez mais dadas a ver. O que significa, hoje, considerar louca uma mulher; de que forma ela poderia escapar à

¹⁶ A bibliografia produzida e estudada até recentemente, ao menos aquela escrita por intelectuais alçados ao lugar de grandes pensadores, àqueles a quem se autoriza o pensamento, é majoritariamente escrita por homens e cabe à tarefa crítica produzir e revisar esses referenciais. Se convoco Foucault, dentre outros homens (alguns que estiveram em devir-minoritário, mulher, feitiço, arrastados para as bordas), é também porque, em alusão ao prólogo de Virginie Despentes ao seu *Teoria King Kong*, "Escrevo a partir deste lugar, (...) das que são presas para que possam ser domesticadas, das que dão medo, das que provocam pena, (...), das que não têm nada que as proteja a não ser elas mesmas (...); mas também escrevo para os homens que não sentem vontade de serem protetores, para os que gostariam de tê-lo mas não sabem como, para os que não entram em disputas, os que choramingam à vontade, os que não são ambiciosos ou competitivos nem são bem dotados ou agressivos, para os que têm medo, os tímidos, os vulneráveis, os que preferem cuidar da casa a sair para trabalhar, os que são delicados, carecas. Muito pobres para reclamar, para os que têm vontade de dar o cu, os que não querem que a gente conte com eles, aqueles que, de noite, sozinhos, têm medo" (DESPENTES, 2016, 9-10).

manifestação de sua loucura, vista em dupla acepção, em seu caráter subjetivo e sociogênico? Como a linguagem, território da lei, também ousa fazer escapar isso que é indomesticável e constitutivo das situações de inadaptção? Como a literatura acolhe essas questões?

episódio misto

São muito distintos os discursos *sobre* a loucura e aqueles *desde* a loucura. Como sugeriu Foucault,

Cometeríamos um erro, seguramente, se perguntássemos ao próprio ser da loucura, ao seu conteúdo secreto, à sua verdade muda e fechada em si mesma, o que se pôde dizer a seu respeito e em um momento dado; a doença mental foi constituída pelo conjunto do que foi dito no grupo de todos os enunciados que a nomeavam, recortavam, descreviam, explicavam, contavam seus desenvolvimentos, indicavam suas diversas correlações, julgavam-na e, eventualmente, emprestavam-lhe a palavra, articulando, em seu nome, discursos que deviam passar por seus (FOUCAULT, 2008, 36).

Podemos então reler a loucura a partir da obra de Maura Lopes Cançado e Alejandra Pizarnik, e, em direção oposta, reler as autoras à luz do "momento dado", já que ambas foram consideradas e se consideraram, em algum momento, loucas, ambas frequentaram *salas de psicopatologia*¹⁷; que discurso se fez sobre "suas loucuras" e que discursos fizeram sobre si mesmas? De que forma a radicalidade da loucura se manifesta em ambas – Cançado viveu quase toda a vida internada e assassinou uma colega de hospício em um delírio, Pizarnik viveu quase toda a vida sob efeito de substâncias (majoritariamente álcool e anfetaminas) e após algumas tentativas frustradas, conseguiu cometer suicídio.

Como a literatura, assumida como tarefa por ambas as autoras, serviu à estruturação de suas subjetividades; como ambas são afetadas pela linguagem e se desestruturam nela, como alienação e ausência? Em que momento a palavra é liberdade e em que momento a palavra é prisão? Seria então pertinente (e ainda) recolocar a questão social da literatura, na medida em que, também e de muitas maneiras, o diário de Maura por exemplo pôde ser lido, na época, como denúncia das condições de tratamento?

Cada uma delas se insere, de forma distinta, no sistema literário, dado que são duas autoras relativamente contemporâneas entre si, que compartilham um princípio de sucesso – sucesso esse que coloca o nome de Alejandra Pizarnik no panteão do cânone contemporâneo argentino e que, no caso de Maura Lopes Can-

¹⁷ Esse é o nome de um poema que Pizarnik escreve, no ano anterior ao seu suicídio, internada no Hospital Pirovano, em Buenos Aires.

çado, já nasce interrompido (Maura é considerada a melhor escritora de 1968 pelo *Jornal do Brasil*, quando já está de volta ao hospício). No caso da escritora brasileira, que liberdade houve em entregar-se ao estatuto de louca, ainda mais em confinamento (“Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades – em excesso de liberdade”)? No caso da argentina e sua crença irrestrita no poder da literatura (e na medida em que essa lhe falha), até onde a psicanálise e suas reelaborações, em abordagens mais atuais sobre as condições de sofrimento psíquico feminino (para além das categorizações históricas já revistas), podem servir à saúde, em uma abordagem que leve em conta a dicotomia cura pela palavra *versus* corpo “biologizado” (“fora” da linguagem)? A literatura foi ferramenta de esgarçamento dessas condições-limite, que, em se tratando de escritoras mulheres, ganham outros relevos. O projeto de escrita de ambas é constitutivo de um espaço de sobrevivência e de desintegração *em um mesmo processo*.

A melancolia e os “rastros da depressão feminina” (KRISTEVA, 1997, 47), por um lado, e a existência obscena, por outro, que se escrevem em ambas de maneiras distintas, levam a reflexões sobre de que forma ambas elaboraram o sexo em seus textos, o que, por conseguinte, nos confronta com o problema: sobre o que pode e como pode escrever uma mulher? Quanto ao aspecto obsceno,

no es gratuito que la estirpe de los escritores que han traído lo obsceno a su escritura – y digo lo obsceno, no lo erótico o lo pornográfico – sean hombres. (...) creo que tiene que ver con el lugar acordado a la mujer respecto del sexo por la tradición occidental: la de aquella que, en principio, lo sufre. (...) Y si el obsceno es difícil de aceptar en general, por traer a la escena lo desde siempre oculto, resulta más revulsivo aún, dentro de una sociedad que ha restringido tan significativamente las posibilidades expresivas y vitales de la mujer, cuando es una escritora quien se atreve a articularlo, asociándose así no ya al placer, como ocurre en el erotismo, o al exhibicionismo, según se registra en la pornografía, sino al goce (PIÑA, 2012, 28-29).

Não se trata de uma demonstração a partir de seus escritos: “vejam só como elas eram loucas”, e sim uma proposta de investigação crítica acerca de como considerar, em termos “estilísticos”, essas manifestações mais conceituais (melancolia, obscenidade, loucura feminina) e também, e por isso, o labor muito peculiar que ambas têm com a exatidão da palavra, a pouca referencialidade, o trabalho com personagens (o caráter difuso dos de Cançado, a especificidade sádica da condessa de Pizarnik).

Para isso, interessa-nos suas narrativas diarísticas, como escritoras categorizadas como "loucas", mas ainda mais a inflexão, a modulação, a dobra que a loucura faria à matéria da língua dessas autoras. A literatura de Maura Lopes Cançado é feita de uma “escrita que desliza entre a sintaxe clássica da literatura canônica e a economia vanguardista com suas elipses agressivas, [que] serve para pôr a arte a serviço do pensamento”, como disseram Marília Rothier Cardoso e Mariana Patrício em matéria do jornal *O Globo*, intitulada *Escritora Maura Lopes Cançado do sai do esquecimento com reedições* (CARDOSO&PATRÍCIO, 2015).

A escritora brasileira, cuja obra vem sendo redescoberta pelas universidades, tendo sido reeditada em 2015 pela Editora Autêntica, escreveu a maior parte de seus textos em confinamento. Para além de uma escrita confessional, forma que teria tido de sobreviver a – e relatar – sua vida internada¹⁸, interessa a maneira, com que recursos literários, Maura faz precipitar aquele indomável de que falávamos em suas palavras.

Passando grande parte da sua vida internada em hospícios e Casas de Saúde Mental – desde os dezoito anos, até seu falecimento, em 1993 –, é impossível falar em Maura Lopes Cançado sem associar seu nome a esta experiência de internamento. Pouco se sabe sobre a sua vida fora dos muros do manicômio e livre dos diagnósticos psiquiátricos. No entanto, sua escrita não para de se afirmar com o lugar onde é possível encontrar modos de fuga para este aprisionamento que a sufoca desde muito cedo (PATRÍCIO, 2008, 21).

Há muito já se sabe que diários de escritores são literatura¹⁹. Assim, seu diário pode ser tomado como paratexto, mas também nos aspectos de construção literária.

De novo: o que me assombra na loucura é a eternidade. /Ou: a eternidade é a loucura. / Ser louco para mim é chegar lá./Onde? – pergunto vendo dona Marina. As coisas absolutas, os mundos impenetráveis. Estas mulheres, comemos juntas. Não as conheço. Acaso alguém tocou o abstrato? (CANÇADO, 2015a, 26).

Esse abstrato, talvez a matéria da loucura para Maura, parece não um oposto ao concreto, e sim esse algo (indomável) a ressoar com o que Artaud chama de "criação direta"²⁰. Kiffer, em análise sobre a poesia artaudiana, diz:

¹⁸ "Hospício é Deus, diário I" foi seu primeiro livro, publicado em 1965.

¹⁹ Com todas as muitíssimas ressalvas que se abririam à questão "o que é literatura", que aqui definitivamente não interessa.

Aqui, o imediato não se confunde com o gratuito, trabalho de improviso. Parte da linguagem aquilo que nela é 'mediação'. O imediato passa a ser o não mediado. O dizer é invenção do dizer, 'e que eu o diga como o sei dizer'. A não mediação seria também entre texto e leitor, em uma busca de eficácia poética que (...) visaria (...) a criação de um corpo novo (...). O não mediado é também o não conciliável (KIFFER, 2016, 94-95).

Esse não conciliável também parece estar em Maura Lopes Cançado, buscando um "horizonte feito de não atingir nunca" (CANÇADO, 2015, 87). A impossibilidade, condição mesma de possibilidade da escrita – e por que não da vida – de Maura ou Artaud, aparece claramente em seu conto *O sofredor do ver*.

O “sofredor do ver” de que fala o conto é o ser que se desligou através do olhar de uma própria ideia de humanidade, conseguindo agora descobrir um novo 'mundo'. Nele, não já mais espaço para a reflexão ou a subjetividade, 'vivendo mais veloz do que um possível arrependimento'. Através desta nova perspectiva que se abre a partir do deslocamento do olhar de sua interioridade para um universo “novo e sutil que se capta em luz e velocidade” é mesmo possível superar a vida, “sendo possível a eternidade” (PATRÍCIO, 2008, 86).

Essa narrativa é exemplar do que, para além de um “relato sobre”, a indomabilidade da loucura pode produzir literariamente²¹:

O conto (...) pode ser lido como uma especulação sobre a tarefa do conhecimento. A narrativa que acompanha a personagem anônima em seu caminho pela praia, fixando a atenção ora nas ondas, ora na montanha, mostra como é violento o embate entre esse homem que olha e os seres tomados como objeto de sua visão. A resistência da água e da pedra à apreensão por uma consciência abala a desejada superioridade humana. Na busca de desvendamento de seu espaço, o sujeito define-se como 'o sofredor do ver' (CARDOSO&PATRÍCIO, 2015).

Aqui, cabe ressaltar, nesse conto, o questionamento ao olhar, com a primazia que se estabeleceu, no ocidente, da visão sobre outros sentidos/aparelhos perceptivos²². Em que medida a certeza, oferecida pela ilusão da perspectiva ainda renascentista, de tudo compreender, alcançando, portanto, a realidade última dos

²⁰ "É que Van Gogh havia chegado àquele estado do iluminismo, em que o pensamento em desordem refluí diante das descargas invasoras da matéria, e em que pensar não é mais se consumir, e nem é mais, e quando não resta mais que *recolher corpos*, quero dizer EMPILHAR CORPOS" (ARTAUD, 2003, 56).

²¹ "Disto saberia até a morte no escuro, para onde levaram depois, esclarecido e excessivo. Mesmo contada, sua história jamais se exteriorizou, ninguém pôde penetrá-la em compreensão. O que seria, talvez, contradizê-la" (CANÇADO, 2015, 33).

²² Lembrando que clarividente proposto por Deleuze e Guattari é o escritor que “vê” com todo o corpo.

fatos e do mundo, é abalada quando questionamos a constituição racionalizante do olhar – e de que forma a literatura, que (ainda) é apreendida pelo olhar, pode também balançar?

mí(s)tica

O perfil biográfico escrito pelo jornalista Maurício Meirelles, como posfácio à edição da obra de Maura Lopes Cançado pela Autêntica, não colabora para desfazer a ideia mítica de Cançado como escritora excêntrica. Fetichizando-a quase sempre, em tom de deboche em boa parte²³, caberia uma leitura comparativa entre todos os comentários que a vida de Maura recebeu, vindos de intelectuais homens, e suas estratégias discursivas de silenciamento. Meirelles cita um artigo da escritora na revista *Leitura*, indicando que ela "estava interessada em zen-budismo, cabala, alquimia e a doutrina secreta de Madame Blavatzky, uma paranormal russa do século XIX" e argumenta não poder dizer "aonde essa onda mística iria levar", já que *livros sabemos que não escreveu mais*. A ironização de seus interesses e estudos espiritualistas - pouco racionais - e a inexistência de outras publicações de Cançado fazem parte do mesmo processo de invisibilização, elaborado ainda e até mesmo em 2015.

Míticas também são as abordagens da extensa obra de Alejandra Pizarnik, cujos temas preferidos sempre giraram em torno da morte, da dor e da loucura, e seu suicídio só colaborou para reforçar sua imagem de *enfant terrible*. Pizarnik, escritora também "acometida" pela loucura, leitora de Lautréamont e tradutora, para o espanhol, de Antonin Artaud, Henri Michaux e Marguerite Duras, compõe igualmente, em termos literários, o plano indicado por Deleuze e Guattari, a partir da crítica francesa Nathalie Sarraute, afim com certo procedimento literário da psicose²⁴, esse plano sobre o qual muito já se especulou, desde distintos lugares, em sua relação mais direta com a (re)criação²⁵:

que libera as partículas de uma matéria anônima, faz com que elas se comuniquem através do 'envoltório' das formas e dos sujeitos, e só retém entre essas partículas

²³ "Livros, já sabemos que Maura Lopes Cançado não escreveu mais. Não é que não tenha tentado. Quando ganhou a liberdade vigiada, em 1980, e passou a viver à custa de Cesarion [seu filho] – morto em 2003 –, sempre arrumava uma desculpa para não escrever" é apenas um de muitos exemplos...

²⁴ "O procedimento [da psicose] impele a linguagem a um limite, mas nem por isso o transpõe. Ele devasta as designações, as significações, as traduções, mas para que a linguagem afronte enfim, do outro lado de seu limite, as figuras de uma vida desconhecida". (DELEUZE, 2011, 32-33).

²⁵ Apesar de propostas teóricas e disciplinares distintas, Lacan, por exemplo, também vê, no delírio "a interpretação do inconsciente no consciente, e é por essa razão que Lacan reconhece no psicótico alguém que penetra de modo mais profundo no mecanismo do sistema inconsciente." (SANTANA, 2010, 2).

relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, de afectos flutuantes (DELEUZE&GUATTARI, 1997, 49).

suicida

*Escribir un poema es reparar la herida fundamental,
la desgarradura. Porque todos estamos heridos.*
Alejandra Pizarnik

Em 25 de setembro de 1972, aos 36 anos, a escritora argentina Alejandra Pizarnik ingeriu 50 comprimidos de Seconal, um medicamento hipnótico utilizado para sedação operatória. Em seus diários, a primeira aparição da palavra suicídio data de 5 de julho de 1955. A escritora, declaradamente influenciada pelas vanguardas históricas e o surrealismo²⁶, encarnou, proposital ou tragicamente, a personalidade maldita. Escrevia, em sua literatura diarística, fatos de seu cotidiano mas também, e muito, sobre sua relação com a escrita, em um movimento de sobreidentificação que, coerente com suas filiações artísticas e suas concepções sobre o trabalho com a linguagem, impossibilita de antemão qualquer separação entre arte e vida: “ella procuró centrarse en la brecha y ampliarla hasta la magnitud de incluir allí todo referente, no hay afuera del lenguaje en su poética, **el lenguaje se lo traga todo**²⁷ como infinito” (DEL GIZZO, 2014, 62-63).

A escritora argentina ficou conhecida majoritariamente por seus poemas, ainda que tenha escrito muitos ensaios e prosas curtas, uma peça de teatro e a perturbadora prosa *A Condessa Sangrenta*, que considerava ensaística, e que a crítica costuma considerar uma “escritura híbrida entre la reflexión y el poema en prosa” (PIÑA, 35). Seus diários, que agregaram uma posterior mirada crítica sobre suas obras, foram publicados a primeira vez somente em 2003²⁸. Os escritos relativos ao seu último ano de vida, no entanto, ainda não foram editados. Como admite a organizadora de seus manuscritos Ana Becciu, no prólogo à primeira edição,

²⁶ Além das inúmeras leituras, traduções e artigos escritos por Pizarnik sobre Breton, Artaud, Michaux, Lautréamont, a escritora esteve ligada, como aponta Luciana del Gizzo em artigo à *Revista Perífrases*, a um “ámbito de incubación vanguardista en el grupo “poesía buenos aires” y su revista a fines de los años cincuenta. (...) *poesía buenos aires* fue una revista enteramente dedicada a la poesía de vanguardia, cuyo propósito fue modernizar la poesía argentina. Comenzó a publicarse en la primavera de 1950 y lo hizo ininterrumpidamente hasta la primavera de 1960” (2014, 60).

²⁷ Grifo nosso.

²⁸ Depois de terem sido resgatados, escondidos, “exilados”, enviados a Paris para que os abrigassem Julio Cortázar e Aurora Bernárdez, e, com o fim da última ditadura militar argentina, posteriormente vendidos pela família, junto com outros manuscritos, à biblioteca da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, enfim a publicação se deu. Alguns itens de seus escritos e de sua biblioteca já começam a ser “reincorporados”, em negociações entre a família e a Biblioteca Nacional Argentina.

el único documento del que no he seleccionado entradas es la libreta-agenda (muy desordenada en las anotaciones y las fechas) que correspondería a algunos meses de 1971 y 1972, todas ellas de carácter muy personal e íntimo: las personas allí aludidas, así como sus familiares, figuran con sus nombres y apellidos (BECCIU, 2003, 8).

O âmbito da crítica literária argentina, boa parte formada por intelectuais e escritores que conviveram com a autora ou ao menos foram dela contemporâneos, insiste em dois polos da mesma armadilha: a primeira é ler sua obra com as lentes de seu suicídio e a segunda, antípoda dessa primeira ainda que se postule alternativa, é questionar seu suicídio, como sugere a crítica Cristina Piña (2012, 22), sua biógrafa e uma de suas principais leitoras, ignorando as condições mentais a que uma personalidade adicta está (in)sujeita, as inúmeras tentativas prévias relatadas por familiares, amigos e parentes²⁹ e o suicídio que subjaz a qualquer overdose³⁰.

Fato é que seu suicídio é um dado inescapável. Com todo o aporte que já nos deram até aqui as teorias da recepção e leitura, não parece possível ler sua obra “apenas” como “obra”, seu texto encerrado em si mesmo, dotados de uma substância semântica. De qualquer forma, também parece empobrecedor qualquer tipo de aproximação crítica que reduza sua extensa produção a um caráter premonitório, que busque em sua arte indícios do que há de vir em sua vida. Tampouco parece produtivo uma mirada a sua escrita exclusivamente como um meio, como uma tentativa de sobrevivência à fragilidade psíquica, tentativa em dado momento fracassada porque fadada ao fracasso. O que me interessa, o que tento (talvez também fadada ao fracasso), é apontar alguns indícios sobre de que forma a “es-

²⁹ Como indicam depoimentos para o documentário *Memoria iluminada*, do canal Encuentro.

³⁰ No artigo *O espelho da dependência*, o filósofo João Camilo Penna remonta, em gesto anacrônico, a Kant, para reler Freud e o princípio do prazer aplicados à dependência química. Na *Razão Prática*, Kant oferece dois exemplos para demonstrar o que seria a liberdade e a autonomia do sujeito, em relação à vida e o instinto de sobrevivência. No primeiro exemplo, a certeza de que uma força lhe esperaria após a consumação de uma "voluptuosa inclinação" impediria o homem de consumir o desejo irresistível, por amor à vida. No segundo exemplo, o mesmo homem viria a ser enforcado caso não mentisse perante um tribunal, contra um desafeto de seu soberano. A possibilidade de eleição pela vida no primeiro exemplo e pela morte no segundo definiria o que Penna aponta como o fundamento da lei moral kantiana. Penna diz: "Dependência e lei moral; compulsão e liberdade; causa da razão ou lacuna essencial da insatisfação; a possibilidade de não agir segundo a pulsão de vida; ou a impossibilidade sempre repetida de satisfação que caminha no sentido inverso da quantidade e repetição do consumo da droga. Ambas se situam no lugar de uma falta absoluta, propriamente transcendental. (...) Kant não conhecia a pulsão de morte. Mas quem sabe a verdade não seja outra: que o transcendental é a própria pulsão de morte." (PENNA, 2014, 192).

crita alejandrina” (como se referem a sua obra seus críticos argentinos) foi atravessada por uma força indomável materializada na linguagem, em dupla via, ao ser constitutiva do trabalho inerente a toda tarefa de escritura: a de, como disse Virginia Woolf (2014, 96), “domar a ferocidade natural da língua”.

"una o se casa o escribe un diario"

Há, nas escritas de Alejandra Pizarnik e de Maura Lopes Cançado, uma dupla manifestação obra literária/obra diarística. Pizarnik desdobra sua poética em comentários sobre a vida literária, suas leituras, copia frases, versos, poemas inteiros de escritores como Huidobro, Proust, Vallejo, Jarry, Sartre, relata suas desventuras amorosas, descreve a natureza a seu redor ou cenas nos bares e livrarias de Buenos Aires e Paris, cria estratégias para enfrentar literariamente a "sinrazón de toda esta evolución ingrata del hombre" (2005, 68). Cançado começa seu *Hospicio é deus, diário I* contando sua infância na fazenda mineira de seu pai, um homem "respeitado e temido como o homem mais rico e valente da região (...) mas também um romântico, um sentimental" (2015, 8-9). Num misto de reflexões sobre o estatuto da loucura, as condições dos hospitais psiquiátricos por que passou, a inviabilidade de sua vida "profissional", seja no *Jornal do Brasil* ou como babá por um breve período, o que muitos críticos consideram seu romance é também envolto em mística: sua novela autobiográfica se intitula diário I, pressupondo a existência de um II que teria desaparecido, sem que ninguém o tenha comprovado. Ambas as escritoras tiveram consciência do caráter literário de um diário de escritor. E tiveram também o desejo de publicação desses escritos.

A crítica Nora Avaro dedica o ensaio *Las dos lapiceras* a Pizarnik. A partir de uma entrada do diário de Katherine Mansfield, em que a escritora espera que a esferográfica com que escreve funcione, Avaro reflete sobre como a escritora britânica instaura uma fenda cronológica no seio do que já está ali sendo escrito, com uma caneta que está, sim, a funcionar. Aqui caberia avaliar em que medida, tanto para Pizarnik quanto para Cançado, o diário não é, também, um esforço exasperado de dar forma a este eu que escreve, que já se instaura, sim, como fenda³¹.

Hay en el diarista una superstición fatua de linaje romántico: ante de todo (y sobre todo), antes del tiempo y del espacio o de cualquier otra coordenada imposible, antes del diario y de lo que se va a escribir, está el yo, y un yo en 'fase de expresión', es decir, una conciencia que percibe, recuerda, siente; fecha y anota. Esta conciencia activa, que en su sondeo personal del mundo se vuelve sobre sí misma en escisiones y pliegues prodigiosos, es requisito indefectible: en el diario, en la extensión

³¹ "¡Y yo sigo creyéndome «sujeto» a pesar de todo! Percibiendo «eso»: ¡ya nada importa salvo estar ahí! ¡Estar y que venga o se vaya todo! Después de todo: ¡¡¡¿Qué?...!!!" (PIZARNIK, 2003, 42).

narcisista del genero, puede muy bien no haber mundo pero no puede no haber yo. Y aún, y forzosamente, como instancia a impugnar en el presente, porque esa anterioridad básica es la que se juega en la escritura íntima, la que juega su mismísima existencia ahora – y, además, en el sentido perentorio en que se dice 'me juego la vida' (AVARO, 2016, 129).

Poderíamos dizer, no entanto, com Luciana Hidalgo no artigo *Autoficção e o narcisismo útil*, que esse eu, "afinal, não é uma identidade mítica/mística isolada, distanciada do mundo, tragada por um narcisismo sem pudor" (HIDALGO, 2014, 52). Se o narcisismo das personalidades de Pizarnik e Cançado pode ser considerado útil *para além* da literatura, é porque deixa ver, em primeira instância, a crise do sujeito, a crise de uma vida concebida, como já disse Foucault, como uma unidade de sentido, e da qual os processos de subjetivação e dessubjetivação próprios de toda escrita radical fazem parte e potencializam. Úteis também, em dar-a-ver-a-crise, porque explicitam de que maneira essa crise se apresenta para as mulheres que, de qualquer forma, nunca foram *sujeitos*, isso que se constituiu como um indivíduo dotado de coerência e racionalidade – e sim *sujeitas*³².

Segundo Félix Guattari, no contemporâneo³³ a crise da subjetividade se dá em relação a "sua exterioridade – seja ela social, animal, vegetal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda aspereza" (GUATTARI, 1990, 8). Nesse sentido, pode-se concordar que há uma dupla manifestação: as doenças mentais, ou transtornos psíquicos, caso prefiram, não se desenvolvem apenas em caráter individual, numa combinação de propensão genética, instabilidade bioquímica e ambiente psicológico. Eles são dotados, também, de um caráter sociogênico, e é a partir daí que a teoria, como modo de incisão na realidade, pode colaborar para instaurar outras dinâmicas que, ainda que não se estratifiquem como hegemonia, permitam

³² Se não há no uso corriqueiro do termo uma sujeita substantiva, feminino de sujeito, a leitura imediata que o uso corriqueiro da língua confere ao feminino do substantivo sujeito é imediatamente o feminino do adjetivo sujeito, "sujeita", assujeitada, passiva, qualidade de quem sofre sujeição, que remete à vulnerabilidade mas também à disponibilidade. Essa acepção substantivada de "sujeita" nos interessa – e não é à toa que o dicionário indica que sujeita, substantiva, em sua significação informal, designa "mulher não nomeada, ordinária", "essa sujeita"...

³³ "As três ecologias" foi escrito em 1989, 17 anos depois da morte de Pizarnik e 4 anos antes da de Cançado.

reinventar a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os "mistérios" da vida e da morte. Ela [a ecosofia³⁴] será levada a procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, (...) sua maneira de operar se aproximará mais daquela do artista do que a dos profissionais 'psi', sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade (GUATTARI, 1990,16).

Podemos portanto considerar o delírio, salvo algumas exceções, manifestação de um sistema social doente, que considera Pizarnik, Cançado, Virginia Woolf ou Virginie Despentes, dentre tanta outras, como casos clínicos e não o genocídio, a impossibilidade de vinculação, o encarceramento em massa, a guerra, o patriarcado:

quando fui internada, aos quinze anos, o psiquiatra me perguntou por que eu me desfigurei daquele jeito. Eu o achei um merda por me perguntar isso, visto que eu, com meu cabelo vermelho espetado, meu batom preto, minhas meias calças de renda branca e meus enormes coturnos, me achava chique pra caralho. Ele insiste: será que tenho medo de ser feia? Ele afirma que, apesar disso, tenho belos olhos. Não chego nem mesmo a compreender o que ele está falando. Será que ele se acha sexy, ele, com seu terno podre e seus quatro fios de cabelo na careca? (DESPENTES, 2016, 97).

³⁴ Ecosofia é como Guattari nomeia sua estratégia de revolução molecular, "uma articulação ético-política (...) entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana), (...) [que] deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo" (op cit, 8-9)

uma crítica literária feminista

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. (WOOLF, 2012, 11-12).

Era 1931 e Virginia Woolf narrava à plateia da Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres seu processo de formação como escritora profissional. Convidada para palestrar a um grupo de mulheres que começavam a ocupar o mercado de trabalho, em profissões até então restritas a homens, a escritora inglesa descrevia o personagem que precisou assassinar para permitir-se a liberdade de escrever, sendo mulher: o Anjo do Lar.

Personagem da narrativa poética *The Angel in the House*, de Coventry Patmore, escritor do século XIX que cantava as felicidades do ideal vitoriano de casamento, a Mulher-Anjo deveria ser afável, meiga, agradadora: “lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria”. Esse imaginário tão difundido na primeira metade do século XX nos círculos da burguesia europeia reprimia as ambições literárias de qualquer mulher que, à diferença de Woolf, não tivesse nascido em uma família relativamente liberal e habituada à vida cultural³⁵.

Três anos antes, em 1928, Woolf havia proferido duas conferências nas faculdades Newnham e Girton da Universidade de Cambridge, Inglaterra, escolas para mulheres da instituição, que geraram o ensaio que é ícone do feminismo literário, *A room of One's own*, publicado em 1929 e traduzido para o português como *Um teto todo seu*.

³⁵ Os pais de Woolf eram, ambos, divorciados de seus primeiros cônjuges, com filhos dos casamentos anteriores, e seu pai era historiador e editor. Em dado momento da palestra, Virginia Woolf assume que talvez não fosse exatamente a melhor pessoa para falar sobre os obstáculos às mulheres no mundo do trabalho, já que, mesmo antes de receber uma herança de sua tia, não passava por dificuldades econômicas mais sérias. A inglesa conta como gastou o dinheiro de seu primeiro pagamento como escritora: “devo admitir que, em vez de gastar aquele dinheiro com pão e manteiga, aluguel, meias e sapatos ou com a conta do açougueiro, saí e comprei um gato (...) Existe coisa mais fácil do que escrever artigos e comprar gatos persas com o pagamento?” (idem).

A orientação que lhe havia sido dada era a de que falasse sobre “Mulheres e ficção”. Virginia Woolf elabora então o que viria a ser um marco na história da teoria literária feminista. A partir do relato de sua visita à universidade, Woolf narra sua experiência na grande biblioteca de Cambridge, à procura de referências bibliográficas que pudessem lhe ajudar a abordar o tema. Descobre, obviamente, que os textos escritos sobre mulheres até aquela época haviam sido, em esmagadora maioria, elaborados por homens - médicos e biólogos, sobre aspectos fisiológicos, mas também por “ensaístas agradáveis, romancistas desonestos, rapazes com diploma de licenciatura em letras, homens sem diploma algum, homens sem qualificação aparente, salvo o fato de não serem mulheres” (WOOLF, 2014, 35).

Desse modo, traça uma genealogia de como o pensamento ocidental havia construído o que se chamava de “mulher”,

Uma criatura muito estranha, complexa (...). Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler e escrever e era propriedade do marido (idem, 56).

Woolf convoca a imaginação de suas espectadoras para pensarem nas condições que estariam disponíveis para uma fictícia irmã de Shakespeare, que tivesse o mesmo talento para escrita - porém não a mesma permissão. É claro que ela acaba concluindo que “Judith Shakespeare” terminaria sua breve tentativa de ingressar no mundo do fazer teatral com o suicídio - não sem antes ter engravidado do empresário “caridoso”. É a partir dessas duas imagens - das mulheres segundo a Biblioteca e da irmã suicida de Shakespeare - que a escritora vaticina: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (ibidem, 8). Quando proferiu as referidas palestras, a escritora já havia recebido uma herança da tia, que lhe permitiu dedicar-se exclusivamente à literatura.

Associada ao feminismo liberal sufragista da Europa, Virginia Woolf não deixa de antecipar questões que serão relevantes ao feminismo das décadas se-

guintes - e por que não, das lutas feministas até hoje, como aquela por equiparação de salários e cargos e distribuição das tarefas na gestão de um lar e nos papéis familiares: “A notícia da herança chegou certa noite quase simultaneamente com a da aprovação do decreto que deu o voto às mulheres. (...) Dos dois — o voto e o dinheiro —, o dinheiro, devo admitir, pareceu-me infinitamente mais importante” (WOOLF, 2014, 47).

O que Virginia Woolf chama de o Anjo do Lar é uma imagem recorrente nas críticas das mulheres ao patriarcado. Na concepção das mulheres escritoras, parece ser ainda mais presente, não apenas porque, apesar de poder parecer um *hobby*, a escrita é uma profissão, mas talvez também por ser uma atividade criativa, que demanda uma distensão temporal que a velocidade da maior parte de outras tarefas “profissionais” não permite.

Igualmente, essa parece ser a percepção da escritora franco-argelina Hélène Cixous, que também é professora universitária e fundou o primeiro centro de estudos de gênero da Europa³⁶. No livro *Le rire de la Méduse*, de 1975, Cixous desenvolve um ensaio crítico com referências autobiográficas em que busca elaborar o que seria uma escrita feminina - e de que forma a escrita feminina desestabiliza e desestrutura o sistema literário, e por conseguinte o patriarcado de modo mais amplo. Para ela, a impossibilidade de definir o que seria uma prática feminina da escrita se dá justamente porque essa prática não se permite fixar, é alheia ao território da teorização, estando mais próxima de componentes pulsionais pouco codificados.

O fato de não ser possível demarcar o campo ou determinar uma escrita feminina não significa que ela não exista e, dentro desse contexto, sua irrupção está diretamente ligada às pulsões libidinais há muito reprimidas pela imposição de correspondência com o Anjo do Lar:

En cuerpos: las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por lo tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió

³⁶ Caberia assinalar que Cixous, para além do epíteto de derridiana, foi uma das principais parceiras intelectuais de Jacques Derrida. A imensa produtividade de sua escrita de ficção, peças teatrais e ensaios e os inúmeros livros publicados em editoras como Gallimard e Galilée dispensam no entanto sua apresentação referendada pelo aval de um grande intelectual homem.

diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible (CIXOUS, 1995, 58).

era uma casa muito engraçada

O livro *Teoria Literária Feminista*, originalmente *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, lançado em 1985, foi escrito pela norueguesa Toril Moi, a partir da leitura de *Um teto todo seu*. Moi elabora uma sistematização do que seria uma crítica literária feminista, indicando que "uno de los principios básicos de la crítica feminista es que una analisis no puede ser nunca neutral" (MOI, 1988, 10). O ensaio de Moi é um primoroso trabalho de recuperação e apresentação das principais correntes da crítica feminista literária até aquele momento. Não se pretende aqui resenhar seu livro (tarefa impossível ao menos para esse texto), mas pinçar, apontar, recolher, algumas contribuições de seu admirável trabalho que nos sejam úteis, que nos ajudem a melhor desenhar a questão que aqui se persegue – entre o que se estabeleceu como a loucura das mulheres escritoras.

Moi empreende uma pesquisa bibliográfica sobre diversas análises do ensaio woolfiano existentes até então, apontado também por ela como o ensaio fundador de uma teoria feminista da escrita, pela influência que teve para as escritoras das gerações seguintes³⁷ (talvez não por Woolf ter sido a primeira a tematizar a questão, mas quiçá pela abrangência que tiveram suas reflexões, provavelmente, como ela mesma diz, porque outras mulheres antes dela já haviam falado, e escrito - o que proporcionou o contexto histórico e social possível para que suas reflexões pudessem ser levadas em consideração), propondo uma revisão às avaliações negativas do livro. Ela explica que as críticas das principais feministas da segunda metade do século XX que trabalharam sobre o ensaio de Woolf se davam em torno do fato de que a escritora teria sido pouco contundente na construção de seus argumentos, evitando o caráter - necessário aos olhos das críticas - de manifesto; tampouco teria representado, em suas novelas, mulheres fortes o suficiente, em que suas leitoras pudessem se inspirar para empreender uma mudança em suas realidades. A instabilidade identitária de seus personagens produziu em muitas críticas, como Elaine Showalter, Patricia Stubb e Marcia Holly, uma aversão que, segundo Moi, pode ser remetida, ainda que às avessas, a uma tendência que costumam ter correntes literárias militantes, como o realismo soviético: a de uma

³⁷ No dia seis de janeiro de 1968, Alejandra Pizarnik escreve em seu diário "Leer – estudar (...). Woolf, Un cuarto propio" (2016, 484).

determinação quanto a fórmulas, pressupostos e conteúdos de uma arte que estaria a serviço de uma causa: “En vez de trabajadores de fábrica y tractoristas fuertes y contentos, ahora hemos de desear *mujeres* tractoristas fuertes y contentas” (MOI, 1988, 21), ironiza a autora norueguesa, diretora do Centro de Filosofia, Arte e Literatura da Duke University, nos Estados Unidos.

Lo que feministas como Showalter y Holly no consiguen comprender es que el humanismo tradicional que ellas representan es, de hecho, parte integrante de la ideología machista. En su contra se encuentra ese ser unificado, sin costuras – a la vez individual y colectivo – que comúnmente denominamos 'hombre'. Como dirían Luce Irigaray o Hélène Cixous, este ser integrado es de hecho un ser fálico. Construido según un modelo de falo poderoso y autosuficiente. Gloriosamente independiente, aleja de sí mismo toda ambigüedad, conflicto o contradicción. En esta ideología humanista, el ser es el *único autor* de la Historia y del texto literario. El creador humanista es potente, fálico y masculino – es Dios en relación con el mundo, el autor en relación con el texto. (...) El texto queda, pues, reducido a una reflexión pasiva “femenina” sobre un mundo o un Yo “masculino” y sin problemas (idem, 22).

A edição brasileira mais atual de *A room of One's own*, publicada pela editora Tordesilhas, vem acompanhada de alguns excertos dos diários de Virginia Woolf, que dão a ver sua preocupação sobre o que seria feito deles depois de sua morte, considerações sobre sua prática literária, notações sobre seu estado mental e comentários à ocasião das palestras que proferiu, das quais o ensaio é fruto. Em outubro de 1929, logo antes da publicação do livro, Woolf escreve:

há um guincho feminista em seu tom que vai desagradar a meus amigos mais próximos. Prevejo, então, que não receberei críticas, com exceção das evasivas e jocosas (...); que a imprensa será gentil e mencionará sua vivacidade; e também serei acusada de ser feminista e darão a entender que sou safista. (...) deverei receber uma boa quantidade de cartas de jovens mulheres. Receio que não seja levada a sério. "A senhora Woolf é uma escritora tão competente que tudo o que ela diz se transforma em leitura fácil... esta lógica tão feminina... um livro para ser dado às garotas" (WOOLF, 2014, 182).

Pensar essa lógica feminina, pressupor a existência de uma feminilidade escriturária é arriscado: a essencialização é datada, a suposição de sua inexistência tampouco é possível, como se pode verificar pelas deliberações para o estabelecimento dos cânones literários e pelas repercussões e vendas do mercado editorial. A intelectual norte-americana Elaine Showalter, que desenvolveu o conceito de *ginocrítica* para englobar determinadas obras da literatura escrita por mulheres,

antecipou algumas questões relativas à interseccionalidade dos feminismos, mas também esboçou e foi lida por uma perspectiva essencialista - o termo *ginocrítica* deixa ver certo biologicismo, ainda que Showalter tenha por diversas vezes em sua obra postulado contra essa abordagem biológica.

Em *A Literature of One's Own*, dedica-se a criticar o que considera uma falha no feminismo de Virginia Woolf. Para Showalter, a narrativa (dado que não é um manifesto) de *Teto* não poderia ser considerada parte de uma experiência real da escritora, a ser transmitida ao leitor, principalmente por ser a inglesa uma mulher de classe alta, não tendo portanto a experiência negativa que a tornaria uma boa escritora feminista.

Toril Moi destaca no entanto que o que tanto Showalter quanto Holly criticavam em Woolf (tanto no ensaio quanto em seus romances) era ser excessivamente passiva. É paradoxal que, ao “escapar” de uma feminilidade estrita em seus personagens, Woolf tenha se colocado contra um humanismo Ocidental - crente nas certezas do indivíduo -, aludindo justamente à androginia, que aqui não seria a união do feminino com o masculino, mas o rechaço a uma identidade própria, fixa, a permissão ao fluido não-binário, nos termos de hoje:

Sigue siendo políticamente esencial para las feministas, defender a las mujeres como mujeres, con el fin de contrarrestar la opresión machista que somete a las mujeres precisamente como mujeres. Pero un modelo 'indestruido' del feminismo de la segunda fase [feminismo radical], no siendo consciente de la naturaleza metafísica de las identidades de género, corre el riesgo de convertirse en una forma invertida de sexismo. Y lo hace porque asume sin críticas las categorías metafísicas establecidas por el machismo con el fin de mantener a las mujeres en su sitio, a pesar de algunos intentos de añadir valores feministas a las viejas categorías. (...) En ese contexto hemos de situar el crucial concepto de androginia en Woolf. No es, como argumentaba Showalter, una huida de las identidades de sexo fijas, sino un reconocimiento de su naturaleza metafísica engañosa. Lejos de huir de dichas identidades de género por temor, Woolf las rechaza porque las interpreta como lo que realmente son. Comprendió que el objetivo principal de la lucha feminista tenía que ser destruir las eternas oposiciones binarias de masculinidad y feminidad (MOI, 1988, 26-27).

Ainda que existam divergências em relação à radicalidade do feminismo literário de Woolf, "hasta el momento, o bien se la ha acusado de no ser suficientemente feminista, o bien se la ha elogiado por motivos que parecen dejar de lado su obra novelística" (idem, 31). A questão parece ser, então, como situar a crítica feminista entre a percepção do compromisso político e a qualidade literária, sem

deixar de considerar que o que se convencionou chamar de qualidade literária obedece a um juízo patriarcal; analisa, avalia e critica segundo critérios estabelecidos pelo poder.

Esta futura crítica literária contava entonces con dos soluciones: o tratar de reformar aquellos criterios desde el interior de la institución académica, elaborando un discurso crítico moderado que consiguiera mantener su feminismo sin contradecir excesivamente a la clase académica, o escribir fuera de los criterios académicos, considerándolos reaccionarios y de poca importancia para su trabajo (MOI, 1988, 37).

Moi aponta que essa não foi, no entanto, a posição mais comum nos anos 1970 e 1980, dado que muitas críticas feministas trabalhavam desde a academia e, portanto, não podiam evitar a disputa por cargos e salários dentro da instituição. Fica a pergunta sobre em que medida estamos, hoje, já liberadas dessa disputa para que possamos escrever, como queria Virginia Woolf, sem o ressentimento que congelaria o *fervor feminino* da escrita.

Toril Moi segue sua arqueologia da crítica literária feminista apresentando o livro *Sexual Politics*, de Kate Millett. A terceira parte deste livro é dedicada à crítica da violência masculina sobre as mulheres em obras literárias de autores consagrados como Thomas Edward Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet. Para não expor a debilidade e as contradições do desejo feminino, impregnado de machismo, Millett prefere não analisar textos de mulheres.

Para a norueguesa, esta obra de Kate Millet indica

una ruptura total con la ideología de la Nueva Crítica Americana, que en aquel momento representaba la tendencia dominante dentro del academismo literario. En total oposición a los Nuevos Críticos, Millett mantenía que era necesario analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender auténticamente la obra literaria, creencia compartida por todas las críticas feministas posteriores (idem, 38).

Toril Moi demonstra como Millett, no entanto, não reconheceu suas predecessoras mulheres, nem as críticas literárias tampouco as escritoras, o que torna, segundo a autora, infelizmente a obra de Millett minimamente controversa dentro do próprio movimento, apesar de considerá-la, como um todo, "un potente puñetazo en el plexo solar del machismo" (ibidem, 40). Ao reconhecer o intento políti-

co pouco nuançado que o livro de Kate Millett representa, Moi afirma algo que aqui nos interessa:

Sólo un concepto de ideología como construcción contradictoria, con lagunas, defectos y contradicciones haría posible que el feminismo explicara cómo incluso las presiones ideológicas más fuertes cuentan con sus propias deficiencias (MOI, 1988, 40).

Para a crítica feminista dos anos 70 e 80, se colocava então a questão: como ler uma obra escrita por uma mulher? Se poderia, ou talvez deveria, “desrespeitar” as “intenções” da autora? Retornar à exclusividade da análise textual que pressupusesse a inexistência de um contexto? Ou voltar à sacralização *do autor*?

Podemos dizer-nos “críticas feministas” sem que isso signifique que só trabalharemos obras em que haja uma representação de papéis femininos exemplares (ou que nos pareçam exemplares). A legítima demanda de representatividade na literatura não exclui que haja também um mínimo de desejo de autenticidade, no sentido de que existem mulheres frágeis e invejosas. A representação mandatória ou prescritiva só tornaria a literatura feminista um duplo pobre de outras categorias, como um panfleto futurista. Essa demanda foi típica do que, como já dito, foi considerado a “primeira crítica feminista”, conhecida na crítica anglo-americana como “Imagens de mulheres”, que buscava compreender, em uma postura revisionista, de que forma mulheres haviam sido retratadas ao longo da literatura.

A segunda fase da crítica feminista começaria a partir da segunda metade dos anos 1970, quando fica claro que um lugar crítico que não se prendesse nem à ilusão de imparcialidade, nem ao posicionamento autobiográfico tampouco à prescrição panfletária era possível – e necessário. A crítica Elaine Showalter, no início da década de 1970, postulou ser importante um estudo específico da literatura escrita por mulheres, que deveria levar em conta

la economía de su relación con el mercado literario, los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora así como de las restricciones de su independencia artística (SHOWALTER, *apud* MOI, 1988, 61).

Showalter estabelece três fases principais do que seria a literatura em língua inglesa, escrita por mulheres. A primeira, chamada de período feminino, vai do

período em que as escritoras assinavam com pseudônimos masculinos e aceitavam, introjetavam e reproduziam os modelos masculinos até a morte de George Eliot, em 1880. A segunda fase, que chama de feminista, vai até os anos 1920. Showalter identifica uma agenda engajada, uma literatura de protesto. O que chama de fase “da mulher” vai de 1920, com o destaque para uma espécie de auto-descobrimento da mulher que escreve - com uma virada nos anos 1960, acompanhando a insurgência de nova onda feminista. Toril Moi exalta muitas das teorias de Showalter, ressaltando no entanto que seus erros estão “en sus presunciones teóricas acerca de la relación que existe entre la literatura y la realidad, y entre la política feminista y la evaluación literaria” (MOI, 1988, 67).

não tinha teto

Para isso que vimos chamando de crítica literária feminista, também está em jogo a relação da letra com a Lei e, portanto, com a exclusão do feminino, com a associação deste com o fora da razoabilidade, fora da tarefa de civilização dos povos e dos códigos que regem a esfera pública e a propriedade.

É neste sentido que Hélène Cixous associa o masculino com o Próprio e, a partir daí, indica o que para ela seria a marca da “escrita feminina”: sua receptividade ao impróprio, o não ver-se ameaçada pelo Outro e os outros, como veremos mais adiante. A todo momento em que uma mulher escreve com sua impropriedade, nesse momento a língua escapa da lei - e a literatura de seu falocentrismo.

si interrogamos a la historia literaria, el resultado es el mismo: todo se refiere al hombre, a su tormento, su deseo de ser (en) el origen. Al padre. Hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico -y lo literario: (en la medida en que significa, la literatura está regida por el filosófico) y el falocentrismo. Lo filosófico se construye a partir del sometimiento de la mujer. Subordinación de lo femenino al orden masculino que aparece como la condición del funcionamiento de la máquina. La puesta en duda de esta solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo se ha convertido, hoy en día, en algo urgente -la puesta al día de la suerte reservada a la mujer, de su entierro-para amenazar la estabilidad del edificio masculino que se hacía pasar por eterno-natural; haciendo surgir, en lo que se refiere a la feminidad, reflexiones, hipótesis necesariamente ruinosas para el bastión que aún detenta la autoridad. !Qué sería del logocentrismo, de los grandes sistemas filosóficos, del orden del mundo en general, si la piedra sobre la que han fundado su iglesia se hiciera añicos? !Si un día se supiera que el proyecto logocentrico siempre había sido, inconfesablemente, el de *fundar* el falocentrismo, el de asegurar al orden masculino una razón igual a la historia de sí misma? Entonces, todas las historias se contarían de otro modo, el futuro sería impredecible, las fuerzas históricas cambiarían, cambiarán, de manos, de cuerpos, otro pensamiento aún no pensable, transformará el funcionamiento de toda sociedad (CIXOUS, 1995, 16).

A escrita e o patriarcado, com os quais a caneta e o pênis estabelecem uma relação icônica, também guiam as reflexões do livro *The madwoman in the attic* (*A louca do sótão*, em tradução livre), escrito pelas professoras norte-americanas Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, e sua tese nos parece em muitos aspectos ressoar até hoje. As autoras começam o livro com uma pergunta: seria uma caneta a metáfora do pênis? A ironia guia o recorrido crítico que irão empreender pela literatura das escritoras dos séculos XIX e XX que entraram para o cânone, como

Jane Austen, Mary Shelley, Charlotte Brönte e Emily Dickinson. As autoras, que consideram Virginia Woolf como a primeira historiadora da literatura feminista, relatam haver começado a elaborar as teorias que se tornaram livro a partir de um curso que deram na Universidade de Indiana, em 1974, em que analisavam a literatura de mulheres, com as supracitadas e também Woolf e Sylvia Plath. Ao longo do curso, elas notaram uma recorrência de temas e imagens nas obras dessas autoras, tão distantes em tempo, espaço e “estilos”:

we found what began to seem a distinctively female literary tradition, a tradition that had been approached and appreciated by many women readers and writers but which no one had yet defined in its entirety. Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors - such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia. (...) Enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society, these literary women were also, inevitably, trapped in the specifically literary constructs of what Gertrude Stein was to call “patriarchal poetry” (GILBERT&GUBAR, 1979, xi).

Quando da segunda edição do livro, elas fazem uma revisão não apenas do processo de escrita, mas também da recepção que o livro teve quando lançado. Acusadas por certa parte da crítica posterior de flertarem com uma postura essencialista, ambas afirmam que, àquela ocasião, seria impossível ter elaborado qualquer reflexão afinada com as nuances que o feminismo de hoje pratica. Ressaltam, porém, que a maior parte das críticas feitas ao livro logo de sua publicação foram escritas por homens, cujos principais argumentos eram, de um lado, “homens também sofrem”, e de outro, “minha mulher não está de acordo com vocês”.

Essas apreensões das teorias de *A louca do sótão*, já no final do século XX, só refletem as mesmas posturas que são objeto de análise das autoras, ainda nos séculos XIX e início do XX. Elas fazem menção à dupla imagem das mulheres inventadas por homens: de um lado, as personagens dóceis, passivas, angelicais; de outro, as “deusas bruxas terríveis”, como Medusa, Circe ou Salomé. Gilbert e Gulbar recuperam etimologias e cruzamentos semânticos que relacionam autor e autoridade, considerando que essa relação está implícita na história originária que os homens contaram a si mesmos: a que precisou criar uma ordem e uma lei que pressupusesse e garantisse que o filho gestado era seu. A partir daí, elas releem a teoria de Harold Bloom sobre a filiação literária e a paternidade artística, o que

causaria, por sua vez, segundo postulam, uma angústia criativa muito específica para as escritoras, que teriam poucas referências nas quais se espelhar. Esse contexto criaria o que chamam de “female schizofrenia of authorship”. O sistema literário, ao compreender que a caneta é o falo, lega à mulher uma condição de impossibilidade:

precisely because a woman is denied the autonomy - the subjectivity that the pen represents, she is not excluded from the culture (whose emblem might be well the pen) but she also becomes herself an embodiment of just those extremes of mysterious and intransigent Otherness which culture confronts with worship of fear, love or loathing (GILBERT&GUBAR, 1979, 19).

Cixous remete à associação que se faz entre a criação artística e o "estar possuído", ressaltando que a ideia de possessão está ligada à passividade, à permissividade, à abertura, a estar vulnerável "ao outro". Algo muito pouco “masculino”:

Por su abertura, una mujer es susceptible de ser «poseída», es decir, desposeída de sí misma. Pero estoy hablando de la feminidad como conservante en vida del otro que se confía a ella, que la visita, al que ella puede amar en calidad de otro. Amarle por ser otro, un otro, sin que eso suponga necesariamente la sumisión del mismo, de ella misma. En cuanto a la pasividad, en su extremo, está ligada a la muerte. Pero existe un no-cierre que no es una sumisión, que es una confianza, y una comprensión; que no es motivo de una destrucción sino de una maravillosa extensión. Por la misma abertura, que es su riesgo, sale de sí misma para ir hacia el otro; viajera de lo inexplorado, no niega, acerca, no para anular la distancia, sino para verlo, para experimentar lo que ella no es, lo que es, lo que puede ser (CIXOUS, 1995, 47).

Parece consenso então, entre as mulheres que escrevem-sobre-a-escrita, que isso que constituiria a escrita feminina se dá em relação a essa percepção de que a mulher está *a priori* mais aberta ao outro.

Diré: hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro. No ha eliminado, en su convertirse-en-mujer, la bisexualidad latente en el niño y en la niña. Feminidad y bisexualidad van juntas, en una combinatoria que varía según los individuos, distribuyendo de manera distinta sus intensidades, y según los momentos de su historia privilegiando tal o cual componente. Al hombre le resulta mucho más difícil dejarse atravesar por el otro. La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir -que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?-, una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva. Tal poblamiento no permite descanso ni seguridad, enrarece siempre la relación con lo «real»,

produce efectos de incertidumbre que obstaculizan la socialización del sujeto. Es angustiante, consume; y, para los hombres, esta permeabilidad, esta no-exclusión, es la amenaza, lo intolerable (CIXOUS, 1995, 46).

A mulher já é o Outro³⁸, seja porque convive com a virtualidade de um outro a cada luação completa, seja porque em algum momento é de fato duas pessoas, dois animais, outros de si mesma, seja porque, no desenvolvimento de sua sexualidade, ainda menina, tem a possibilidade libertadora de descobrir que, à diferença do menino, seu prazer não está limitado a um órgão, é sempre mais de UM:

The clitoris is conceived as a little penis pleasant to masturbate so long as castration anxiety does not (for the boy child), and the vagina is valued for the "lodging" it offers the male organ when the forbidden hand has to find a replacement for pleasure-giving. Yet all this appears quite foreign to her own pleasure, unless it remains within the dominant phallic economy. Thus, for example, woman's autoeroticism is very different from man's. In order to touch himself, man needs an instrument: his hand, a woman's body, **language**³⁹... And this self-caressing requires at least a minimum of activity. As for woman, she touches herself in and of herself without any need for mediation, and before there is any way to distinguish activity from passivity. Woman "touches herself" all the time, and moreover no one can forbid her to do so, for her genitals are formed of two lips in continuous contact. Thus, within herself, she is already two but not divisible into one(s)-that caress each other (IRIGARAY, 1985, 23-24).

Dessa forma, um re-conhecimento do corpo poderia, em dupla via, abrir a literatura à própria sexualidade feminina. Como argumentam Gilbert e Gulbar,

the sexual nausea associated with all these monster women [as figuras mitológicas já citadas, como a Esfinge ou a Medusa, e também vilãs clássicas, como a Rainha-Má ou Lady Macbeth] helps explain why so many real women have for so long expressed loathing of (or at least anxiety about) their own, inexorable female bodies (GILBERT & GUBAR, 1979, 34).

Como se só se pudesse escapar da repressão à sexualidade, repressão representada pelo território do lar, tornando-se monstruosa - ou louca, a habitar o sótão da casa, diminuto em relação a um espaço já em si limitado e claustrofóbico, fora do ambiente principal.

³⁸ Não tanto o Grande Outro, como linguagem, mas como alteridade radical (o radical é o campo não físico, as palavras não estão a ele submetidas, não se desgastam. Será? Desgastamo-nos nós, e elas seguem?).

³⁹ Grifo nosso.

A centralidade da casa em muitas obras de mulheres - a casa, esse todo do qual o tanque é a parte, ou o fogão ou ambos; a casa, espaço “feminino” por cultura (não por natureza), cujo simbolismo, segundo a exaustiva pesquisa de Gilbert e Gubar, traz um aspecto materno para escritores e sombrio para escritoras – se apresenta, nesse sentido, torcida, desviada. Uma casa pode ser refúgio, como a morada de Alejandra Pizarnik⁴⁰, caverna, como a de Marguerite Duras⁴¹, também prisão, como a que condena o duplo-enlouquecido de Charlotte Perkins Gilman, a casa que pode ajudar a curar e que é, também, de certa forma, o lugar propício para adoecer. Mais que tudo, o *locus* da escrita para essas autoras. A casa que Virginia Woolf planteava ser fundamental, lar sem Anjo, e ainda assim casa em cuja escrivania a imaginação de Woolf colidiu contra uma rocha, enquanto ela fitava a folha branca em devaneios. Casa da qual a escrita liberta, mas cuja vivência ao mesmo tempo a oprime e impossibilita:

Falando sem metáforas, ela [a escritora, a própria Woolf] pensou numa coisa, uma coisa sobre o corpo, sobre as paixões, que para ela, como mulher, era impróprio dizer. E a razão lhe dizia que os homens ficariam chocados. Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista. Não podia mais escrever. O transe tinha acabado. A imaginação não conseguia mais trabalhar (WOOLF, 2012).

Em *A política da casa*, prefácio a *O papel de parede amarelo*, livro da escritora norte-americana Charlotte Perkins Gilman - crítica e pensadora do feminismo da virada do século XIX para o XX, reconhecida por sua tese *Mulheres e Economia* -, a filósofa Márcia Tiburi questiona a relação entre a casa como confinamento e a fuga como loucura, muitas vezes a única alternativa para sobreviver: “Incluída no cosmos opressivo do lar para ser excluída da vida pública, à mulher resta viver confusões internas que podem levar à loucura” (TIBURI, 2016, 6).

Perkins Gilman começou a manifestar crises de depressão logo nos primórdios de seu casamento. Em suas palavras: “tinha algo errado desde o princípio”. No posfácio, a crítica feminista Elaine R. Hedges considera que

o conto é também uma acusação ao aconselhamento médico incompetente que ela recebeu. Charlotte Perkins Stetson [seu nome de ‘ainda’ casada] foi enviada para o

⁴⁰ "En la mano crispada de um muerto/en la memoria de um loco/ en la tristeza de um niño/ en la mano que busca el vaso/ en el vaso inalcanzable/ en la sed de siempre".

⁴¹ "É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro".

‘especialista em nervos’ (...) Sua receita para a saúde dela era que se dedicasse ao trabalho doméstico e à filha - limitando-se a no máximo duas horas de trabalho intelectual por dia (HEDGES, 2016, 86).

No suspense psicológico de Perkins Gilman, uma mulher é levada pelo marido - médico - para uma casa alugada no campo. O objetivo? Convalescer de uma “crise de nervos”. O ar puro do campo, que deveria permitir que a protagonista respirasse, causa, ao contrário, o sufocamento e - aqui também, - mais uma vez a impossibilidade. Ela é mãe de um recém-nascido, de quem não está em condições de cuidar. O que lemos é o diário que essa mulher escreve, escondida do marido e da empregada/babá. Diário que ela foi orientada a não escrever, se quisesse se curar.

O amor do marido, que será relativizado e considerado controle e exercício do poder, parece-lhe genuíno no princípio do conto: “John é muito atencioso e amável, não permite que eu dê um passo sequer sem instruções especiais” (PERKINS GILMAN, 2016, 15). Esse médico, como a própria narradora admite, é a personificação da razão e da ciência, não compreende a doença da mulher - e, em suas atitudes de cuidado, a debilita cada vez mais: “É muito difícil falar com John sobre o meu caso, porque ele é tão inteligente e me ama tanto” (idem, 39).

O conto acompanha a trajetória da loucura de sua narradora até uma certa indiscernibilidade de espaço e tempo, expondo o leitor justamente a uma sensação de angústia e apreensão que o fez ser considerado um suspense psicológico. E ainda que, em uma mirada superficial, pudesse ser “vítima” de uma análise exclusivamente referencial, vida-da-autora/vida-da-personagem, “O Papel de parede amarelo”, se considerado um espécime disto que vimos chamando “escrita indomável”, revela um trabalho com a língua que faz crescer o tom delirante da narradora, que se torna obcecada em decifrar o padrão do papel de parede do quarto em que convalesce, até descobrir silhuetas de mulheres atrás deles, mulheres que decide resgatar.

As mulheres devem rastejar. A narradora sabe disso. Ela lutou o melhor que pôde contra isso. (...) Mas no final da história, em seu último dia na casa, à medida que arranca metros e metros do papel de parede e rasteja pelo chão, ela é derrotada. Está completamente louca. Do seu jeito louco-são, porém, viu a situação das mulheres exatamente pelo que ela é. Ela queria estrangular a mulher atrás do padrão - amarrá-la com uma corda. Porque essa mulher, o trágico produto de sua

sociedade, é naturalmente o próprio eu da narradora. E, ao rejeitar essa mulher, ela poderia libertar a outra, aprisionada dentro de si mesma. A única rejeição disponível, contudo, é o suicídio, e assim ela cai numa espiral de loucura. A loucura é sua única liberdade (HEDGES, 2016, 96).

não tinha nada

Alguns anos antes da publicação de *Um teto todo seu* na Europa, aqui na América Latina, a escritora argentina Alfonsina Storni já era uma importante figura do movimento feminista. Sua poesia circulava em diversos estratos sociais, ela era premiada e bastante lida para a época, gozando de reconhecimento de público e crítica. Filha de um pai alcoólatra e depressivo, que leva a família à falência pouco antes de morrer, Storni passou infância e adolescência lutando para terminar a formação no magistério, enquanto trabalhava como garçonne, vendedora, operária, atriz, corista, enfim - para sobreviver. Em 1912, Alfonsina Storni dá à luz seu único filho, fruto do relacionamento com um jornalista conhecido em Rosário, casado e com boa reputação, o que a levará à condição de “mãe solteira” de um filho de “pai desconhecido”. Alguns anos depois, já em Buenos Aires, a poeta começa a frequentar os círculos artísticos e intelectuais à margem da corrente hegemônica da época (cujas diretrizes eram dadas pela elite da vanguarda literária de então - também elite econômica -, como Jorge Luis Borges e Victoria Ocampo, quem posteriormente viria a criar a revista *Sur*, berço e forja de toda a literatura canônica argentina a partir dos anos 1930 - para a qual escreveu Alejandra Pizarnik). Ao se posicionar em uma via paralela a essa “elite”, Storni acaba falando cada vez mais a um grande público, tornando-se uma escritora com *status* midiático, dentro do que começava a se constituir na Argentina como mídia, principalmente ao longo do desenvolvimento de sua carreira também como jornalista.

Em sua coluna *Feminidades*, da revista *La Nota*, Storni escrevia sobre os principais temas de interesse das mulheres de seu tempo e seu país, assumindo a função de conselheira para suas leitoras, função típica das colunas “femininas” até hoje. No entanto, com a mais fina das ironias, refletia sobre os papéis de homens e mulheres nas dinâmicas sociais. Na crônica de 15 de agosto de 1919, intitulada *Sobre el matrimonio*, Storni acusa as mulheres de estarem excessivamente preocupadas em “arrumar um marido”, revelando-se à parte deste projeto.

Já na coluna *Bocetos femininos*, do jornal *La Nación*, Storni expandiu o alcance da sua escrita, atingindo um público letrado porém conservador, para além dos circuitos culturais a que estava restrita. Nela, Storni assina Tao Lao, seu alter ego masculino. No estudo preliminar incluído no livro *Escritos: Imágenes de Gé-*

nero, reunião de crônicas de Storni, Tania Diz caracteriza Tao Lao como “un viejo chino que conoce mucho, y muy bien, a las mujeres, porque se casó tres veces” (DIZ, 2014, XXVII). A estratégia de incorporar a si uma voz masculina reforça a ironia presente no tom mordaz que assume - e que muitas vezes terá como alvo o comportamento das próprias mulheres. Tendo sido mãe aos 19 anos, não tendo se casado, sendo parte da “classe trabalhadora”, tendo passado significativas dificuldades econômicas até se estabelecer financeiramente com o fruto do seu próprio trabalho, Alfonsina Storni era a voz ideal para o movimento popular feminista que começava a crescer na Argentina - e para as críticas ao casamento como instituição.

Em outubro de 1920, Tao Lao escreve *La novia*, uma breve narrativa de uma cerimônia de casamento religioso. Storni/Lao descreve toda a cena. Apresenta os envolvidos na cerimônia: florista, modista, músicos; cria a atmosfera do ambiente, o órgão da igreja, perfumes, conversas dos convidados; e narra o já tradicional atraso da noiva, que enfim entra com o padrinho de braços dados, uma longuíssima calda e um belo véu: seu vestido branco é a encarnação do amor puro. Quando a noiva, depois de casada aos olhos de Deus, refaz seu trajeto de volta à porta da igreja, todas as mulheres presentes já desejam casar-se amanhã mesmo, “aunque más no fuera que para atravesar, vestidas de blanco, un sagrado templo, y vivir así, varios minutos de agudo y divino romanticismo” (STORNI, 2014, 244). A narrativa termina ironicamente, com a abrupta interrupção da descrição romântica da cerimônia: a hipótese de que o texto/a cena tenha sido um argumento fílmico, escrito por um cineasta de bom humor, que seria muito bem representado pelo título “O vestido branco: propaganda matrimonial”.

Na crônica de 22 de maio de 1921, *La mujer enemiga de la mujer*, Storni/Lao aponta:

¿Es que la mujer es íntimamente mala? Pero, ¿cómo mala? Es la mujer la que primero derrama lágrimas leyendo una novela sentimental; es la primera que protege al perrillo abandonado, es la primera que defiende al hijo de la reprimenda paterna. Sin embargo, cuando en un grupo de señoras se comenta, pongo por caso, que por la acera de enfrente acaba de pasar una criatura de trece años acompañada por un hombre de cuarenta, de siete u ocho mujeres presentes, una sola defiende a la niña mujer y ataca al hombre maduro, consciente, éste, del daño que hace; el resto, la carga de epítetos, y el corazón de la mujer, el hondo corazón de la madre, no aparece para proteger, siquiera con la palabra, a la criatura que pasa. (...) [Isso se deve

à] natural competencia que, por ser **sujetos elegibles** [contradição em termos?], se ha establecido desde antiguo entre las mujeres, obligándolas a destacarse sobre las demás, por ser, o aparentar ser más bellas, más virtuosas, más elegantes que sus competidoras, lo que obliga a la exageración del defecto, o de la falla moral de la enemiga. El primero argumento de una mujer sin educación filosófica, contra esa ‘masonería’ [que hoje chamamos sororidade] - lo estoy oyendo - sería este: “Y entonces si las virtuosas obtienen el mismo concepto público que las no virtuosas ¿para qué sirve la virtud?” (STORNI, 2014, 164.166).

Em *El varón*, de junho de 1921, Tao Lao/Storni reflete sobre a imagem masculina do varão, o homem - não qualquer nem todo homem - que traz em si as virtudes da força, coragem e virilidade.

Mientras la mujer pudo ver, supo ver, o creyó ver en el hombre el varón, fue sumisa y sacrificada; vivió para él y no lo discutió; se limitó a amarlo, a adorarlo y magnificarlo. (...) Mientras la mujer creyó que el varón existía lo respetó, y sólo cuando dudó de su valor como espíritu, como fuerza creadora, como valor orientativo, lo discutió y dejó de respetarlo; y lo amó, con locura aún, pero sin embeleso, con ardor, pero sin confianza (idem, 168).

Na crônica de 26 de setembro de 1920, intitulada *¿Existe un problema femenino?*, Storni/Tao Lao acirra sua crítica aos valores burgueses, que constituíam o que a escritora considerava não um problema “feminino”, e sim um problema social:

En lo que al problema femenino respecta no hay, detrás de él, en verdad, nada más que una crisis de la familia, y esta crisis de la familia contiene, en sí, todos los problemas. (...) Podríamos hallar infinitos ‘hechos’ a que atribuir esta desagregación de la familia, que caracteriza y define nuestra época (182) (...) si la familia no se ha con el propósito de sacrificar todos los intereses de sus miembros a una sola orientación, la familia no existe, sino como fórmula, como residuo de una organización social que tuvo su razón de ser en otros momentos, como fácil molde al cual se procura adaptar la vida de varios sujetos: aunque la intimidad ideológica de aquellos lo desprecie, deprima y deforme continuamente. La profunda hipocresía social que importa una familia así constituida, permite su íntima anarquía. El problema femenino, que es uno de sus aspectos, desaparecerá al solucionarse, si se soluciona, la crisis de la familia. (...) Si ha llegado el momento de que las mujeres sean fuertes y resistan la vieja organización de la familia, deben serlo, para serlo con provecho y originalidad, del todo: viviendo conforme a sus propios impulsos, hundiéndose de lleno en la aspereza por la lucha de la vida, arriesgándolo todo para obtenerlo todo (ibidem, 183-184).

Em 27 de março de 1921, sete anos portanto antes das duas palestras proferidas por Virginia Woolf que resultariam na publicação de *Um teto todo seu*, Alfonsina Storni escreve no jornal *La nación* a crônica *La mujer como novelista*. No texto, Storni reforça sua convicção na relação diretamente proporcional entre o

aumento das publicações de escritoras e as transformações dos papéis sociais dentro da família:

Sería ilógico suponer que la inteligencia femenina se haya despertado ahora; pero, para escribir con alguna propiedad, hacía falta a la mujer abandonar, siquiera en parte, las tareas del hogar y asomarse a observar la vida (STORNI, 2014, 260).

Para Storni, no entanto, era importante observar, mais que a quantidade, a qualidade das novelas que seriam escritas por mulheres a partir daquele momento, considerando, para essa qualidade, a relevância de “penetrar, entender, descifrar las pasiones humanas, fuentes de toda gran literatura” (idem, 260). Nesse sentido, a argentina ressaltava a relação entre a vida do escritor e a tarefa da escrita, e também já se vê nesse texto a compreensão do caráter fundamental das condições materiais da escrita:

Si la mujer, pongo por caso, educada en un ambiente familiar, limitado, honesto, en una palabra, quisiera escribir una novela, sus personajes no podrían ofrecer otro matiz y otro interés que el de su vida limitada; no podría, lógicamente, entrar a tratar fenómenos psicológicos que desconoce (...) Es por esto que, generalmente, la mujer novelista produce obras incolores, falsas, de un romanticismo estrecho y pobre. Y es que una comprensión profunda supone, también, una vida profunda. (...) ¿Cómo podría la mujer, delicada por la naturaleza, limitada por el ambiente y por su propia sensibilidad, vivir esta vida extraordinaria que le haría comprender, ahondar, zambullirse por así decirlo, en los más interesantes y hondos tumultos del alma humana? Si posee fortuna, y para lograr aquellos rompe con todo, quizás le fuera posible lograrlo; si carece de ella y debe vivir de lo que gana, la vida económica se le hará difícil y oscura. Luego, una vida extraordinaria destruye en la mujer lo que la hace más **preciada**⁴²: su feminidad. (ibidem, 260-261).

No Brasil, já no final do século XX, em 1994, a crítica Heloisa Buarque de Hollanda buscava pensar o contexto da crítica feminista entre nós, e sua especificidade em um país ditatorial, em que o ativismo das comunidades eclesiais de base, ligadas à Igreja Católica, foram fundamentais à luta contra a ditadura, e que, portanto, abafou ou manteve por muito tempo em latência as demandas específicas das mulheres. Ela ressaltava também, como ocorreu em muitos outros países da América Latina, a importância que os movimentos de mães tiveram, reforçando portanto a família como conceito. Para a autora, “cada gênero discursivo não ape-

⁴² Grifos nossos.

nas revela um tipo específico de atividade criativa, como também, e, principalmente, traduz um sentido particular de experiência” (HOLLANDA, 1994, 264).

Com a psicanálise, já sabemos que o Eu não somente não é uno como não está no comando, e “concluimos que la búsqueda de un Yo individual unificado, de una identidad de sexo, o de una identidad 'textual' en la obra literaria, ha de ser considerada drásticamente reductiva” (MOI, 1988, 24). Nesse sentido, ao retomar uma conceituação de Bakhtin sobre a historiografia literária, Buarque de Hollanda faz questionamentos que parecem úteis para metabolizar as questões colocadas por Gilbert e Gubar sem um determinismo autor-personagem ou vida-texto. Se o surgimento de novos gêneros discursivos reflete mudanças na vida social (e a recíproca é também verdadeira), é mais fácil compreender, sem tanta resistência a um eventual essencialismo, que conteúdo e forma, texto e contexto, são oposições culturalmente estabelecidas tão binárias quanto feminino e masculino.

Também em outro país latinoamericano, a crítica Nelly Richards escreve o ensaio *?Tiene sexo la escritura?*, a partir de um congresso sobre literatura feminina latinoamericana, ocorrido em 1987. A crítica chilena aponta dois contextos que marcaram o evento, e argumenta que, no momento em que escrevia aquelas reflexões, cinco anos depois, já não estava presente na realidade do campo de estudos a marca da censura e violência da ditadura no Chile, mas ainda estava marcada a marginalidade latino-americana em relação ao discurso acadêmico e intelectual dos países “desenvolvidos”. Richards plantea então a necessidade de buscarmos “desafíos de una reflexión local que debe reajustar las claves teóricas del saber importado (la crítica feminista internacional) en función de lo que desde aquí provocan y demandan las poéticas y narrativas emergentes” (RICHARDS, 1994, 127).

Richards diferencia a “literatura de mulheres” da “escritura feminina”. Para ela, o que chama de literatura de mulheres compreende um conjunto de obras escritas por mulheres, determinando um *corpus* que será a base para o questionamento sobre a existência - e qual existência - de uma escritura feminina. A literatura de mulheres pressuporia uma relativa autenticidade na relação entre narradora e personagem, que presentifica uma conscientização antipatriarcal. A controvérsia presente nesse tipo de crítica se deve a uma concepção naturalista da literatura e

de uma sobreidentificação do feminino com uma identidade fixa, um “referente pleno”. Para ela, então,

ambas dimensiones, la de la escritura como *productividad textual* y la de la identidad como *juego de representaciones* son las que necesita incorporar la nueva teoría literaria feminista para construir lo ‘femenino’ como significado y significante del texto (RICHARDS, 1994, 130).

Se concordamos com Toril Moi quanto a que os valores de categorização e canonização de uma obra literária foram eleitos, construídos e elaborados a partir de um referencial homem-branco-de-elite, parece óbvio que o critério de “boa literatura” não é dado, isento, indiferenciado. Nelly Richards recupera uma ideia de Jean-François Lyotard sobre a neutralidade, em que o filósofo diz que toda vez que escutamos alguém postular que não gosta de política, que não é “de direita nem de esquerda”, fica claro que se trata de uma pessoa “de direita”:

decir que el lenguaje y la escritura son in / diferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro - lo im / personal - su manía de personalizar lo universal (idem, 131).

Ainda assim, como salienta, isso não significa que a estrutura escriturária seja exclusivamente masculina. Com Josefina Ludmer y Julia Kristeva, Richards postula que toda escrita é bissexual, no sentido de que traz em si uma força semiótico-pulsional, que a chilena caracteriza no “campo” feminino, e uma força conceitual-racionalizante, pertencente ao campo masculino. Desse modo, toda escritura em que prevalece o ímpeto desestruturador seria uma escrita feminina, dado que desloca a clausura paterna da palavra em direção a uma multiplicidade de fluxos contraditórios, inclusive sintáticos. Para ela, então, mais que falar de uma literatura de mulheres ou mesmo de uma escritura feminina, seria necessário planejar uma *feminização da escrita*, que se dá

cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc) (...) Cualquier literatura que se practique como *disidencia de identidad* respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora del femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo “femenino” (ibidem, 1994, 132-133).

Para a crítica chilena, tornar “feminina” qualquer prática anti hegemônica dá lugar a um processo simbólico-sexual, que se coloca em paralelo ao binômio pouco produtor “biologicamente mulher / socioculturalmente mulher”. Assim como ser mulher não assegura uma existência não-hegemônica consciente e atuante,

“ser hombre” no condena al sujeto autor a ser fatalmente partidario de las codificaciones de poder de la cultura oficial ni a reproducir automáticamente sus mecanismos, por mucho que la organización patriarcal busque convencerlo de sus beneficios. (...) De hecho, son varios y convincentes los ejemplos de prácticas firmadas por hombres (...)cuyas experimentaciones poético-literarias torsionaron lenguaje e identidad hasta descentrar por completo la función-de-sujeto (falologocéntrica) (RICHARDS, 1994, 134).

A proposta é então não tornar a “literatura de mulheres” um estilo, uma categoria do sistema literário, uma ou muitas prateleiras nas livrarias, mas sim de aproximar, reconhecendo semelhanças e diferenças, de outras práticas que destruam o “eu” (Identidad-Una) da tradição literária. Trata-se de distinguir produções femininas subordinadas às formas culturais dominantes, ainda que tematicamente feministas, das produções rebeldes, “gestadoras de técnicas capazes de desatar conflictos de lectura en el interior de sus formaciones socioliterarias”.

Rescatar, para beneficio femenino, esas voces *descanonizantes* (incluyendo las masculinas) para tejer con ellas pactos antioficiales, es tan vital como no renunciar a deformar y a resignificar el canon bajo la presión de lecturas heterodoxas que subviertan y pluralicen la norma del saber literario (idem, 136).

Não basta ser mulher nem escrever sobre mulheres para que o labor com a língua produza a diferença-mulher. Associar exclusivamente, ou sempre a uma primeira visada, a escrita feminina com o sexo, ou o corpo, ainda que esse seja a "primera superficie a reconquistar (a descolonizar) mediante una autoerótica femenina de la letra y la página”, arrisca responder à questão com uma essencialização, uma primeirização biológica.

Ser mulher nunca se alcança por completo, por conta da contradição do inconsciente na constante elaboração e reelaboração da sexualidade, e também

no porque sea puro vacío o carencia de acuerdo a la axiomática castradora de la Falta (lacaniana), sino porque la relación de la mujer con el sentido no es nunca *total* ya que parte de una inadecuación básica: la que la hace sentirse extraña (extran-

jera) al pacto de adhesión y cohesión sociales que sella la autoidentidad a través de su lengua del consenso socio-masculino en relación con el cual la mujer está siempre *de menos* (lo femenino como déficit simbólico) o *de más* (lo femenino como excedente pulsional) (RICHARDS, 1994, 139).

porta da rua

A indomabilidade feminina é inconveniente, como a personagem do conto “Distância”, de Maura Lopes Cançado: “de certa forma, ela incomodava sempre” (CANÇADO, 2015, 53). Mulheres que incomodavam sempre: tanto Maura Lopes Cançado quanto Alejandra Pizarnik, e é isso o que torna possível uma leitura feminista da complexidade, hoje, dessas duas mulheres que, à diferença de Virginia Woolf, nunca se proclamaram oficialmente feministas nem se engajaram em movimentos por direitos das mulheres, ainda que tenham retratado em suas obras muitas das miradas distintas à unicidade disso que chamamos *ser mulher*.

Em que medida a crítica literária como elaborada por Toril Moi, ainda nos anos 80, dialoga com as perguntas que já se colocava Virginia Woolf e de que maneira as condições materiais da atividade literária na primeira metade do século XX se assemelham e se diferenciam das que apresenta o contexto socioeconômico atual, quase 100 anos depois de *Um teto todo seu*? Como essas autoras podem ser, hoje, relidas no momento em que a quarta onda feminista se consolida? Que contribuições podem dar ao feminismo – e que contribuições tem o feminismo atual a dar à releitura de suas obras?

A escritora Marguerite Duras considera que é a casa o território das viagens femininas: “Ce voyage, il n’est pas les guerres ni la croisade, il est dans la maison, la forêt, et dans sa tête criblée de croyances, souvent infirme, malade” (DURAS, 1987, 37). A liberdade das mulheres, das quais um homem “ne sait rien”, consistiria então em seu poder de imaginar, dado que, no mundo real, essa liberdade é ainda tão significativamente domesticada? Ao longo das últimas décadas, ganhamos crescente acesso ao mercado de trabalho - mas não com equiparação salarial (pesquisas de 2018, como a da consultoria Catho, mostram uma disparidade ainda de 15 a 30% de salário menor para mulheres, a variar de acordo com o cargo e grau de instrução). Já não somos mais, de forma geral, “desclassificadas” como mulheres “para casar” se demonstramos alguma vida sexual pregressa e um desejo sexual no presente - mas só se pudermos nos esforçar para sermos, na “sala”, uma “dama”. Em que medida já podemos escrever em liberdade, dado que “os homens não suportam isso: uma mulher que escreve. É cruel para o homem. É difícil para todos” (DURAS, 1994, 17)?

O indomável, mesmo que não se reduza a - ou que se deixe capturar (o que nos parece impossível) - está em relação ao que a escritora Marguerite Duras considera ser o impulso de *escrever*:

Isso torna a escrita selvagem. Vai-se ao encontro de uma selvageria anterior à vida. E sempre a reconhecemos, é aquela das florestas, tão antiga quanto o tempo. O medo de tudo, algo distinto e ao mesmo tempo inseparável da própria vida. Encarniçado. Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa gozada, sim. Não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora, da sociedade. A dor, é também Cristo e Moisés e os faraós e todos os judeus e todas as crianças judias, e é também a bondade mais violenta. Sempre, acredito nisso. (DURAS, 1994, 22-23).

Uma mulher que não se submeta. Uma personagem de ficção, certamente. Na “vida real” da segunda década do século XXI, quão distantes já estamos da realidade da terceira década do século XX, em que Virginia Woolf se queixava de sua fictícia senhora Mary Seton? A inglesa culpava seu duplo, inventado para a ocasião de sua visita ao *campus*, por não haver aprendido, como os homens, a ganhar dinheiro suficiente,

como fizeram seus pais e seus avós antes deles, para instituir *fellowships* e docências-livres e prêmios e bolsas de estudo apropriadas para o uso dos membros de seu próprio sexo, [quando então] poderíamos ter jantado aqui em cima, sozinhas e bem razoavelmente, uma ave e uma garrafa de vinho (WOOLF, 2014, 28-29).

Em boa parte do mundo hoje⁴³, institutos, cargos e fomento para pesquisa de, sobre e para mulheres já existem. Ainda assim, todos sabemos de um ou muitos casais de escritores, por exemplo, em que a máxima de Marguerite Duras ainda seja válida, “Dans les couples d’écrivains, la femme pour parler de leur métier dit: Mon mari est un écrivain. Le mari dit: Ma femme écrit aussi. Les enfants disent: Mon papa il fait des livres, ma maman aussi quelquefois” (DURAS, 1987, 48).

⁴³ No Brasil suponhamos que elas venham a estar temporariamente suspensas.

serventia da casa

É verdade que o que viemos falando aqui não é nada de que já não se saiba. Para sua confirmação, basta que façamos um exercício de imaginação especulativa. Se você é mulher, imagine o tanto que seria ouvida, o tipo de relevância que teria entre seus pares, quão senhora de seu próprio discurso e quão segura de ser escutada você seria, se fosse um homem. Junte em uma cesta todas as suas bem sucedidas realizações profissionais, cargos administrativos dentro da universidade, ou qualquer outro local de produção de conhecimento a que pertença, textos escritos, palestras apresentadas, projetos coordenados, eventos realizados, trocas de saber empreendidas. Você pode deixar de fora da cesta as conquistas “pessoais” e o cem número de atividades que executa com relativo acerto em outras áreas da sua vida - isso nem está em jogo nessa brincadeira.

Observe o conteúdo do cesto e visualize, brevemente, que este seja o conteúdo de um cesto masculino, de seu colega com quem divide o grupo de pesquisa, a sala no departamento ou o centro de estudos. Agora chegou a hora em que você precisa dar um preço ao cesto. Tente comprar “de volta” as realizações que já eram suas, e veja subir vertiginosamente o preço que estaria disposta a pagar. Esse é o preço que pagamos. Todas.

Pode ser que essa invencionice não lhe tenha feito muito sentido. Você provavelmente é homem - ou não está prestando muita atenção. Se for homem, a dinâmica para você há de ser um pouco diferente⁴⁴: olhe-se no espelho primeiro. Observe, detalhadamente, os contornos e feições de seu rosto, as marcas de seu corpo masculino. Reconheça-se e volte à sala. Aviste o cesto de sua colega e o examine. Há algo no cesto dela que lhe interesse? Quanto você estaria disposto a pagar pelo “item”? Por qual realização de seu próprio cesto você o trocaria? Os valores lhe parecem equivalentes? Pode ir ao banheiro mais uma vez, não há problemas, ela te espera. Observe-se novamente. Seu trabalho com a matéria do pensamento é mesmo muito melhor que aquele de suas colegas mulheres? É possível que seja. Considere o tema, honesta e minuciosamente. Retire de seu cesto as suas

⁴⁴ E arrisco dizer: a despeito de sua orientação sexual - ainda que obviamente reconhecendo sua também desvantagem.

realizações e guarde-as de volta em sua gaveta. Por via das dúvidas, assegure-se de havê-la trancado antes de ir embora.

episódios recorrentes

*Mourir en quelque sorte, chaque jour,
ou bien encore vivre.*
Marguerite Duras

No dia 19 de julho de 1955, Alejandra Pizarnik escreve em seu diário uma lista de planos para seus próximos quarenta dias: “1) Comenzar la novela. 2) Terminar los libros de Proust. 3) Leer a Heidegger. 4) **No beber.** 5) Nada de actos violentos. 6) Estudiar gramática y francés” (PIZARNIK, 2003, 46). Vinte anos antes de seu suicídio, e antes dos 20 anos de idade, a poeta já sinalizava uma preocupação (que aos poucos deixará de ter) com sua relação com o álcool.

Há, para Deleuze, uma relação entre a escritura e a bebida, relação que aborda em *Abecedário*, uma série de entrevistas gravadas à jornalista francesa Claire Parnet, com quem já havia, em 1977, escrito *Diálogos*. Cada letra desse abecedário filosófico corresponde a uma palavra, um tema ou conceito sobre o qual conversam. Com a solicitação de que só fossem divulgados depois de sua morte, os episódios estreiam no canal franco-alemão *Arte* em 1995⁴⁵.

Em B, de Bebida (B de Boisson no original), o filósofo reflete:

Há algo que faz parte da escritura. De maneira modesta, ver algo, que os outros não veem, da potência da vida, que nem todos podem perceber (...) É algo forte demais na vida, não é algo terrificante, é algo forte demais, poderoso demais na vida. Acredita-se, de modo um pouco idiota, que beber vai colocá-lo no nível desse algo mais poderoso (DELEUZE, 1995).

O que Deleuze sabe, por experiência própria, também o sabia a escritora franco-vietnamita Marguerite Duras. Em 1993, Duras lança *Escrever*, livro em que tece elaborações e reflexões retrospectivas sobre seu processo de escrita. Nele, Duras considera: “A vida, ela está em toda parte. Da bactéria ao elefante. Da terra aos céus divinos ou já mortos. (...) A escrita vem como o vento, nua, é de

⁴⁵ *Abecedário* foi gravado entre 1988 e 1989. Deleuze, cuja respiração já estava condicionada a aparelhos de oxigênio, autoriza a estreia da série no início do ano de 1995. Em 29 de outubro, é exibido o episódio dedicado ao *G de Gauche* (E de Esquerda), no qual o filósofo profere “não existe Governo de esquerda”. No dia 4 de novembro, em face do estado terminal de sua insuficiência respiratória, Deleuze se atira pela janela de seu apartamento. O caráter autodestrutivo ou pragmático da ação última do filósofo costuma ser objeto de discussão entre seus estudiosos até hoje.

tinta, a escrita, e passa como nada mais passa na vida, exceto ela, a vida”. (DURAS, 1994, 38-48).

Essa vida que passa, esse excesso (indomável?), muitas vezes encontrará, neuroticamente, seu escoamento-aprisionado, como já se sabe, na compulsão de repetição. Como afirma o psicanalista e filósofo suíço Rudolf Bernet,

o movimento obstinado de uma repetição mecânica na qual se afirma e se confirma uma força pulsional de que nenhuma actualização esgotará toda a potência virtual - eis o que constitui para nós o rosto mais original e mais despojado da pulsão. Esta pulsão está-se nas tintas para a morte ou para a sobrevivência de um organismo vivo bem como do princípio de prazer. A morte não lhe interessa mais do que a vida (BERNET, 2016, 13).

Quando Claire Parnet questiona Deleuze sobre o que seria beber, o francês é categórico: pergunte a qualquer alcoólatra, beber é oferecer-se em sacrifício.

Porque há algo forte demais, que não se poderia suportar sem o álcool. A questão não é suportar o álcool, é, talvez, o que se acredita ver, o que se precisa, o que se acredita ver, sentir, pensar, que faz com que se precise de, para poder suportá-lo, para poder controlá-lo, se precisa de uma ajuda: álcool, droga etc” (DELEUZE, 1995).

É óbvio que o alcoolismo não é privilégio ou exclusividade de escritores, como o atesta a história - e o item “averbações” dos atestados de óbito. De todo modo, interessa-nos essa relação que o álcool (como outras substâncias psicoativas) traça em dupla via com a escrita, na medida do devir-feiticeiro: o escritor é aquele que vê, ouve e sente coisas que não se veem. O alcoólatra é aquele que bebe para afogar o que vê, ouve e sente, que não se vê - e aquele que, muitas vezes, exatamente em decorrência do beber, passa a sentir, ouvir e ver o que não se sente. Esse é o estado-limite em que se encontra o escritor-alcoólatra que atinge o momento “quando tudo se inverte” (que chega para qualquer alcoólatra, escritor ou não), que atinge **l'état dangereux**.

Esse risco, contudo – eis a “loucura” –, é marcado pela ambiguidade própria do escrever, que, mantendo o perigo sempre no lugar do perigo, faz dele – paradoxalmente – sua via de salvação. “Se eu não tivesse escrito, teria me tornado uma alcoólatra incurável”, confessa Duras, sugerindo que a escrita sustenta, detém, de algum modo, o avanço da bebida, da doença. Mas sabemos que ela bebeu até o ponto de colocar ‘a si mesma em risco de perder a vida’. E ela acrescenta: “Trata-se de um estado prático, achar-se perdido sem poder mais escrever... É aí que se bebe.” (DURAS, 1994, p. 48) Se o álcool vem confirmar um estado já de perdição,

devido à privação da escrita, não podemos entretanto afirmar que a “presença” da escrita afastaria o álcool, evitaria o perder-se, pois – ela ainda dirá – “a partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve” (DURAS, 1994, p. 21). A escrita surge, então, como possibilidade de travessia quando se atinge o ponto extremo, radical, impossível do perder-se (ANDRADE, 2010, 134).

Muito já se disse sobre a relação entre o delírio, a saúde e o conceito de literatura *menor*, desenvolvido por Deleuze com Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor*, de 1975, e comentado em *Crítica e Clínica*, lançado em 1993, na França. Mas o que aqui nos interessa é a ideia de tornar criativo esse “ponto impossível”, de criar outra língua na própria língua materna. Em que medida o criar de uma língua desconhecida “que só pertence a si mesmo” se relaciona com essa língua-louca, com o explodir da língua dentro da língua, com esse indomável da escrita-de-mulheres-loucas, mais propensa a ele porque desde sempre feiticeiras?

[Os grandes escritores] fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação. Isso excede as possibilidades da fala e atinge o poder da língua e mesmo da linguagem (DELEUZE. 2011, 124)⁴⁶.

Para Deleuze, beber é habitar o estreito desfiladeiro entre a linguagem e o silêncio. Mas às custas de quê? Sacrificar-se a quem?

A palavra adição quer dizer, etimologicamente, servidão, avassalamento, escravidão para pagar uma dívida; sacrifício, em última instância. Escravo da busca por esse “forte demais”, e escravo da crença na incapacidade de suportá-lo.

On manque d'un dieu. Ce vide qu'on découvre un jour d'adolescence rien ne peut faire qu'il n'ait jamais eu lieu. L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. L'homme qui boit est un homme interplanétaire. C'est dans un espace interplanétaire qu'il se meut. C'est là qu'il guette. L'alcool ne console en rien, il ne meuble pas les espaces psychologiques de l'individu, il ne remplace que le manque de Dieu. Il ne console pas l'homme. C'est le contraire, l'alcool conforte l'homme dans sa folie, il le transporte dans les régions souveraines où il est le maître de sa destinée. Aucun être humain, aucune femme, aucun poème, aucune musique, aucune littérature, aucune peinture ne peut remplacer l'alcool dans cette fonction qu'il a auprès de

⁴⁶ Isso não é nada de que nós mulheres já não soubéssemos. “On nous brûlait. On nous tue encore au Koweit et dans les campagnes de l'Arabie” (DURAS, 1987, 38). De qualquer forma, está bem que tenham dito, homens brancos europeus levando à sala de visitas o que há muito a cozinha já sabia.

l'homme, l'illusion de la création capitale. Il est là pour la remplacer. Et il le fait auprès de toute une partie du monde qui aurait dû croire en Dieu et qui n'y croit plus (DURAS, 1987, 10).

No livro *La Vie matérielle*, compilação de entrevistas autobiográficas em tom ensaístico, lançado em 1987, Duras dedica todo um capítulo a *L'alcool*, esse substituto “apenas” de um deus que falta. Sacrifício a um deus inexistente; sacrifício a não ter a quem sacrificar-se. Uma servidão orgânica, em certa medida produzida por si mesmo, antes, claro, de se tornar de fato organicamente *necessária* - quando o processo psíquico de substituição dará então lugar a uma expressão “ótima” da pulsão de morte.

O alcoolismo parece ser a tentativa de corrigir a castração, por uma relação que não é marcada por nenhum limite. A tentativa de fazer valer um ‘gozo Outro’ (um gozo pelo Outro), isto é, uma forma de gozo que nada deve à castração. Um gozo sem limite, que pode ir ao termo, ou seja, à morte (GALVÃO, 2001, 2).

HAY GANAS DE NO TENER GANAS, escreve Pizarnik em seu diário, assim mesmo, em maiúsculas, no dia 04 de julho de 1962. Mas a homeostase é também ela, uma ilusão. Não há Nirvana. Para ninguém. Nunca.

A psicanálise compreende o alcoolismo, e a toxicomania em geral, como “destino” de uma falha, como retorno do apelo a uma interdição que não ocorreu (e portanto não ocorrerá):

Através da lei, o pai concede a possibilidade de o sujeito constituir-se como um ser imperfeito, porém dotado da linguagem como um recurso à subjetivação. Enquanto não é escutado pelo pai, o toxicômano procura ser atendido por outras instâncias” (VIANNA, 2011).

Meta última de dissolução do *eu-que-sofre-a-tirania-do-supereu*, o alcoolismo, proteção-desviada quanto ao aumento do desejo sem objeto, iria então em direção a uma instância pré-castração, não como um retorno em termos cronológicos, mas sim, e portanto, anti-edípica? Poderíamos considerar o alcoolismo - e a sobrevivência a ele -, nesse sentido, um manifesto anti-falo?

A inscrição do significante fálico, segundo Lebrun (2010), atesta que o sujeito pagou a sua dívida com a linguagem, pois barra o gozo pulsional que regeu, até a inscrição da Lei, o todo de sua existência. Nesse sentido, as toxicomanias

consistiriam em um paradigma de emancipação contra a subordinação ao Patriarcado (VIANNA, 2011).

A substância cumpre a função de encobrir a angústia do sujeito em relação a seu desejo inconsciente. O alcoólatra é então o sujeito que recusa a sublimação e leva até o fim o clamor por limites, porque desde sempre os transborda. Retorna. Entorna. Se falha essa função paterna, não como o *papel* do pai, sua correspondência patriarcal, mas como instauração metafórica, de que modo esse limite será/seria posto em uma sociedade não patriarcal, de que modo e em que medida ele será/seria necessário? Ao postular um rumo em direção ao fim do gozo no sentido de sua impossibilidade, é mesmo necessário então rever a psicanálise, os processos de subjetivação, a linguagem como metáfora - a literatura.

Não dizemos que Édipo e a castração nada sejam: somos edipianizados, castrados, e não foi a psicanálise que inventou essas operações às quais ela apenas fornece os novos recursos e processos do seu gênio. Mas será que isso é suficiente para fazer calar o clamor da produção desejante? (DELEUZE & GUATTARI, 2010, 94)

Na medida em que o objeto da toxicomania em geral se disfarça como um objeto de necessidade, ele não é um objeto-substituto do desejo, e sim negação da sua impossibilidade, “nesse sentido, a droga se assemelha ao auto-erotismo, no qual o acesso ao gozo não passa pelo corpo do outro” (op cit, 2011). Processo similar ao apaixonamento, em que o gozo implica a obsessão em direção ao objeto e o sofrimento por sua ausência, a intoxicação, como Freud se referia ao uso de substâncias psicoativas e sua conversão em ferramenta perfeita da pulsão de morte, provoca quimicamente, externamente (porque o apaixonamento também envolve processos de química cerebral), efeitos alterados de consciência, como descreve Pizarnik em seu diário: “Cuando entré en mi cuarto tuve miedo porque la luz ya estaba prendida y mi mano seguía insistiendo hasta que dije: Ya está prendida” (PIZARNIK, 2003, 234).

A solidão da escrita pode também ser a solidão alcoólica, “a solidão também quer dizer isso: ou a morte, ou o livro. Mas antes de tudo quer dizer álcool”. (DURAS, 1994, 18). Os estados se confundem:

L'alcool fait résonner la solitude et il finit par faire qu'on la préfère à tout. Boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans

penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main. Ce qui empêche de se tuer quand on est fou de l'ivresse alcoolique, c'est l'idée qu'une fois mort on ne boira plus (DURAS, 1987, 10).

Como diz Deleuze, quem bebe está sempre buscando o penúltimo copo, dado que o último o faria atingir um ponto de não retorno, aquele em que compreende que terá que mudar de agenciamento.

No livro *Alejandra Pizarnik: maestra de psicoanálisis*, o psicanalista Marcelo Percia escreve: “Pizarnik, antes de ser ella misma, se da cuenta de que habita en las palabras. Analizante no porque frecuenta un diván, sino porque sabe que se sustenta en el lenguaje” (PERCIA, 2008, 15). Em um país que diz a si próprio, ironicamente, que a psicanálise pode ser considerada “recorde internacional”, Pizarnik não foge à regra, e inicia muito cedo sua “trajetória” como paciente psicanalítica. Os volumes publicados das cartas que trocava com seu psicanalista atestam que a poeta fez do autoconhecimento e do conhecimento dos processos do aparato psíquico matéria para sua língua, ao buscar, em um imbricamento de ambas, a psicanálise e a poesia como processos de “desculpabilização do desejo”.

Mujer afectada por el lenguaje. Sensibilidad que sabe que su dolencia es *cosa hecha*⁴⁷ de palabras, que percibe que las mismas palabras que dan qué pensar, pueden ser tormentos, espejismos, ruidos, en los que no (se) piensa nada (idem, 9).

No poema *Fragmentos para dominar el silencio*, incluído no livro *Extracción de la piedra de locura*, publicado em 1968 e ironicamente dedicado a sua mãe, a poeta escreve:

I
Las fuerzas del lenguaje son las damas solitarias, desoladas, que cantan a través de mi voz que escucho a lo lejos. (...)
II
Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no
guarecen, yo hablo.
III
La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi
poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no
tiene destino.

⁴⁷ O autor faz um jogo de palavras com “cosecha”, que em espanhol quer dizer “colheita”.

A poeta fala, não quando perde o chão, mas apenas depois que “perde o telhado”, que deixa de acreditar que as palavras abrigam de alguma forma. A linguagem, que seria então a casa, *habitat* próprio à mulher, é aqui essa casa que não dá guarida.

Se retomamos o apanhado da literatura escrita por mulheres no século XIX que Gilbert e Gubar empreendem em *A louca do sótão*, poderíamos argumentar que, para mulheres, essa linguagem que falha seria um desfiladeiro ainda mais tortuoso e profundo: “Women who did *not* apologize for their literary efforts were defined as mad and monstrous: freakish because ‘unsexed’ ou freakish because sexually ‘fallen’” (GILBART&GUBAR, 1979, 63). Em um ciclo interminável, o patriarcado como *estrutura de linguagem* subordina e aprisiona as mulheres, “dentro” e “fora” da letra. Nesse sentido, poderia-se talvez argumentar também que, ainda que revelem, reproduzam, retratem ou tematizem a privação de autonomia, qualquer texto escrito por mulheres seria *a priori* um texto feminista, porque linguagem de uma autora? Parece-nos que não. Representatividade importa, mas não importa sozinha.

A linguagem, essa que nomeia coisas, que as *define*, e que portanto, etimologicamente falando, as *limita completamente*, não está contida tampouco contém a escrita indomável, que estaria mais próxima do que a linguista Luce Irigaray considera uma *sintaxe feminina*. A belga, que foi afastada de seu cargo como professora universitária em Vincennes pelo teor de suas ideias, posteriormente passando a lecionar na Universidade de Roterdã, lança na França, em 1977, o livro *Ce sex qui n'en est pas un*⁴⁸. Nele, a filósofa desenvolve, a partir dos atributos sexuais femininos e seu “aparelho orgásmico”, uma teoria da diferença sexual, contrapondo o pênis e seu substituto, o falo, ao clitóris, que como já se sabe não se “reduz” apenas à sua parte visível externamente. Como diz Irigaray,

This organ which has nothing to show for itself also lacks a form of its own. And if woman takes pleasure precisely from this incompleteness of form which allows her organ to touch itself over and over again, indefinitely, by itself, that pleasure is denied by a civilization that privileges phallomorphism. The value granted to the only

⁴⁸ O livro foi editado em inglês em 1985, pela Cornell University Press (*This sex which is not one*), e ganhou tradução para o português apenas em 2017 (*Este sexo que não é só um sexo*), em publicação da Editora Sesc SP.

definable form excludes the one that is in play in female autoeroticism. The one of form, of the individual, of the (male) sexual organ, of the proper name, of the proper meaning ... supplants, while separating and dividing, that contact of *at least two* (lips) which keeps woman in touch with herself, but without any possibility of distinguishing what is touching from what is touched. Whence the mystery that woman represents in a culture claiming to count everything, to number everything by units, to inventory everything as individualities. She is neither one nor two. Rigorously speaking, she cannot be identified either as one person, or as two. She resists all adequate definition. Further, she has no "proper" name (IRIGARAY, 1985, 26).

Essa visada excessivamente “física”, biológica, obviamente não dá conta de todas as complexidades dos gêneros, como já demonstrou uma de suas principais críticas. Em *Problema de gênero*, de 2006, a filósofa Judith Butler questiona uma “presumida universalidade das mulheres”, colocando-se/-nos a pergunta: a “comunalidade” que existe entre as mulheres se daria por algo pré-existente a sua opressão, algo da ordem da substância, ou não seria algo *a posteriori*, fruto justamente dessa opressão?

De todo modo, é inevitável considerar que muitas das questões que atravessam um “corpo de mulher” são bastante específicas - e muitas vezes decisivas: menstruação, fluidos, o perigo e o fantasma do estupro, todas as questões de especificidade hormonal e também, talvez principalmente, o risco de uma gravidez não-planejada, e a subsequente ilegalidade do acesso ao procedimento médico-cirúrgico de interrupção da gestação.

Incontáveis vezes o patriarcado sufocou (algumas dessas vezes, literalmente) as mulheres por seus corpos. Se (n)os ignoramos, arriscamos incorrer no equívoco oposto, fazendo com que uma percepção do caráter operatório da mulher como *cultura* suplante o caráter operatório da mulher como *natureza*. Qualquer tipo de seleção excludente nos desfavorece. São as informes zonas de intersecção que nos interessam. Lucy Irigaray postula algo similar para a oposição mulher-homem: “Após haver conquistado uma subjetividade livre e autônoma, a mulher deve aprender a entrar em relação com o homem como outro, um outro diferente, mas não hierarquicamente superior ou inferior” (IRIGARAY, 2002, 1).

A psicanalista Cristina Palomar, professora do Centro de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade de Guadalajara, no México, elabora a ideia de “vacío de género”, em artigo de mesmo nome. A partir do conceito de performatividade de Butler, Palomar considera que o termo pode ser utilizado para reforçar

seu sentido opressor, ou, por outro lado, ser tomado como algo mais próximo de um significante vazio.

No se trata de ‘descifrar’ un sentido oculto en dicho significante para tornarlo pleno, sino de proteger su vacío semántico como espacio de lo que eventual e indeterminadamente ‘puede ser’. Es cierto que la diferencia sexual conduce a distintos esfuerzos de simbolización; es cierto que el deseo, la castración y la otredad generan movimientos diversos para descifrar lo que se formula como un enigma. También es cierto que el vacío produce vértigo y genera la ansiedad de eliminarlo saturándolo de sentido. Pero es igualmente cierto que no es arbitrario ni inocente el sentido que se le asigna, el significado con el cual es cargado. De hecho, es a veces justamente a partir de presupuestos de género que el significante es significado” (PALOMAR, 2015, 30).

Questões como nível de passabilidade e tipo de inserção econômica tornam distintas as vivências e intensidades com que se sente a “opressão de gênero” na sociedade ocidental. De todo modo, a própria mexicana afirma que quem usa o termo gênero como território em disputa, dentro do debate público, para legitimar a visibilidade de suas identidades são mais comumente mulheres heterossexuais, gays e lésbicas, transgêneros e travestis. Ainda que o gênero seja uma máscara que ao mesmo tempo mostra e oculta⁴⁹, ele se afina, negativa e positivamente com o que Palomar chama de “urgências identitárias”. O que parece que se possa garantir é que o termo gênero, convocado como esse significante sem referente no real, não é, no entanto, utilizado como demanda de inserção por homens heterossexuais⁵⁰.

O informe do sexo feminino de Irigaray estaria, podemos tentar, conceitualmente próximo do impróprio, essa força que impele o sujeito a sair de si mesmo? O império do próprio

⁴⁹ Como quer Cixous, “porque hemos nacido en la lengua, y no puedo evitar encontrarme precedida por las palabras. Están ahí. Podríamos cambiarlas, podríamos sustituirlas por sinónimos, que llegarían a ser tan cerrados, tan inmóviles y petrificantes como las palabras “masculino» y «femenino» y nos dictarían la ley. ¿Qué hacemos, pues?” (CIXOUS, 1975, 173).

⁵⁰ Ainda que, recentemente, a expressão venha sendo difundida no uso do termo “ideologia de gênero”, “teoria” contra a qual o poder conservador direciona seus ataques. Aqui, no entanto, o gênero se oporia o sexo “natural” definido por deus, e todo aquele que convoca o termo fora desse contexto estará sempre como um representante “de tudo isso o que está aí”, significante também vazio, contra o qual o poder instituído investe sua oposição.

se erige a partir de um medo que é tipicamente masculino: medo de la expropiación, de la separación, de la pérdida del atributo. Dicho de otro modo, impacto de la amenaza de castración. El hecho de que exista una relación entre la problemática de lo no-propio (por tanto del deseo, y de la urgencia de la reapropiación) y la constitución de una subjetividad que sólo se siente haciendo sentir su ley, su fuerza, su dominio, se comprende a partir de la masculinidad, en la medida en que se estructura después de la pérdida. (CIXOUS, 1975, 38).

Quando Sandra Gilbert e Susan Gulbar analisam teorias e considerações sobre o caráter masculino e fálico da criatividade, como elaborado por distintos escritores e pintores ao longo da história do Ocidente, o que estão indicando é que que, ao considerarmos a criatividade em seu caráter masculino, as mulheres como “invenção literária” são também uma fantasia machista, que as escritoras mulheres seriam obrigadas a subverter no processo de se desidentificarem com as imagens de si. As autoras demonstram então como, na escrita de mulheres, notam uma prevalência de doenças e sintoma em suas personagens femininas, como anorexia, agorafobia, claustrofobia, problemas de visão, afasia e amnésia. Aqui, parece ser justamente dos efeitos sobre as mulheres do medo masculino dessa desapropriação que falam:

all these women ultimately embrace the role of that most mythic of female monsters, the Sphinx, whose indecipherable message is the key to existence, (...) that the secret wisdom so long hidden from men is precisely *their* point of view” (GILBERT & GUBAR, 1979, 79).

Como diz Virginie Despentes em seu livro *Teoria King Kong*, “nunca em segurança, nunca como eles. Nós somos o sexo do medo, da humilhação, o sexo estrangeiro” (DESPENTES, 2016, 68). Ou, como escreve com angústia Maura Lopes Cançado em seu diário,

Quanto tempo trabalhei no jornal? Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar, Assis Brasil, e tantos outros, meus protetores. quase todos os bons intelectuais da nova geração. É de rir. Protetores no bom sentido, como diriam. Mas que bom sentido, se me fizeram sofrer tanto? Por que, como chegar a eles, sem desespero? (CANÇADO, 2015a, 7).

De novo um impulso em direção à destruição, quando Depentes faz seu apelo: “ser atraída por aquilo que nos destrói sempre nos separa do poder” (op cit, 2016, 44). Qual seria esse limite quando falamos em relações com o que chama-

mos de masculinidade heteronormativa? Como não fazer o jogo do opressor quando precisamos ocupar seus espaços? De que maneira ainda somos o *locus* da desrazão? E em que medida isso seria/é ainda moralmente negativo?

Marguerite Duras escreve sobre o que seria o específico de uma mulher que bebe.

Une femme qui boit, c'est comme un animal qui boirait, un enfant. L'alcoolisme atteint le scandale avec la femme qui boit : une femme alcoolique c'est rare, c'est grave. C'est la nature divine qui est atteinte. Autour de moi j'ai reconnu ce scandale. De mon temps pour avoir la force de l'affronter en public, rentrer seule dans un bar, la nuit, par exemple, il fallait avoir déjà bu (DURAS, 1987, 10-11).

Poderíamos dizer que isso ainda é um escândalo, especialmente se a mulher em questão for relativamente atrativa e não quiser nada (com a masculinidade heteronormativa) além de entrar no bar e beber.

A moralidade atacada por uma cena como essa é, por fim e ao cabo, aquela que tem na família sua principal estrutura. Grande território, mas não o primeiro, como querem Deleuze e Guattari, que postulam que o bebê está sempre em relação com o mundo, mundo que é a sua família mas também é muitíssimas outras pessoas, vidas e coisas. O efeito dessa constrição que a família exerce sobre as mulheres é bem maior do que sobre os homens, ainda que também o exerça sobre eles (como tentamos sempre explicar, o feminismo também os libertará). Nesse sentido, concordamos com Hélène Cixous:

La existencia de las consecuencias psíquicas de la diferencia entre sexos es innegable. Pero, seguramente, no son reductibles a las señaladas por el análisis freudiano. A partir de la relación de los dos sexos con Edipo, se encauza al niño y a la niña hacia una división de roles sociales al estilo de: las mujeres desarrollan 'ineluctablemente' una menor productividad, porque 'subliman' menos que los hombres, y la actividad simbólica, es decir, la producción de la cultura, es tarea propia de hombres (...) Pero la *diferencia sexual* no está simplemente determinada por la relación fantasmal con la anatomía, que descansa en gran parte en un punto de *vista*, es decir, en una extraña importancia otorgada a la exterioridad, y a lo especular en la elaboración de la sexualidad. *Teoría del voyeur*, por supuesto. (...) No, la diferencia sexual existe a nivel del goce que, en mi opinión, se hace más claramente perceptible en la medida en que la economía pulsional de una mujer no es identificable por un hombre ni referible a la economía masculina. En mi opinión, la pregunta "¿Qué quiere ella?" que se plantea a la mujer, pregunta que, en efecto, la mujer se plantea porque se la plantean, porque justamente hay tan poco sitio para su deseo en la sociedad, que acaba, a fuerza de no saber qué hacer con ella, por no saber dónde meterla, en caso de tener un donde, encubre la pregunta más inmediata y más urgente: «*Cómo gozo?*» ?Que es el *goce* femenino, dónde tiene lugar, cómo se

inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y, ¿cómo se escribe? (CIXOUS, 1975, 40-41).

O desejo é o desejo de um corpo que deseja. O sofrimento psíquico é, sempre, o sofrimento de um corpo. A escrita é sempre a de um corpo que escreve. Ainda que assim o seja para todos os corpos, binários e não binários, se não notamos com atenção deixamos esses fatos ao esquecimento, tão bem expresso na tradicional e bem intencionada reprimenda à criança, “menina, sai de perto dessa janela e não olha lá pra baixo, que a cabeça pesa mais que o corpo”. Se a cisão simbólica é tal que já nem mais reconhecemos que a cabeça é *uma parte* do corpo humano, há de se imaginar o esquecimento a que legamos o fato de que a mente também é corpo. Ao direcionar esse raciocínio para o seu aspecto feminino, tanto mente quanto corpo, é impossível não lembrar do comentário da filósofa francesa Anne Sauvagnargues no encontro "Feminismo na Universidade", promovido pela *Revista DR* em junho de 2018, quando disse, irônica, que aos 20 anos, por ser muito inteligente, tinha certeza de que era um homem⁵¹.

⁵¹ No encontro, a professora do Departamento de Filosofia da Université Paris Nanterre contou a uma roda de mais de cinquenta mulheres, vinculadas à academia em diferentes níveis e áreas, sobre sua trajetória como aluna e professora dentro da universidade de filosofia, este monolito da Razão masculina - ainda que com todas as mais contemporâneas desconstruções. A *Revista DR*, editada por mulheres, deve seu nome à abreviação tanto de Discussão de Relacionamento (uma prática da qual as mulheres são em geral “acusadas” em suas relações sexoafetivas) quanto de Divas Revolucionárias. Ela surge do “desejo de conversar sem colocar o pau na mesa”, segundo seu editorial, acessado em <http://revistadr.com.br/>.

oferecida

No conto *Distância*, a escritora Maura Lopes Cançado narra o momento exato de um encontro amoroso, que só se dá na medida do seu erotismo, do que se coloca na ausência do próprio encontro entre *ela*, que “de súbito percebeu-se toda entusiasmo”, e *ele*, olhando-na ‘quase intrigado’. Um narrador onisciente, que conta, sem maiores explicações, o presente daquele encontro no banco da praia, depois de “onze meses”⁵².

A medida da espera anterior, da espera sempre erótica, do objeto tornado ato, é a desses onze meses, dos quais, no entanto, o leitor não tem nenhuma informação. Onze meses de impossibilidade, “onze meses” repetidos muitas vezes ao longo do conto de dez páginas. Mas Cançado não nos deixa saber por quê. O que aconteceu nesses onze meses, por que motivo eles tiveram (ou ao menos ela teve) que esperar todo esse tempo para esse momento em que “finalmente, se encontrariam sem mentira, um diante do outro” (CANÇADO, 2015, 47). Não importa.

O que a escritora constrói é justo o clima da espera erótica, a angústia de não se saber nenhum precedente e a ansiedade de que o diálogo termine ao menos em um beijo - o que não irá ocorrer, dado que *ele* será rude, grosseiro e presunçoso, negando e até mesmo apagando o desejo que lhe fora investido pela moça. Ela, que não quer arriscar um movimento brusco que a denunciará se não for correspondida, que denunciará o desejo há muito embrasado, “ela, que ardia em vida contida e alta” (idem, 49). O leitor não tem certeza sobre o que fez surgir o desejo, sobre a história do desejo, tampouco sobre a sua reciprocidade, mas a escrita de Cançado produziu o estímulo “para que a coisa irrompesse, bruta, calada - explodindo em dor e alegria, deixando-a rubra de florescimento e vida” (ibidem, 50):

⁵² Talvez possamos especular que se trata de uma adaptação com contextos e cenários distintos, mas uma ficcionalização a partir do episódio relatado por Cançado, quando sai do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro para uma consulta com o dentista de seu psiquiatra, o Dr. A., com quem em seguida passeia em uma livraria e quem a leva ao ponto de ônibus, para que tome um transporte público e volte ao hospital, onde afinal de contas mora. Maura, uma paciente “especial”, apaixonada por seu médico, como tantas outras. De todo modo, isso não importa, porque o que a crítica Flavia Trocoli considera com respeito à obra de Marguerite Duras também se aplica a todo o trabalho de Cançado: na escrita autobiográfica, “o que está em jogo não é a reconstituição de um retrato ou de um fato, mas a inscrição de uma dor, uma ferida, no corpo do texto” (TROCOLI, 2017, 76).

justo a linguagem necessária para que “uma flor brotasse da violência de dois corpos famintos e igualmente excessivos” (CANÇADO, 2015, 54).

Ele lhe acusa de querer sempre chamar atenção, de nunca estar satisfeita, de não utilizar seus atributos, “talvez mais inteligente e sensível que a média” (55), em sentido construtivo. *Ela*, que se continha “para não despertar suspeitas, a linguagem muda esmagando-a bem no centro” (51), nunca sentiu a necessidade de amar, segundo os diálogos que dão a ver a visão dele sobre ela - e sobre as mulheres em geral, como se pode ver já no final do conto, quando ele lhe diz, desde “seu silêncio opaco e denso” (56), que “as mulheres supostamente inteligentes, ou mesmo inteligentes - **o que é raro**⁵³ - também estão sujeitas ao amor” (56). Amor, no entanto, como era de se esperar, segundo as diretrizes e configurações de um homem. Amor nunca desejo, nunca “furor contido”, nunca indomável.

Que esse querer-primordial encontre a linha de fuga, e não sua “linha de morte” (o suicídio é o ato último, mas “antes” dele há uma infinidade de maneiras de perder a mão e transformar a linha de fuga em “destruição, abolição pura e simples, paixão de abolição”⁵⁴). Para as mulheres, nesse caso, seria ainda mais arriscado bancar uma linha de fuga que não escape, porque interditadas em muitas esferas do social, mas especialmente no que concerne ao desejo sexual (como tão bem relatado por Pizarnik e Cançado em seus diários), desejo associado a mulheres indóceis, arredias, que, por decisão ou incapacidade, não cederam à domesticação - da “mente” e do corpo “adestrável”. Mulheres que dão conta de não ocultar seus corpos desejantes, em uma maior amplitude de fontes de prazer, o corpo inteiro como o prazer da *vida* - que o homem também pode alcançar, mas que na maior parte das vezes se transforma tragicamente desde muito cedo na exclusividade fállica. Mulheres que permitem um corpo inteiro incandescente, desconhecedor da ligação automática e viciada cabeça-pênis. Mulheres consequentemente humilhadas e dominadas por homens que as desejam - escondidas.

¡Vivir como Jarry! Aquí me hablaría Mme. de Beauvoir de mi situación de mujer.
¡Desear vivir como Jarry cuando no se puede estar una hora en un café sin que surjan dos gusanos por minuto para perturbar la existencia que esta pobre hembra desea desarrollar! (PIZARNIK, 2003, 39).

⁵³ Grifo nosso.

⁵⁴ Como apontam Deleuze e Guattari em *Micropolítica e Segmentaridade*, do terceiro volume da publicação brasileira de *Mil Platôs*.

A força de opressão do patriarcado, que reprime a sexualidade feminina em tanto que não estando *a serviço* do homem, construiu a “loucura feminina” em relação direta com essa sexualidade. Mulheres “que se mostram”, que só “desejam chamar a atenção”, mulheres que exageram, mulheres desequilibradas, mulheres que só querem “confundir os homens”. Mulheres que não buscam disfarçar, ocultar ou sublimar seus desejos.

Hoy a la mañana me dije que no me voy a negar nunca más ninguna experiencia sexual, sea con quien fuere. Hasta el presente mis experiencias fueron promiscuas, de hoy en adelante lo serán más. Me acostaré con todos los que me lo pidan en tanto yo sienta el más leve deseo (PIZARNIK, 2003, 233).

Esse excesso de vida, que não encontra céu sobre a casa da linguagem cujo telhado nunca existiu: o exagero, o indomável, o que precisa ser domesticado. Mas por quê? Por que faz sentido que queiram nos domesticar? Por que não interessa a um homem uma mulher em toda sua expressão? Por que nos temem? Por que nos odeiam? Por que nos calam? O que ganham com isso, senão mulheres *ao seu dispor*, que lhes sirvam a criar os filhos enquanto desenvolvem suas carreiras e alcançam postos de poder? A quem interessa uma mulher que não viva? A quem interessa não viver em todas as suas possibilidades? Quem ainda tem, e por que tem, medo de Virginia Woolf?

A inglesa recorre uma vez mais a um recurso da ficção que cria para construir o argumento de *Um teto todo seu*. Tomando como ponto de partida sua pesquisa sobre *mulheres e ficção* na biblioteca da universidade, a escritora conjectura sobre como as estruturas e dinâmicas do fazer acadêmico, e portanto do *saber* em geral, seriam diferentes se a universidade tivesse uma “patrona”, que tivesse investido na instituição e portanto ganhado voz para opinar e deliberar sobre seus rumos. Woolf elucubra:

Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso. (...) Primeiro, são os nove meses, antes de o bebê nascer. Então o bebê nasce. Há então três ou quatro meses gastos na amamentação do bebê. Depois que o bebê é amamentado, há sem dúvida uns cinco anos gastos em brincadeiras com o bebê. Ao que parece, não se pode deixar as crianças soltas pelas ruas. (...) Dizem também que a natureza humana assume sua forma entre um e cinco anos de idade. Se a sra. Seton, disse eu, tivesse empregado seu tempo ganhando dinheiro, que tipo de recordações você

teria tido de brincadeiras e brigas? O que teria sabido da Escócia, de seu ar puro e dos bolos e tudo o mais? Mas é inútil fazer essas perguntas, porque você nunca teria existido (WOOLF, 2014, 29).

Não é que se esteja postulando o fim da reprodução humana, e há muito já não se tem como costume famílias com treze filhos. Porém, se meditamos sobre essa questão de forma um pouco mais interseccional, é bastante possível que uma transformação radical dos papéis sociais nos leve, em um futuro não muito longínquo, a uma mudança paradigmática do que conhecemos como organização social. As possibilidades que se abririam para esse novo/outro funcionamento não estão dadas, sequer foram ainda imaginadas. Pode ser, portanto, o temor ao desconhecido, em todas as suas facetas, o medo do Outro, da expropriação de si, que exclua a mulher, *a priori*, de uma sociedade sobre-identificada com o ideal de homem, e cujas estruturas foram construídas com alicerces masculinos sobre bases femininas.

Aberta *a priori* ao outro, com menos medo do que lhe é estranho do que o medo que tem do opressor, a mulher é mais propensa a estar possuída. A própria Virginia Woolf comenta em sua palestra - reconhecido o racismo da primeira metade do século passado, ainda pior que o atual - que, por abertas ao outro, as mulheres já eram então as únicas pessoas que conseguiriam “ver uma negra nas ruas de Londres sem querer transformá-la em uma inglesa”. Nesse sentido, a mulher pode subverter a lógica que faz com que só se goze a partir da impossibilidade do Outro.

La relación con el goce, con la ley, con las respuestas del individuo a esa relación antagónica y extraña, perfilan, ya seamos hombre o mujer, diferentes caminos de vida. No es el sexo anatómico ni la esencia lo que los determina a lo que sea; por el contrario, es la fábula de la que nunca se sale, la historia individual y colectiva, el esquema cultural y cómo el individuo negocia con esos esquemas, con esos datos, se adapta y reproduce. O bien esquivas, supera, pasa, atraviesa - hay mil fórmulas - y se reintegra o no se reintegra nunca al universo realmente «sin miedo y sin reparo». Según la tradición, sucede que las mujeres tendrían más posibilidades de acceder al goce (CIXOUS, 1975, 177).

Nesse sentido, podemos retomar a ideia de sacrifício, para substituí-la pela de oferenda. Não mais me sacrifico em nome de algo que não me inclui, para Algo que nem existe, e sim me ofereço. Ofereço-me ao outro como mensagem de

boas vindas, como recepção e possibilidade de encontro. Ofereço-me para a ferida do encontro, ofereço-me ao risco de que faças de mim o que não sei de antemão, ofereço meu corpo pois é tudo que tenho. Serei então uma “mulher oferecida”: “Todos los gestos de mi cuerpo y de mi voz para hacer de mí la / **ofrenda**, el ramo que abandona el viento en el umbral”. (PIZARNIK, 2001, 200).

Como diz um antigo ditado de uma associação para recuperação de alcoolismo, “uma coisa é pedir ajuda, outra bem diferente é aceitar recebê-la”. Até que a oferenda possa ser verdadeiramente aceita “do lado de lá”, uma enorme monolito falocêntrico precisará ser desmontado em sua presumida superioridade.

Podés reírte y ser cruel y sádica y hacer cosas increíbles y desenfrenadas y reírte aún más pero no por ello dejar de saber que te reís dentro de un círculo incandescente, infernal, y aun ebria, aun fornicando con cuatro marineros, saber, con un saber que viene de que vos sos vos, saber que se juega con lo terrible, que se trata de algo eminentemente dramático y esencial (PIZARNIK, 2003, 367).

Isso que, na civilização, é muito mais que um mal-estar, pode ter consequências drásticas para uma mulher. Maura Lopes Cançado, abusada por um primo e um funcionário da fazenda de seu pai, como atestam os escritos em seu diário e em seu depoimento à polícia (após assassinar sua companheira de quarto no hospital psiquiátrico em que se encontrava), e Alejandra Pizarnik, que em seu diário insinua, por parte de sua mãe, um possível assédio por um lado, e por outro, um excesso repressor, são exemplos de que essa indomabilidade que a civilidade coíbe escapa sempre por algum lado, de alguma maneira, e que se, não nos responsabilizamos por fazê-la menos cerceada, ainda que em pouca medida, pode gerar um extremo sofrimento psíquico.

Ambas buscaram fazer atravessar esse indomável em suas escritas. Por ser o território mesmo da lei, da castração e da repressão libidinal, poderia ser, e exatamente por isso, o território de excelência para fazer desmontar o monolito.

É impossível, no entanto pensar no fazer escriturário de Pizarnik, especialmente nessa chave da indomabilidade, sem pensar em seu suicídio. A crítica Cristina Piña acompanha toda a sua extensa obra, e considera que quanto mais inovadora em sua escrita, mais diferente de si mesma, mais suicida a poeta vai ficando, com tentativas e intenações sucessivas. Se a letra salva, também enlouquece. Segundo a pesquisadora Mariana Enriquez, Pizarnik “plantó un montón de eviden-

cias, algunas verdaderas otras no, para construirse como personaje”⁵⁵. Uma de suas melhores amigas, a escritora Ivonne Bourlois relata haver chegado um momento para Pizarnik em que, confrontado com o mundo *real*, o personagem já não se sustenta. A partir de então, “ya no tiene soportes para aferrarse ni capacidad de empezar con otro; (...) la leyenda ha caído sin territorio donde afianzarse” (PARDO, 2014).

Em seu diário, a poeta argentina escreve, ainda em 1955: “Tengo infinitos deseos de suicidarme. Sonrío. ¡Mentira! Más que morir, quiero irme. ¡Irme a las infinitas inexistencias!” (PIZARNIK, 2003, 55). Alejandra Pizarnik inventa: quer a vida; deseja a morte. Sinaliza talvez não ser capaz - e não será, a confirmar-se em 1972 - de integrar a indomabilidade de seu excesso desejante, de expandir-se, como toda galáxia, até explodir em “inexistências” - não deseja, aqui ainda, exatamente a morte, mas algo da pulsão de morte que apaziguaria seu desejo de vida insaciável, “para fora dos limites da vida”? Pizarnik busca o suicídio, mas porque converte sua escrita em rito sacrificial, porque não encontra opção à anestesia que buscou *repetidamente* como endereçamento do excesso de energia ao longo de toda sua vida, porque não consegue sair do “circuito” descarga pulsional *versus* fim das tensões⁵⁶.

“Il faut toujours faire en sorte que les choses dangereuses ne tombent pas sous votre main” (DURAS, 1987, 64). Pizarnik, tradutora de Marguerite Duras para o espanhol, flertou por muito tempo com o perigo, em sua face linha-de-morte, e não de fuga. A identificação com a personagem maldita a fez acreditar que era necessário não pedir ajuda. Em *Figuras y Silencios*, poema de 1966, ela escreve: “Manos crispadas me confinan al exilio. / Ayúdame a no pedir ayuda. / Me quieren anochecer, me van a morir. / Ayúdame a no pedir ayuda.”.

O vício é sedutor, apesar de ser, como escreveu o escritor argentino Ricardo Piglia, a partir de William Burroughs (em matéria à *Revista Serrote*, em 2017), a realização plena do capitalismo, porque cria um produto que o consumidor não

⁵⁵ Em entrevista ao documentário já citado *Memoria iluminada*.

⁵⁶ Não seria o álcool a mais simples das anestésias, da diminuição das tensões pulsionais (mas não sua redução a zero), repetição associada ao tédio e não à criatividade, mais simples, inclusive, e menos trabalhosa, que o gozo? Mas é necessário viver, sobreviver, não engordar, tema fundamental para Pizarnik, e ela entra desde muito cedo no modo álcool-anfetamina, esfria-esquenta, até que o sistema entra em pane.

consegue deixar de consumir. A personagem romântica de personalidade trágica é sedutora. A loucura é sedutora, porque liberta de certas constrações e exime de algumas responsabilidades.

A inadaptação, tanto de Maura Lopes Cançado quanto de Alejandra Pizarnik, ao sistema produtivo era clara: a argentina, ainda que tenha feito muitas traduções do francês para o espanhol, modo que tinha de ganhar algum dinheiro principalmente quando estava morando na França, viveu boa parte de sua vida tendo sua estrutura básica bancada por seus pais, pois não durava em empregos por muito tempo. “5 de mayo - Il faut travailler. (¡Oh sí!)”, diz, irônica e consciente de sua própria inviabilidade. A brasileira teve trabalhos periódicos dos mais variados, mas também não conseguiu estabelecer-se financeiramente - após acabar com a herança que havia recebido, passou a ser sustentada pelo filho.

Então terei de trabalhar **como um homem**⁵⁷? (Trabalhar? Se não penso sequer em sair daqui. Não me importaria entrar para um convento, onde pudesse escrever, se tivesse cama e comida. Até rezaria, se disto dependesse minha sobrevivência) (CANÇADO, 2015a, 153)⁵⁸.

À pergunta freudiana “O que quer uma mulher”, Lacan responde com a compreensão da multiplicidade identitária de cada mulher, cada uma em particular; “a feminilidade [é então] um conjunto de representações que tentam produzir uma *identidade* entre todas as mulheres; mas que, por isso mesmo, não pode dar conta das questões de cada sujeito” (KEHL, 2016, 96). Se a psicanálise prevê a libertação pela fala, podemos responder que, além de um teto todo seu, ao menos um dos muitos desejos de uma mulher é o discurso. Sobre o mundo, sobre si própria, sobre suas contradições e não-coincidências.

A psicanalista Maria Rita Kehl, no capítulo dedicado a *Madame Bovary*, de seu livro *Deslocamentos do feminino*, aponta que a personagem de Flaubert, entregue a fantasias e devaneios produzidos pelo descompasso entre a mulher que era e a que gostaria de ser, “tem sonhos, mas não tem discurso próprio, tampouco um ponto de vista crítico sobre as circunstâncias que a rodeiam” (idem, 92). Já

⁵⁷ Grifo nosso.

⁵⁸ Em que medida o quarto de um convento configuraria um teto próprio, se faria rezar até mesmo uma mulher como Cançado, cujas relações com deus “foram as piores possíveis” (CANÇADO, 2015a, 17.)

sabemos que o poder nasce do e no discurso, que é o que autoriza a força *porque* discurso, e também o que desautoriza a experiência do louco desde o advento da ciência moderna, cuja especificidade da sociedade que funda e que lhe funda irá repelir o feminino de inúmeras formas (algumas já abordadas até aqui⁵⁹). É vetado o poder da palavra aos loucos e às mulheres. Como poderiam então falar as mulheres loucas?

Emma está fadada ao suicídio (uma personagem, e não uma autora, como foi o caso de Pizarnik), porque precisou casar-se para manter um conforto econômico, e precisou enlouquecer para fugir desse conforto aprisionador, “insuficiente para dar conta de sua sensualidade e suas fantasias exuberantes” (KEHL, 2016, 94). O destino romântico da delirante Bovary se dá, importante destacar, não por conta da sucessão de desventuras amorosas, e sim a partir da enorme dívida contraída, que não terá como pagar. Aqui já estava sinalizada portanto - na ficção e na realidade das mulheres oitocentistas que Flaubert escreveu - a necessidade de *um teto todo seu* para o exercício do mínimo de liberdade possível.

Cem anos depois da publicação de *Madame Bovary*, Marguerite Duras lançava *Le Square*, romance dialógico em que uma jovem, insatisfeita com sua realidade, conta, a um homem mais velho, que vai todos os sábados a um baile em busca de um marido que a possa libertar de sua vida. Cenários distintos, “estilos” distintos, contextos distintos, a mesma ilusão: a de que, para as mulheres, a única forma de transformar a realidade é *por meio* do homem.

O que Emma Bovary não consegue, nem com seu marido nem com seus amantes, nem com seu credor, e que a leva ao arsênico; é ao que Duras acena, com certa esperança ao fim do texto/peça/romance, a esperança da possibilidade do objetivo alcançado, porém *via* um homem, a troca neurótica de segurança (ainda que a segurança da liberdade) por submissão (submetida a liberdade desejada) - e infelizmente não a esperança de que isso não seja necessário para mudar nenhuma realidade insatisfatória, nunca mais.

Como questionava a “trágica personagem” Alejandra Pizarnik,

⁵⁹ Como bem diz Virginie Despentes, “o que me deixa furiosa não é o que os homens fazem ou são, mas o que querem me impedir de fazer ou ser” (DESPENTES, 2016, 60).

aún ahora me parece absurda la vida de casi todas las mujeres de mi edad: amar o esperar el amor, cristalizado en un hogar, hijos, etc. Es más, todo me parece absurdo: tener un empleo, estudiar, ir a reuniones, etc. Siempre he sentido que yo estaba designada o señalada para una vida excepcional. No sé cómo saldré de todo esto, si llegaré a salvarme o si lo mejor será suicidarme ahora mismo (PIZARNIK, 2003, 196).

melancólica

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Este quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser el mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio (PIZARNIK, 2005, 290).

O trecho acima poderia ter sido extraído do diário de Alejandra Pizarnik, mas se refere ao fragmento intitulado *El espejo de la melancolia*, de *A Condessa Sangrenta*, editado como livro em 1971, após publicação de dois trechos em revistas literárias. Como diz a filósofa e psicanalista búlgara Julia Kristeva (e o ditado *it takes one to know another*), “ESCRIBIR SOBRE la melancolía no tendría sentido, para quienes la melancolía devasta, si lo escrito no proviene de la propia melancolía” (KRISTEVA, 1997, 09).

A Condessa Sangrenta, de 1971, primeiro livro de Pizarnik a ser traduzido no Brasil, é uma espécie de ensaio poético sobre a figura histórica de Elizabeth Bathory (1560-1614)⁶⁰, condessa húngara condenada à solitária em calabouço de seu próprio castelo, acusada de assassinato de seiscentas e cinquenta mulheres com requintes de sadismo. Registros oficiais de seu julgamento desapareceram, dado que a revelação de tão bárbaros crimes, cometidos em busca da manutenção da juventude, jogaria por terra a reputação de sua família – ricos, nobres e homens, cuja trama de intrigas e disputas pelo poder com o reinado da época resultou no confisco, imediato à sua condenação, de todas as terras e bens de Elizabeth Bathory. Ressaltando as características sádicas e as crenças mágicas da personagem, Pizarnik cria um texto que irá, posteriormente, assinalar como exemplar de seu próprio estilo.

Na edição brasileira, as conexões com o contexto contemporâneo ficam a cargo do escritor João Silvério Trevisan, que escreve o posfácio:

⁶⁰ Constituído de uma introdução e 11 fragmentos, *A Condessa Sangrenta* é uma apropriação da novela sobre a condessa, escrita pela poeta surrealista Valentine Penrose.

A melancolia da condessa considerava-se então sintoma diabólico. Hoje, a possessão comparece na forma de ansiedade e de sua parente próxima, a depressão, que as tensões contemporâneas têm levado a picos alarmantes. Em torno delas, orbita o consumo de drogas lícitas e ilícitas – com bêbados e drogados circulando nas grandes e pequenas cidades, mas também no meio rural, como indica a alta incidência de crackeiros entre os cortadores de cana. Em torno da ansiedade acelerada orbita também a obesidade que grassa de modo epidêmico num mundo doente de consumismo. O outro lado da moeda, evidente nessa assimetria perversa, é a fome que assola a humanidade no lado pobre do planeta (TREVISAN, 2011, 59).

O tom alarmista e desesperançoso de Trevisan, bem próximo à obra da própria Pizarnik, é fruto da melancolia sádica que move a personagem do livro, e da "zona de sombra" existente no contato entre mulheres, loucura e literatura. Em *Sol negro. Depressão e melancolia*, publicado em 1987, Kristeva, responsável pela aproximação entre as teorias linguísticas da segunda metade do século passado e as especificidades do feminismo, se ocupa não apenas de “descrever” os processos melancólicos, mas também de aproximá-los ao que seria próprio da feminilidade. Ao longo de diferenciações “técnicas”, relativas à clínica psicanalítica, suas variantes químicas e os atuais (do fim da década de 1980) avanços da ciência, Kristeva define:

Se denomina melancolía la sintomatología característica de la situación hospitalaria, de inhibición y de asimbolía, que se instala por momentos o de manera crónica en un individuo, alternándose la mayoría de las veces con la fase llamada manía de exaltación (KRISTEVA, 1997, 14).

O aspecto melancólico da condessa sombria se explica, psicanaliticamente, em maior ou menor grau, pela incapacidade de conversão narcísica da completude do Complexo de Édipo:

La mayor o menor violencia de la pulsión matricida según los individuos y según la tolerancia de los entornos acarrea, cuando es obstaculizada, su inversión sobre el yo: introyectado el objeto materno, en lugar del matricidio, sobreviene la condena depresiva o melancólica del yo. Para proteger a mamá, me mato sabiendo -saber fantasmático y protector- que eso proviene de ella, diabla infernal y mortífera. De este modo mi odio queda a salvo y mi culpabilidad matricida, borrada. Hago de Ella una imagen de la Muerte para no hacerme pedazos por el odio que me tengo cuando me identifico con Ella, pues esta aversión está dirigida contra ella en principio por ser obstáculo individualizante contra el amor confuso. Así pues, lo femenino-imagen de la muerte es, no sólo una pantalla de mi miedo a la castración, sino también un freno imaginario de la pulsión matricida que, sin esta representación,

me pulverizaría en melancolía o me empujaría al crimen. No, es Ella la mortífera; por lo tanto no me mato para matarla, pero la agredo, la hostigo, la represento... (KRISTEVA, 1997, 30).

Quando a ferida narcísica (a compreensão de separação de si mesma) “falha”, a menina estaria fadada à incompletude. O processo secundário do narcisismo, que desaguaria no humor melancólico, se deve à impossibilidade de “aceitação” da perda do objeto (a Mãe e sua existência única com ela), e a consequente agressividade em direção a esse outro - que será em primeira instância a mãe, mas posteriormente qualquer objeto que se “coloque” em seu lugar.

Nesse contexto, pode-se dizer portanto que, aqui, o luto é o primevo, que se dá “no por un Objeto sino por la Cosa. Denominamos de esta forma lo real rebelde a la significación, polo de atracción y repulsión, morada de la sexualidad de la cual se extrae el objeto del deseo” (idem, 17). Ainda que o indomável não nos pareça exatamente esse real sem significação, tateamos de alguma maneira os modos pelos quais este, do primeiro escapa - seria possível fazê-lo escapar sem sintoma, mais integrado ao longo de um eventual processo psicanalítico? Questões que não cabem a essa tese responder, mas das quais ela não pode se furtar.

O aspecto sádico autorreferente (em seu duplo masoquista que, para a psicanálise, é uma das “características” da feminilidade: quando critico a mim mesma e me faço sofrer, lido com a culpa de querer criticar e fazer sofrer a Mãe, o mundo) é assim uma característica da melancolia, muito bem explorada por Pizarnik. Voltemos pois à Condessa.

Bathory nem sempre fazia sofrer com suas próprias mãos. Com um séquito de criadas que operavam suas torturas (o sadismo também em ser a “dona” dessas moças, em fazê-las participar, em expor suas crueldades a algumas poucas cúmplices), a Condessa era obcecada com a juventude. Conta-se que se banhava no sangue de jovens virgens - suas preferidas -, buscando afastar qualquer sinal de envelhecimento (embrenhada no processo de identificação com sua mãe? Sabemos pela pesquisa de Penrose que Bathory teve filhos, que nunca moraram com ela, de quem administrava as “finanças” e os bens desde seu castelo, apenas “nas horas vagas”).

Suas diversões entediadas em relação às torturadas não se davam apenas em nível “funcional”, perseguindo uma finalidade: não envelhecer nunca⁶¹. O sadismo extrapola a funcionalidade e tem em seu aspecto sexual as principais atividades da condessa, que alterna, ao menos pelo que apreendemos pela “história” de Pizarnik, a observação ora apática dos feitos de si mesma e de suas assistentes, como uma “sonámbula vestida de blanco”, ora eufórica por e com seus feitos (“Pero nada era más espantoso que su risa. [...] sus últimas palabras, antes de deslizar en el desfallecimiento concluyente, eran: ‘!Más, todavía más, más fuerte!’”, PIZARNIK, 2005, 286).

A relação final entre sexo e morte é abordada por Pizarnik no texto de forma precisa:

el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzebet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Bathory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿Cómo ha de morir la Muerte? (idem, 287).

O procedimento de escrita de *A Condessa Sangrenta* pode, ele mesmo, ser compreendido como uma operação textual sádica de Pizarnik com o texto original de Valerie Penrose, seu duplo em diferença, o espelho no qual nem autora nem personagem, figuração da vampira, podem se ver integralmente refletidas. Segundo Cristina Piña,

la escritura de Pizarnik va mucho más allá del mero comentario, para armar un texto donde, al margen de la elogiosa referencia al libro de Penrose que lo abre, la autora construye un orbe de ficción en el que suscitan imágenes estremecedoras que articulan, más allá de su posible sustrato real, las fantasías más perturbadoras relativas a la alianza entre sexo y muerte (PIÑA, 2012, 37).

Procedimento comum a todo o seu labor escriturário - pois muitas vezes, em sua poesia, se utilizava de frases inteiras de outros escritores, deglutindo-as sem

⁶¹ “No obstante, la parte esencial de la convicción femenina de ser inmortal en y más allá de la muerte (que la Virgen María encarna tan cabalmente) se arraiga menos en posibilidades biológicas cuyo «puente» hacia el psiquismo cuesta ver, y se arraiga más en el ‘narcisismo negativo’” (1997, 31), nos conta Kristeva.

nem mesmo uma referência sígnia de que fossem uma citação, como aspas, como uma marcação em itálico na tiragem gráfica de seus livros ou outro correspondente poético. Procedimento que, em *A Condessa* ganha outros contornos, dado que praticamente nenhuma frase é estritamente sua⁶².

O gesto que Pizarnik opera com o livro de Penrose é, ele mesmo, um gesto de esquiteamento, aniquilação e costura, não mais como as colagens surrealistas, mas como as bocas de suas servas⁶³, que costurava com agulhas com suas próprias mãos, quando estas eventualmente falavam mais que o que considerava aceitável. Escrevo “de suas” e, a partir da dúvida que se abre (da autora ou da personagem?), noto que, assim como a condessa gozava com a tortura realizada por suas servas, Pizarnik opera essa estratégia duplicada também com a Condessa, *sua* condessa: goza através do sadismo melancólico de Bathory, presas ambas ao espelho, reconhecendo-se na outra, como outra. O texto da Condessa, portanto,

actualiza todas las imágenes locas de dicho estadio [de espelho], condensándolas arquetipicamente en la dama que es la muerte y el espejo porque es el deseo perverso del cuerpo del otro, de la madre, el fantasma preedípico casi desenmascarado, la intolerable exhibición del tabú, que está más allá de la expresión por ser previo al lenguaje (PIÑA, 2012, 42).

Pizarnik convoca e ativa a excitação estranha em seus leitores, que, por mais chocados que fiquemos, não podemos deixar de ler o que ao mesmo tempo nos obriga a um distanciamento, em um misto de fascínio, sofrimento e repúdio, típico da constituição do próprio desejo no sadomasoquismo:

Por eso, no se produce ni placer ni hartazgo, sino una angustiosa atracción, donde lo bello y lo irrepresentable - pero no impensable, pues sí a algo apela el obsceno es a nuestra fantasía, a nuestra imaginación más secreta para completar la escena - se fusionan en un equilibrio inquietante” (idem, 34).

Como escrever a Morte? Essa é uma questão há muito conhecida da literatura. Se a morte não se escreve, como se escreve sua vigorosa potencialização, ainda

⁶² A crítica e escritora María Negroni aponta, no entanto, que “la prosa exigua y fotográfica de la poeta argentina desnarrativiza o descarta las 'partes serviles' del relato de Penrose” (NEGRONI, 2000, 171).

⁶³ Caberia pensar a história pelo ponto de vista das servas. Que comunidade fariam elas, tanto com a Condessa quanto com as sacrificiadas? Que tipos de vínculo ligariam as mulheres dessa história?

mais terrível? Como escrever a relação entre a morte e o sexo? Como escrevê-la sendo, a priori, uma mulher que escreve?

Em *A morte do aviador inglês*, fragmento incluído em *Escrever*, de Marguerite Duras, a autora considera que a escrita seria um fluxo que atravessa os corpos, “daí partimos para falar dessas emoções difíceis de dizer, tão estranhas e que, todavia, de repente se apoderam de vocês” (DURAS, 1994, 71-72). Essas emoções difíceis e estranhas, no entanto, não são exclusividade de quem escreve. São fluxos que atravessam os corpos e se apoderam de nós, escritores e leitores - e Alejandra Pizarnik, como “maestra de psicoanálisis”, como “la que pide ser curada de algo que no se cura” (PERCIA, 2008, 11), bem os sabia, patente quando lê, relê e reconfigura o texto de Penrose, deixando emergir o medo e o fascínio habitando entre a dor e a morte, “porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos” (PIZARNIK, 2005, 290).

A sublimação da pulsão de morte na atividade intelectual executada por Pizarnik⁶⁴, como um dos caminhos apontados por Freud como solução à morte “desejada” pelo inconsciente, nos leva a pensar em que medida a vida que passou em análise serviu não ao apaziguamento de suas angústias e uma orientação “positiva” de seus processos destrutivos, mas sim à criação e reforço de sua *persona* de poeta atormentada e maldita, cuja estrutura subjetiva atinge seus trinta e seis anos sem condições de se sustentar. Teria a literatura destruído Alejandra e resgatado a Maura? Questões, mais uma vez, que não cabem ao âmbito dessa tese, mas que retornam, sempre, aqui e em outras instâncias, como fantasma. Como já dito, com Freud e posteriormente com Lacan, a linguagem fala de uma falta originária, e a atividade criativa com a matéria mesma da língua seria, talvez, o *território* ideal para essa tarefa de sublimação.

Ou, com Kristeva,

La creación literaria es esta aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto: de la tristeza, como señal de la separación y como esbozo de la dimen-

⁶⁴ E também por Cançado, de modo no entanto, a nosso ver, mais bem sucedido, ao menos em termos psíquicos - não a partir de um juízo de valor sobre o suicídio, que a brasileira algumas vezes também tentou, como conta ela própria em seus diários, mas a partir de uma avaliação concreta de como se manifestou, na subjetividade mesma de cada uma delas, a “solução” delirante como liberdade.

sión del símbolo; de la alegría, como señal del triunfo que me instala en el universo del artificio y del símbolo que intento hacer corresponder lo mejor posible con mis experiencias de la realidad. Pero la creación literaria da fe de ello con un material muy diferente del humor. Transpone el afecto en ritmos, signos, formas. Lo ‘semiótico’ y lo ‘simbólicos’ se convierten en los signos comunicables de una realidad afectiva presente, sensible al lector (KRISTEVA, 1997, 25).

É fato que a psicanálise foi, e ainda é, vista como uma construção do patriarcado. Ela “surge” a partir das históricas que Freud trata, de onde derivará todo o Complexo de Édipo, em paralelo a suas leituras sobre o mito dos irmãos que matam o pai, criando assim o Pai totêmico, e a consequente instauração do tabu do incesto. Nesse sentido, em dobra, surge do patriarcado e o faz permanecer, tendo sido, portanto, especial alvo da crítica e de questionamentos de gerações posteriores do pensamento feminista.

A estrutura subjetiva de sujeito dividido da histórica a mantém em posição de espera, espera de um encontro com o real que possa engendrar seu ser de mulher, pois desde Freud, o falocentrismo desconhece o sexo feminino.” (SANTANA, 2010, 6).

De algum modo, no entanto, parece possível apropriar-se dessa mesma histeria, neurose feminina por excelência, apropriar-se de sua abertura para o encontro, para dela reconstruir possibilidades de relação.

macho adulto branco sempre no comando

Já no século XVI, a loucura feminina era discurso filosófico e imaginário social. *O Elogio da Loucura*, do filósofo renascentista Erasmo de Rotterdam, termina com uma observação a seus leitores: imaginem que tudo o que escrevi aqui o fiz como mulher. A mulher seria, afinal, o lócus pressuposto da loucura. A oficialização das mulheres como loucas, de todo modo, só se dará alguns séculos depois com a histeria, que consolidou um regime de verdade no discurso sobre as mulheres: “no solo determinó cómo las mujeres serían entendidas por los hombres, sino también cómo estas se concebirían a sí mismas, así como modeló sus modos inmediatos de expresión” (CARMONA, 2018, 13).

Como descreve historicamente a psicanalista argentina Cecília Alarcón,

Mediando el 1800, la psiquiatria necesitaba consolidarse como un discurso científicamente válido, para ello debía alcanzar el diagnóstico de la locura haciendo un catálogo de síntomas estables. Como consecuencia de esta exigencia contextual, comenzó una demanda sistemática de síntomas regulares del médico sobre las pacientes (...) El proceso fue gradual y creciente. Cada día llegaban nuevas enfermas a la Salpêtrière, los síntomas comenzaban a regularizarse, a aprenderse. Las internas desfilaban de la cocina al despacho de Charcot, adquiriendo nuevos movimientos en el pasillo” (ALARCÓN, 2018, 38-39).

A mulher histérica e o psiquiatra se constituem mutuamente, e criam um corpo ao mesmo tempo sexualizado e adoecido. Como postula Didi-Huberman, em seu livro *Invenção da histeria – Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*,

o que as histéricas da Salpêtrière exibiam de seus corpos decorria de uma extraordinária convivência entre médicos e pacientes. Uma relação de desejos, olhares e saberes. (...) Assim, a clínica da histeria transformou-se em espetáculo, em invenção da histeria (DIDI-HUBERMAN, 2015, 15).

Quando, alguns anos depois, Freud vai desenvolver sua teoria sobre a relação entre a histeria, o trauma e a sexualidade, nós mulheres já estávamos tragicamente condenadas.

A perspectiva do homem de ciência, sujeito do autoritário princípio da identidade que define e explica a experiência do outro, sem imaginar que o outro vive uma experiência própria, está em cena na estigmatização da histeria como doença feminina. (TIBURI, 2016, 8).

No início da década de setenta, mais precisamente em 1974, na esteira da terceira onda do movimento feminista, a psicanalista Juliet Michells escreveu *Psychoanalysis and Feminism - A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*. Sua autora, então professora de literatura inglesa na Universidade de Leeds, na Inglaterra (e que, posteriormente a essa pesquisa, se formaria como psicanalista), tinha a intenção inicial pesquisar e escrever sobre a história das relações familiares, mas terminou por produzir o livro que se tornaria fundamental para revisões feministas da psicanálise, tão importantes para aquele momento quanto ainda são hoje (a autora, contemporânea de Julia Kristeva, empreende releituras que poderiam ser tomadas como pertencentes mais à série Freud-Reich que à Freud-Lacan).

Psychoanalysis... não é um livro fácil, pois questiona de imediato as críticas já estabelecidas pelo feminismo à psicanálise. Em uma espécie de defesa de Freud, em certa medida descritiva, a autora neozelandesa vai não apenas destrinchando seus conceitos mas acompanhando o percurso de “descobrimento” dos processos psíquicos, revelando como o pensamento freudiano se desvia de si mesmo, se desfaz e retorna.

Como ela conta na introdução à segunda edição,

Post-structuralism and post-modernism, deploying the understanding at the heart of Freud's theory - that the human subject is not identical to herself – assaulted what it saw as the essentialism and universalism of the feminist project. In part it was correct to do so; in part, incorrect - for, despite reproductive technologies, we are still all universally conceived by one mother and begotten by one father (MITCHELL, 2000, XXIII).

A autora sinaliza então seu objetivo: “understanding the construction of sexual difference within ideology (or sexual difference as part of ideology), together with the interaction of the individual psyche and the kinship system” (idem, XVII). Apesar da compreensão da sexualidade como um constructo social, o que interessa a Juliet Mitchell é retornar às dinâmicas familiares para responder

how, beyond the biophysical -chemical -anatomical - constitutional factors and the social learning behaviours of sexual difference, we live ourselves as subjects which are sexually

differentiated, or, in today's idiom (with which I have always disagreed), 'gendered'" (MITCHELL, 2000, xviii).⁶⁵

A tese de Mitchell parece ser a de que é possível uma leitura que acolha Freud na base das lutas feministas. A autora argumenta: “what he is therefore saying, for instance, about the nature of femininity, relates to how femininity is lived in the mind” (idem, 7). Ao fazer isso, Mitchell opera um deslocamento da compreensão da própria estrutura patriarcal como concebemos mais comumente hoje. Acatando ou não suas ideias, parece um caminho interessante para complexificar a reflexão que aqui empreendemos.

No capítulo intitulado *The Marks of Womanhood*, Mitchell desenvolve análises do que haviam sido, para a psicanálise, as marcas do feminino: o masoquismo (“In girls, the phantasy is a neat expression of the transition from active, clitoral sexuality to a desire for incest with the father”, 113); a passividade (“In order to enter into her Oedipal desire for her father the girl has to salvage what is left of her sexual drive and devote it, most actively, to this passive aim of being loved”, 115); a vaidade, a inveja e um senso de justiça limitado (“at the height of the narcissistic phase in the enforced recognition of her inferior clitoris, a woman ... has to develop her threatened narcissism in order to make herself loved and adored. Vanity thy name is woman”, 116).

Mitchell analisa o trabalho, as teorias e repercussões de dois dos psicanalistas posteriores que contribuíram para o questionamento das teorias levantadas pelo início da psicanálise, a saber, Wilhelm Reich e R. D. Laing, e na sequência discorre sobre as leituras críticas feministas aos postulados freudianos. Após a análise das contribuições sobre a feminilidade para a psicanálise, que elabora a partir do pensamento de Reich e Laing, Juliet Mitchell se detém nos comentários, quase sempre negativos, elaborados por Simone de Beauvoir, Kate Millet, Betty Friedan, Eva Figes, Germaine Greer e Shulamith Firestone, esclarecendo que, para ela, “it is precisely because they try to discuss Freud’s concept of femininity

⁶⁵ Nesse caminho, ela vai rever as relações entre irmãos, relegadas a segundo plano por Freud, para reelaborar o complexo de castração, dessa vez a partir da releitura do fetichismo, o que derivará em seu livro, que virá, no ano 2000, para fazer justiça (social e psíquica), *Mad Man and the Medusa*, sobre a histeria masculina.

outside the framework of psychoanalysis that their objections (or even their tributes) cannot be made to stand up" (MITCHELL, 2000, 304).

Ela faz objeções contundentes às críticas socioeconômicas de Beauvoir contra a psicanálise, a que são difíceis de aderir em um primeiro momento, mas, acompanhando seu raciocínio, uma observação que faz sobre a postura de Beauvoir sobre a menina-bebê deixa claro um certo determinismo da existencialista. Para a francesa, segundo Mitchell, "The child that identifies with a parent is alienating itself in a foreign image instead of spontaneously manifesting its own existence." (idem, 310). Ao considerar a possibilidade de uma criança não se identificar com os pais, fica claro que a liberdade fenomenológica advogada por Beauvoir é apenas pretendida. Ela não existe para uma criança, de nenhum sexo ou gênero, nessa etapa da vida.

A posição da mulher como segundo sexo, a partir de sua passividade, tem sua recusa, segundo Mitchell, pelo próprio Freud, que, como já sabemos, não conseguiu "decifrar" os desejos femininos. A compreensão de que toda libido é ativa desmonta, portanto, a dicotomia "passivo-ativo", pois mesmo para atingir um objeto "passivo" é necessário um esforço psíquico "ativo".

Se a soberania do Pai é um fato de origem social, como bem aponta Beauvoir, e a eventual "inveja do pênis" se daria por uma concepção prévia de virilidade, a francesa não reforçou, no entanto, que essa soberania do Pai e a subsequente "transformação" do pênis em falo é o que constitui justamente o Patriarcado que Freud apontou como o funcionamento da sociedade humana. Em pretendendo modificar esse modo de existência, por assim dizer, precisamos reconhecer que ele se dá, hoje, justamente aí no seio da célula básica do patriarcado: a família nuclear⁶⁶, palco do teatro "pós-alucinatório" do inconsciente, cenário mesmo da percepção do humano recém-gente de sua separação da mãe - e do mundo. Talvez seja também importante pensar em que medida os aspectos biológicos/formacionais em processo nessa separação são constitutivos do desenvolvimento do filhote humano e em que medida a tal "concepção prévia de virilidade" não se dá, a posteriori e retroativamente, refundando a cada novo nascido as bases para a perpetuação do patriarcado.

⁶⁶ A recuperação de *Totem e Tabu* e as contribuições de Lévi Strauss, para além da constituição familiar pai-mãe-filh_, serão tema da reflexão de Mitchell, que abordaremos mais adiante.

Mitchell também irá se ocupar do *bestseller* da produção feminista da década de 1960, *Mística Feminina*, de Betty Friedan, que se detém sobre os postulados da psicanálise como incorporados à cultura norte-americana, criticando o complexo de castração feminino.

O conceito de ‘inveja do pênis’, que Freud cunhou para descrever um fenômeno que ele observava nas mulheres – isto é, nas mulheres de classe média que eram suas pacientes na Viena de uma época vitoriana – foi aproveitado neste país⁶⁷, nos anos 40, como a explicação literal de tudo aquilo que estava errado com as mulheres americanas (...) Tudo o que é necessário saber é o que Freud estava descrevendo naquelas mulheres vitorianas, para ver a falácia que existe em aplicar literalmente a sua teoria da feminilidade às mulheres de hoje. (FRIEDAN, 1971, 92-93).

Friedman questiona Freud e a psicanálise como uma ciência social que, como todas as outras, não pode estar destacada de seu próprio contexto histórico. No entanto, o próprio Freud localizava sua ciência não como social, mas como natural, uma espécie de conhecimento sobre o tecido psíquico do humano. Aqui, as críticas ao aspecto religioso-cultural também se dão, e um Freud judeu, ainda que não religiosamente praticante, possui em seu inconsciente a crença de que a mulher foi criada a partir do homem, para o homem.

De todo modo, a própria caricatura das resoluções às neuroses como solução social aos problemas engendrados por elas- a partir delas era algo que Freud refulava, e, diz Mitchell, já estava sinalizado em *The Claims of Psycho-Analysis to Scientific Interest*, de 1913.

O esquecimento, ou o que Mitchell chama de amnésia, como um dado natural da infância, associado à normalidade e posteriormente característica das neuroses, recebe uma atenção especial, com uma alegação que nos leva a refletir se de fato é produtora pensar a opressão “social”, que a criança vai introjetando ao longo dos anos, a posteriori; se não se trataria isso sim de uma retroalimentação, desejo-subjetividade em contato com instituições de interditos⁶⁸. A pergunta que a autora se faz é: por que os pacientes de Freud, “many of them (...) fulfilling the criteria of respectable married people”, teriam que esquecer seus desejos: “why

⁶⁷ Friedan fala sobre os Estados Unidos da América mas podemos estender sua observação para os países “analisados” em geral.

⁶⁸ A importância da “análise” dos sonhos dos veteranos de guerra para a “descoberta” do inconsciente parece ser claro exemplo dessa sobredeterminação concomitante.

would anyone have to forget their childhood desires, if they were 'acceptable'?" (MITCHELL, 2000, 19). Para a autora, como para nós está também claro, é já então impossível realizar uma separação cronológica desimplicada do que seria uma constituição subjetiva do feminino e sua “contraface” social. Mitchell parece advogar por uma abordagem outra da psicanálise pelo feminismo: não a de questionar seus preceitos, mas utilizar seus diagnósticos para liberar alguns desejos do imaginário em direção a uma realização possível - transformar pois a sociedade, a Lei, o Pai, o super-ego.

A partir daí, a psicanalista elabora uma série de questionamentos sobre a recepção das teorias freudianas sobre a sexualidade infantil. A sexualidade freudiana não se resume ao ato sexual, mas tampouco pode ser considerada “generalizadamente” uma energia vital. Coloca-se então a questão de por que a percepção de algo tão a princípio pressuposto quanto a abertura ao prazer de uma criança⁶⁹ passa a ser refutado pelas contestações posteriores à instauração da psicanálise como explicação dos processos subjetivos: “Desire, phantasy, the laws of the unconscious or even unconsciousness are absent from the social realism of the feminist critiques” (idem, 354). A escritora e cineasta francesa Virginie Despentes, em seu livro *Teoria King Kong*, comenta algo que ressoa com as indagações de Mitchell: “o que nos excita ou não vem de zonas incontrolláveis, obscuras; que raramente estão em sintonia com aquilo que desejamos conscientemente” (DESPENTES, 2016, 74).

A próxima pensadora por quem Mitchell se interessa é a escritora alemã Eva Figs, quem, ao elaborar sua história das ideias em *Patriarchal Attitudes*, faz uso das cartas trocadas entre Freud e Martha Bernays, sua mulher, para avaliar como o próprio Freud era “complexado sexualmente”, assim fazendo-o vítima de sua própria descoberta. Mitchell se opõe a Figs com menos veemência que a Simone de Beauvoir, mas escorrega em sua defesa a Freud, contra-argumentando que sua vida privada não seria relevante, tentando separá-lo do próprio inconsciente, o que é impossível; fazê-lo dividido como uma versão pessoal e outra profissional como se já não soubéssemos que a imparcialidade é uma ilusão.

⁶⁹ Poderíamos dizer, estaria relacionada com o que o senso comum chama de sensualidade?

Na sequência, *Psichoanalysis...* se debruça sobre Kate Millet - que considerava Freud um “gross male-supremacist” - e as reticências de Mitchell a seu pensamento. Menos que uma resenha explicativa das críticas às críticas à psicanálise, o que interessa aqui é trazer à discussão esses impasses, que são nossos ainda mais do que já o eram de Freud e seus contemporâneos. Todos esses questionamentos são, na verdade, cruciais tanto para a psicanálise quanto para o feminismo. Mitchell busca então investigar de que modo a opressão às mulheres se dá em níveis mentais. Aproximando-se das leituras de sociedades “pré” civilizatórias que fizeram Freud e Engels, ressalta que o estabelecimento da família seria um corte cronológico e epistemológico, mas não estrutural.

Para corroborar que o complexo de Édipo não é exclusivo da formação nuclear do que a sociedade ocidental conhece como família, além dos estudos de Freud em *Totem e Tabu*, Mitchell retoma as observações de Lévi Strauss em *Antropologia Estrutural*, em sua pesquisa sobre o parentesco. Com as observações do estruturalista, fica claro:

despite common assumption, it is not the triadic biological family that is the nucleus of society but, on the contrary, a completely different asymmetrical structure which gives prominence to a relationship entirely distinct from that contained within the two parents and their children set-up (MITCHELL, 2000, 374).

Para Lévi-Strauss, a constituição da sociabilidade humana estaria menos ligada à tríade mãe-pai-filho e mais à proibição do incesto, que leva a que as famílias tenham que “trocar” seus membros para a manutenção dos laços e da espécie. As estruturas familiares e de parentesco não se dão mais como se davam quando a estrutura social patriarcal foi estabelecida, porém, mesmo em sociedades matrilineares, em que o homem se desloca para “fazer parte” da família da mulher, a estrutura que permanece é aquela do patriarcado, em que os homens têm supremacia sobre as mulheres e os homens mais velhos sobre os homens mais jovens⁷⁰.

Assim, ao patriarcado medieval, em que o senhor era dono de seu feudo, sucedeu-se o patriarcado capitalista, em que as formas de dominação se dão em seus

⁷⁰ Como diz Appiah, complexificando a questão: “Jamais confunda uma sociedade matrilinear com uma sociedade em que as mulheres detêm o controle” e, como sabemos, “Jamais presume que mulheres **isoladas** não possam conquistar o poder no patriarcado” (APPIAH, 1997, 257). Para mais, ver *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*, de Kwame Anthony Appiah.

termos socioeconômicos - o que muda é a base econômica, mas não a organização social, o que nos leva a pensar que talvez Freud tivesse razão ao postular o patriarcado como base de toda sociedade humana:

we can agree that the Oedipus complex, as it is not about the nuclear family, can certainly not be limited to the capitalist mode of production, this does not amount to saying that it does not assume particular forms of expression under different economic social systems. In our society the Oedipus complex, which is about the exchange relationships and taboos necessary for society, is expressed within the specific context of the nuclear family (MITCHELL, 2000, 377).

Se a cura “pressuposta” na psicanálise não visa a adaptação, em que medida podemos repensar as bases sócio-estruturais das relações, em um momento histórico e tecnológico em que o próprio conceito de ser humano se modifica⁷¹? Não temos como ignorar a realidade há muito existente de famílias constituídas por mulheres, especialmente em condições econômicas menos favoráveis, as famílias por agrupamento - parentesco por afinidade -, famílias de casais homossexuais, famílias poliamorosas, e tampouco como não ansiar por que isso signifique uma mudança estrutural consistente nas relações de dominação e poder.

Ainda assim, no âmbito da discussão que aqui se pretende, cabe recuperar a relação então que a série de pensadores sobre a linguagem permite estabelecer entre mulher e linguagem. Como diz Mitchell, o que Lévi-Strauss observa é que “whatever the nature of the society - patriarchal, matrilineal, patrilineal, etc. - it is always men who exchange women. Women thus become the equivalent of a sign which is being communicated” (idem, 370-371). Com isso, a mulher passaria a ser então o centro da fundação da linguagem, equivalem-se mulher e linguagem.

Da subsequente teoria lacaniana sobre as mulheres, muitas coisas já foram contextualizadas. Porém, nos interessa a convicção de que “Há algo em cada mulher que escapa ao registro fálico”. A proximidade da mulher, em seu gozo, ao que não pode ser simbolizado, aproxima-a de uma sexualização de todo o corpo, ao gozo do corpo - um gozo “fora da linguagem”. Ainda que aceitemos as propostas de Lacan, situar o gozo feminino, à diferença do masculino, fora da linguagem pode arriscar uma fetichização da própria mulher como um “objeto-ótimo” no

⁷¹ Para mais, ver *Manifesto Ciborgue - ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, de Donna Haraway (2009).

lugar da Falta - e isso tampouco interessa. Interessa no entanto conjecturar qual seria a diferença da linguagem da/na mulher. Isso que pode constitui-la como indomável (ainda que não “fora” da linguagem, porque animal humano), que atravessa esses poros imaginários de que forma, com que intensidade? Se é possível que exista um fora da linguagem, que escape às categorizações significantes, esse fora (a que nunca acessamos totalmente) não tem espaço para se manifestar na constituição do *socius*⁷² que habitamos. Ou aceitamos que as mulheres são mais amigas do real, como quer Lacan, ou utilizamos essa própria amizade para modificar-lhe os traumas, ou fazê-lo penetrar com mais coragem nas brechas da própria linguagem - sustentando a ferida.

⁷² O *socius* conforme elaborado por Deleuze e Guattari seria um dispositivo, constituído pelo conjunto das máquinas sociais (escola, religião, família, indústria, dentre outras instituições) que organizam a realidade. Eles identificaram três *socius*: o primitivo, ligado à terra, o bárbaro, ligado ao déspota e o civilizado, ligado ao capital. Para mais, ver *O Anti-Édipo* (2010).

obscena

A literatura, como o desejo, nasce do conflito, aquele do herói que não pode escapar ao seu destino, aquele do homem contra os deuses, o de Eva com a serpente (ou, mais especificamente, o de Adão com a serpente). O indomável na literatura estaria, dentre outras possibilidades, justo no conflito entre a economia libidinal da mulher e seu não poder dizer.

A dificuldade de simbolização do real, dificuldade portanto de apaziguamento na linguagem, encontra eco nas reflexões de Hélène Cixous: “Hay manzana, y enseguida hay ley. Es el primer paso de la educación libidinal [de la mujer]: se empieza por experimentar el *secreto*, porque la ley es incomprendible” (CIXOUS, 1975, 174). Poderíamos talvez pensar também o indomável relacionado justo a um recalque orgânico⁷³ - não instinto, e sim o arrebatamento do corpo em relação com o mundo, e que no entanto resiste sempre à exclusividade da visão, retornando sempre aos demais sentidos do corpo. Se na realidade qualquer recalque só dá notícias em seu retorno, seria o retorno desse recalque específico o disparador do indomável - que então só poderá dizer-se interrompido?

A escrita de Pizarnik em *A Condessa Sangrenta* é obscena, “inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú, en la falta primera, en la imposible 'completud', que por imposible y por más allá del placer coincide con el instinto de muerte” (PIÑA, 2012, 25). A personagem tem crises eróticas, em que, insolente, grita como uma loba, exalta-se pelo recinto, exclama palavras profanas a suas torturadas e ri um riso espantoso. Pizarnik no entanto não descreve essas crises, não dá a palavra a sua condessa, limitando-se a ressaltar o conflito de uma escrita pálida como a personagem; produz justamente a atração obscena, que une pulsão de morte e gozo, mas mantendo o mistério e o tabu:

En lo obsceno es donde sexo y muerte se alían para producir el crimen fascinante o la emergencia de las fantasías prohibidas y destructivas que conducen a ese más allá al que tiende todo deseo, en tanto que deseo de suprimir la radical falta-de-ser (idem, 34).

⁷³ O recalque orgânico, para a psicanálise, é anterior ao originário, e se dá no momento em que a espécie se põe de pé, e troca o sentido predominante do olfato para a visão. Além do surgimento do imaginário, também é efeito dessa transição “perdida” o motivo pelo qual o grande mote do recalque seja a sexualidade, dado que o olfato é, para os outros animais, o sentido diretamente ligado às dinâmicas sexuais.

A obscenidade na escrita de Pizarnik adquire seu caráter máximo em seus textos de humor, como estão editados em *Prosa Completa*. A poeta, que durante toda sua obra poética evitou a “invasão” do cotidiano em sua lírica, produz uma guinada em seus textos de prosa que marcará, segundo críticos, uma virada subjetiva que não estará preparada para suportar. O livro *Extracción...*, anterior à publicação de *A Condessa...*, faz parte justamente desse momento de transição de sua obra, em que a poesia transborda para a prosa e o verbo começa a encarnar-se⁷⁴.

Pizarnik negou todo o tempo a “intromissão” do sexo na sua poesia e, quando nomeava o corpo, era justamente para retirá-lo do texto. Até então ignorando, no sentido que diz Mitchell, o papel da mulher como o da sexualidade, se quis fazer homem porque universal, não quis “escrever como uma mulher” (mas nem de longe deixou de fora a importância do sexo nem na sua vida nem nos escritos diarísticos). Para Piña,

El sujeto que toma cuerpo verbal en los libros de Pizarnik es un sujeto monologicamente construido desde una lírica elevada y culta, que aparece como el contrario exacto del exceso que significan el cuerpo ‘bajo’ y la risa obscena. Si en él hay algún ‘exceso’ se trata precisamente del contrario: el de la voz escrita y sobre-escrita que apela al cuerpo y lo nombra para desintegrarlo en su densidad de resto inasimilable por medio de la palabra con-sagrada y la escritura culturalmente sancionada” (PIÑA, 2012, 59).

Ela chega a publicar ainda mais um livro de poemas em prosa, *O inferno musical*, mas o acometimento do obsceno em sua escrita foi incontornável. O sexo passa diretamente ao significante, sem cerimônia, como demonstram as primeiras linhas de *El Erótomo*:

-El «quid» consiste en saber qué siente [el árbol] -dijo el prof. Grou sonriendo con malicia.

-Siente que está en erección, como todo árbol -dijo el psiquiatra.

⁷⁴ Piña o considera “quizás el más importante de sus libros tanto por la inflexión que adquiere su conciencia desgraciada de la práctica poética como por las transformaciones formales que aporta, (...) momentos de dolorosa revelación de la desestructuración de la persona misma o del carácter letal de la tarea poética” (PIÑA, 2012, 75).

Nos textos que compõem *Hilda, la polígrafa* o *La bucanera de Pernambuco*, dos quais só publicará dois ainda viva e que serão reunidos postumamente em *Textos de sombra*, Pizarnik se aproxima mais claramente dos procedimentos surrealistas. Porém, apesar da semelhança à primeira vista, a escrita automática do surrealismo é menos “poeticamente comprometida” que a de Pizarnik, que se assemelha mais aos experimentos artaudianos com a glossolalia, em que, como dissemos, o poeta abre mão da clareza discursiva em busca do valor de eficácia da palavra sobre o corpo. Estratégias como a repetição e a invenção, em Pizarnik, também estão a serviço dessa eficácia, “donde el obsceno cambia de nivel para, dejando de lado la representación, instalarse de lleno en el significante, rompiendo el orden de lo simbólico” (PIÑA, 2012, 48). A escritora já havia assinalado a importância de Artaud como influência poética, a quem admira, em suas próprias palavras, “por lo corporal del lenguaje, por la impronta respiratoria del poeta, por su carencia absoluta de ambigüedad” (PIZARNIK, 2005, 273). A tarefa de Pizarnik a aproxima então da destruição artaudiana em sua deliberação por fazer emergir o obsceno, embora a emergência do humor no texto da argentina a coloque em diferença a Artaud.

De todo modo, Pizarnik não abandona de todo seus procedimentos tradicionais: praticamente todo o texto é uma costura de citações e referências culturais, da história, como as inúmeras referências a outubro de 1492, quando Cristóvão Colombo pisou as Bahamas; da filosofia (“Y yo que me lo llevé al río al Pericles creyendo que era platónico-dijo el hada Aristóteles”, 161; “Por lo menos Vd. es culto -dijo Maria Escolastica”, 120; “¡Nada de malentendidos, pedazo de wittgenstein!”, 124). Incorpora referências populares, quando intitula um dos diálogos EN ALABAMA DE HERACLÍTORIS, e um estrato de “realidade” até então inexistente, assumindo também a passagem rítmica do registro escrito (“Una costumbre ajena y añeja aconseja y aconeja la gratitud en los proemios”, 96) para a oralidade: “-!Pataputapllin! -dijo la coja cayéndose de culo, rompiendo de paso el mismo./ -!Parapatitapumpum! -paradijo la parabestiola” (160).

Um humor inédito na obra de Pizarnik se instaura, no atrito entre o sexual e o obsceno, que já havia sido liberado em *A Condessa...* e em *La bucanera* deixa escapar a dimensão sexual até então reprimida - e o riso que sabe que há algo que

convulsiona, “una especie de delirio lingüístico, a la vez horrible y pletórico de humor, donde el sentido naufraga” (PIÑA, 2012, 132-133). Diferentemente do obsceno da Condessa, que se dá por alusão a imagens, em *Bucanera* não há nenhuma chance de alusão: ele está lá, obsessivamente retornado, em um “enfrentamento furioso”, e não haverá nada mais em seu trajeto além da explosão até morte.

Apesar do risco, desnecessário, de sobredeterminar a escrita à vida assim como o é o risco inverso, de aplicar a vida à escrita, é sintomático que os textos de *La bucanera* extrapolem a contenção precisa da escrita de Pizarnik, aproximando o fazer literário da ebulição:

-Conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores - dijo el Dr. Flor de Edipo Chu (PIZARNIK, 2005, 109).

Pizarnik fala diretamente ao leitor, rompendo seu prestígio encastelado, ao menos na escrita. Um leitor aqui, no entanto, que já não importa, cuja opinião já não interessa: “Lectoto o lecteta: mi desasimiento de tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor”, (92); “ACLARACIÓN QUE HAGO PORQUE ME LA PIDÍÓ V. Aclaratoria: Alguien me pide que explique a los horrendos lectores lo siguiente:”, (93); e “-!Qué dicen los mierdas? -dijo, demudada, la Cartuja de Esperma./ -!Qué van a decir? ?Encima que son mierdas querés que digan frases memorables?”, (97).

Na realidade, a pouca relevância que a escritora dá a seu leitor é fictícia. Poeta-narcisista, Pizarnik escrevia para ser amada, e os comentários de seus amigos escritores e críticos acerca de suas novas “experimentações” não eram os melhores. O sujeito se constitui na linguagem, a subjetivação e a dessubjetivação que a escrita produz não é inocente. O esgarçamento pulsional da prática poética de Pizarnik engendrará a desestruturação máxima de sua subjetividade. Como a própria escritora revelou a um amigo⁷⁵: estou com medo do que estou escrevendo⁷⁶. Julia Kristeva relaciona a força espasmódica do subconsciente com a figura da mãe,

⁷⁵ Como contado no documentário *Soy lo que soy*, da rede argentina *Canal Encuentro*.

⁷⁶ Nesse sentido, talvez estivessem mesmo certos os médicos de Woolf e Perkins Gilman, ao lhes recomendar o mínimo de escrita possível.

aquela pré-edípica, de quem separar-se originará a falta. Muitas escritoras conseguem que essa força transtorne a linguagem o suficiente para que não cair em um caos imaginário pré-edípico. No entanto, como assinala Toril Moi, em seu já trabalhado *Teoria literária feminista*,

El sujeto cuyo lenguaje permite que semejantes fuerzas trastornen el orden simbólico, es igualmente el sujeto que corre un mayor riesgo de caer en la locura. (...) El orden simbólico es un orden machista, regido por la Ley del Padre, y cualquier sujeto que intente trastornarlo, que deje que las fuerzas del subconciencia escapen a la represión simbólica, se sitúa en una posición de rebeldía contra este régimen (MOI, 1988, 25).

Há ao longo da história muitos artistas imbuídos da tarefa transgressora de “destruição da obra de arte” que nem por isso colocaram seus próprios corpos no lugar da arte que buscavam destruir. O impulso destrutivo pode ser canalizado “apenas” para a arte, e a “loucura” (a melancolia de Kristeva, com seu aspecto químico e psíquico) é constituída por fatores individuais e sociogênicos.

No nosso caso, a subjetividade do discurso, seja na explosão de entusiasmo da *Bucanera de Pernambuco* ou no espelhismo imaginário da *Condessa Sangrenta*, depende de uma vida - e com ela faz corpo. O obsceno na literatura já é, em geral, difícil de ser aceito. Desagradável, convoca sempre a um “não estar ali” que vem dos territórios do gozo articulado com a pulsão de morte. Em uma sociedade que interdita à mulher escrever a sexualidade (não sobre o sexo, não o erótico, mas a sexualidade, em sua clivagem de gozo e morte), Pizarnik, ainda que tivesse muito *o* que e *a* que, não tinha mais *como* dizer, sucumbindo à desestruturação aniquilante, que confirma, em última instância, sua paixão pela linguagem.

medusa mata narciso

*Peor para ellos si se desmoronan al descubrir
que las mujeres no son hombres, o que la madre no tiene.
Pero, ¿no les favorece ese miedo?
¿Lo peor no sería, no es, realmente,
que la mujer no esté castrada,
que le baste con dejar de oír las sirenas
(pues las sirenas eran hombres)
para que la historia cambie de sentido?
Para ver a la medusa de frente basta con mirarla:
y no es mortal. Es hermosa y rie.
Hélène Cixous*

O espelho morto é o quarto conto do livro *O Sofredor do ver*, Em carta endereçada à jornalista Vera Brant, Maura Lopes Cançado diz considerar *O espelho morto* seu melhor conto, acreditando haver conseguido, nele, demonstrar exemplarmente sua visão de mundo e sua "dificuldade em nele existir". O conto narra o cotidiano da protagonista em seu apartamento, que divide com "outras três criaturas". Não sabemos seu nome, tampouco por que foi parar ali. O texto não remete a um passado da personagem, não indica nada que justificaria sua presença naquele ambiente.

Não costumo sair de casa. Os dias são distantes, depressa, e quase nunca há sol. Habito um apartamento de andar térreo, um pouco escuro, ainda durante o dia, luxuoso e antigo, onde moram três outras criaturas. Ignoro por que moramos juntas" (CANÇADO, 2015, 27).

Nesta casa, a protagonista vive cercada por elementos que têm sua especificidade borrada. Em primeiro lugar, indica que suas colegas de apartamento são "criaturas". Na metade do segundo parágrafo, esclarece:

Esqueci-me de dizer que são mulheres, estas tremendas criaturas. Apesar deste detalhe, uma delas deixou crescer vasto bigode, que a tornou um pouco mais simpática, ocultando-lhe as presas, fortes, ameaçadoras (idem, 28).

Na carta a Vera Brant, em que revela alguns elementos de referencialidade entre o conto e passagens de sua vida, Cançado indica que a mulher de vasto bigode, essa que de todas as criaturas era a única a não representar uma ameaça, "era lésbica, inofensiva, amante de uma professora de violão, de Belo Horizonte, uma tal de Maria Tereza" (CANÇADO, *apud* BRANT, 2012), e a mais simpática

de suas colegas. Podemos inferir portanto que, se essa mulher não lhe ameaçava era justamente porque não competia com ela, não era uma concorrente: à amiga, a única pessoa em que diz poder confiar, confessa "fora disto eu não sei me relacionar. Não. Há três maneiras: sexualizando a relação, agredindo ou escrevendo. Fora disto é tudo mentira o que digo" (CANÇADO, *apud* BRANT, 2012).

O Espelho Morto não é ambientado no hospício tampouco conta uma história "originalmente" passada em algum hospital psiquiátrico ou em clínicas de tratamento, como podemos aferir em outros contos, a partir dos escritos em seu diário. Célia Musilli, em sua dissertação de mestrado para a UNICAMP intitulada *Literatura e Loucura: a transcendência pela palavra*, dedica quatro páginas ao *Espelho Morto*. Para ela, esse é o conto de Maura Lopes Cançado que mais apresentaria traços do surrealismo. Em diversos momentos da narrativa, essas mulheres apresentam características de animais: "A criatura rosna impaciente, às vezes uiva, dançando pela cozinha, dando-me a impressão de grande exagero na sua manifestação, creio, de alegria". (CANÇADO, 2015, 28). A animalização dos seres humanos – ou, melhor dizendo, a comparação com outros animais – é uma constante do conto, bem como a animação de objetos: "Móveis animados passeiam o dia todo pelo aposento. Ouço ruídos esquisitos" (*idem*, 30). Esse aspecto esquizofrênico de sua personagem – e de seu texto nesse conto – poderia ser considerado sintoma, não fosse o fato de que Maura nos oferece, ao longo de todas as páginas de seu *Hospício é Deus*, uma escrita clara, reflexiva e linear, sem lacunas narrativas ou estranhamentos formais. Também na carta a Vera Brant, expressa-se dentro dos padrões de clareza e diálogo direto, mesmo se revela grande angústia:

Ô, Vera, perdoe-me contar-lhe tudo isto. Mas eu morro, se não falar com alguém. Eu estou tão sozinha, tão desesperada, tenho tanto medo de mim mesma. Porque não sei até onde sou capaz de destruir-me. O pior é que não ousa muito. O Wassilly me disse uma vez: 'Você não assume compromisso nem com a loucura. Nunca ficará louca. Seria comprometer-se'. Creio ser verdade. Se estou no hospício, me comporto como sã; se estou fora, esquizofrenizo-me (op. cit).

Esse "curto-circuito" entre o dentro e o fora, entre o sã e o louca, operado por Maura Lopes Cançado, tem, em *O espelho morto*, um desenvolvimento literá-

rio exemplar, dentre outras coisas, na naturalidade em que suas personagens humanas são animalizadas ou "plantificadas", não por meio de nenhum acontecimento narrativo específico e sim por meio da linguagem:

Além dele visita-me, não sei para quê, outra **criatura**, um **pedaço de tronco fino de árvore**. Sentado à minha frente, discorre longamente sobre **pulgas, galinhas e percevejos**. Depois do quê, sai sem se despedir, **encolhido em sua própria casca**⁷⁷, morena, rugosa (CANÇADO, 2015, 29).

Parece sobressair nesse conto o modo como Cançado faz a língua enlouquecer, podendo, se seguimos o caminho de Musilli, afinar-se às propostas surrealistas de Breton, que postulava a aproximação de termos aleatórios (como o guarda-chuva e a máquina de costura dissecados sobre a mesa) com o objetivo de causar um curto-circuito também na linguagem. Potencializando a tarefa surrealista, podemos nos remeter a um inconsciente que, sempre em conflito para simbolizar o (im)possível, escapa produzindo o delírio da língua - que vê automóveis como pessoas enormes e velozes, que enxerga árvores em um corpo humano ereto, sente as mãos do vento e escuta ruídos animais onde mulheres articulam palavras, sem hierarquia, passando *ao mesmo tempo*.

Mais tarde escutei-a **relinchando** na sala para as outras, que **eu cacarejo demais e não sei marchar**. Não a compreendi. Ainda assim fui possuída de grande raiva, tomei de uma arma esquecida por uma delas na cadeira, tentei atingi-la nas costas. Não consegui e terminei **amarrada em trouxa dentro de meu próprio cobertor, onde passei dois dias**. Ao libertar-me grunhiu qualquer coisa, **como sentir pena dos meus compromissos. Que ignoro quais sejam**. A terceira criatura é **tirana – e muito boa pessoa**. Proibiu-me mover rápido a cabeça para os lados, **temendo que o ar sintasse demasiado agredido**. Assim, ando pelo apartamento buscando ver sempre apenas o que está à minha frente. **Se me viro, faço-o com delicadeza**. Esse cuidado me traz em **constante tensão**. É uma mulher pequena, rosto quadrado, cabelos duros de **torre**: vai sempre ao cabeleireiro. Costumo confundi-la com os objetos da casa. Como já disse, **evito sair à rua. Os edifícios me ameaçam, as mãos frias do vento me sufocam. Além dos olhares assassinos e da velocidade: pessoas enormes deslizam ruidosas pela cidade, conduzindo dentro delas outras pessoas**. Posso vê-las quando ar-

⁷⁷ Grifos nossos.

risco meu olhar assombrado pelas janelas de seus ventres"⁷⁸
(CANÇADO, 2015, 29).

O campo semântico da animalização comparece, mas não é constante, ou único: a narradora cacareja demasiado, mas não sabe marchar (uma ação controlada, rígida e humana). Por sua "tentativa de assassinato" (não sabemos com que arma cometida), é amarrada como em uma camisa de força – ainda que não estejamos em um hospício tampouco suas colegas de quarto sejam enfermeiras. O curto-circuito causado pela descrição da terceira criatura como uma tirana "boa pessoa" contribui para o estranhamento provocado, bem como a possibilidade de o ar sentir-se agredido. De todo modo, daí podemos apreender que à narradora não lhe é permitido quase nada. Seu espaço será cada vez mais reduzido, sua existência interrompida, sua potência infantilizada. Ela se assusta com a agitação da cidade, edifícios, carros e ônibus, e as mãos frias do vento a impedem de respirar. Seu existir é difícil e limitado, dentro ou fora da casa.

A protagonista de *O Espelho Morto* tem, como sua autora, dificuldades de relacionamento, mas, ao contrário de seu "duplo-autora", não tem medo da destruição. Desde o primeiro parágrafo, explica aos leitores: "Não que tema morrer; ao invés disso, sinto medo de ver-me eternizada em bloco de pedra" (idem, 27). Não há, aqui, o recurso da eternização via palavras, a ideia, um pouco ainda romântica, do fazer literário como modo de sobrevivência, de uma literatura feita "para a posteridade", e sim uma estratégia radical: a petrificação.

Na mesma carta a Brant, Cançado revela paralelos entre sua vida "real" e a narrativa criada para o conto. Enquanto que, no conto, a colega de quarto de sua protagonista-narradora apressa-se em vestir-se, para não chegar atrasada ao curso de Geologia, por meio da carta descobrimos que

a geóloga era, na verdade, uma estudante de odontologia oligofrênica e, apesar disso, me intimidava como se tivesse descoberto a lei da gravidade. O quarto era meu, mas resolvi, por medida de economia, dividi-lo com outra. A mulherzinha se instalou lá, sentiu-se logo a dona, pressionou-me tanto que eu me mudei – calada e revoltada. (CANÇADO *apud* BRANT, 2012).

⁷⁸ Grifos nossos.

A alusão à imobilidade e à petrificação, e a todo o campo semântico a elas relacionado, é, portanto, "criação literária". Poderíamos até mesmo dizer, pela relevância que adquirem, que são as pedras e sua especialista, a geóloga, as protagonistas da história, no sentido de que são elas as responsáveis por conduzir a ação que nos conta a narradora – e que dá nome ao conto.

Logo depois de apresentadas as personagens, as pedras tomam a cena:

[a estudante de geologia] Antes de sair faz ginástica. Conseguiu desenvolver de tal modo os músculos das pernas que, por várias vezes, julguei entrar um **edifício** inteiro pelo quarto, em sua **construção** exótica: **pilares gigantescos** sustentando pequeno tronco, enquanto a cabeça rodava, bola, distante e pequena como a cabeça de um alfinete. Após a ginástica arruma, sempre rápida, **precisa**, a metade do aposento que lhe pertence, jogando, debaixo e mesmo sobre minha cama, **grandes pedras**, por ela colhidas diariamente nas praias⁷⁹. **Pedras personalíssimas, quase vivas**, que já me tomam a metade do leito. Encolho-me sob os cobertores, **as pedras ocupando sempre mais espaço**, atiradas pela intrépida criatura: mecânica-rápida-organizada. **Gostaria de impedir que meu corpo se expusesse diariamente a estas pedradas**. Não vejo solução, já que deitar-me sob os cobertores é a maior proteção por mim encontrada. Se abandonar o quarto, enfrentando olhares antropófagos nas ruas, corro o risco de, ao voltar, achar toda a cama tomada. **E me sentiria impossível argumentar com as pedras**, eu que sou destituída de qualquer senso de organização, mesmo iniciativa. Tentei protestar uma vez mas a estudante continuou, **solene**, limpando os móveis. Depois, sem pressa, **meteu-me uma grande pedra na boca**, deixando tranquila o quarto (CANÇADO, 2015, 28)⁸⁰.

As pedras do conto de Cançado são "precisas", "solenes", "mecânicas, rápidas e organizadas" – presentes e opressoras, como a pedra medieval que levava a culpa da insanidade, retratada por Hieronymus Bosch no século XV e por Pieter Bruegel no XVI, responsável por toda sorte de atrocidades médicas na Idade Média, já que se acreditava – ou fazia-se crer – que a causa da loucura seria a existência de uma calcificação no cérebro – e, portanto, para recuperar a sanidade do paciente, era necessário abrir-lhe a cabeça – literalmente. A petrificação – e sua relação com os, por assim dizer, distúrbios psíquicos –, vem portanto de longa data.

⁷⁹ Também utilizando o recurso de voltar à carta a Brant, sabemos que Cançado escreveu *O Espelho Morto* a partir da experiência de moradia compartilhada em um apartamento no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro, cujo calçadão da praia é formado por diferentes formas de mosaicos construídos com que o urbanismo chama de "pedras portuguesas".

⁸⁰ Grifos nossos.

A interpretação do mito da Medusa por Freud se relacionará diretamente com o complexo de castração, como veremos mais adiante. Por ora, cabe contar o mito grego: Medusa era uma bela ninfa de cabelos volumosos, por quem Zeus, como sempre, se apaixonou. Por se dizer mais bonita que Atena, foi por essa transformada em um monstro: seus lindos cabelos se tornaram terríveis cobras e nenhum homem jamais poderia olhar para ela novamente, pois todos aqueles que para ela olhassem, de agora em diante, seriam por seu olhar petrificados⁸¹. O jovem Perseu, por impulso, diz ao rei da ilha onde vivia que irá conseguir matá-la – e promete trazer sua cabeça para provar-lhe. Se sentindo obrigado a cumprir a promessa, Perseu pede ajuda a Hermes, deus da comunicação e das palavras (da linguagem?), que lhe orienta a pedir ajuda e lhe indica aliadas. Munido de equipamentos e um escudo para não lhe mirar os olhos, Perseu a surpreende. Medusa se vê refletida no escudo de bronze e se horroriza com a própria imagem monstruosa. Atônita, se torna presa fácil para a espada de Perseu, que poderá enfim levar, pelos "cabelos", a cabeça de Medusa como um troféu para o rei. Cabe destacar que, do sangue de Medusa decapitada, nasce Pégasus, cavalo alado cujo coice irá criar a fonte da poesia.

Em *A cabeça de Medusa*, curto texto escrito em 1922 e publicado apenas em 1940, ano seguinte à sua morte, Freud relaciona a decapitação da Medusa com a castração, que

⁸¹ Por se achar mais bonita do que de fato seria – semelhante com relatos sobre a autora do conto analisado, e bastante medusianamente, posto que o que a mulher queria, dentro da lógica de castração e não-sублиmação edípica, é ser desejada. Na carta a Vera Brant, Maura diz que se identifica com a fala de uma personagem da peça “Depois da queda”, de Arthur Müller, que diz ao marido “Eu queria ser maravilhosa para você sentir orgulho de mim”. O relato que a jornalista faz sobre a escritora diz que essa era “agressiva, infeliz, querendo sempre chamar atenção”. Essa observação não almeja uma comparação verificatória, mas sim talvez a demonstração de que, causa ou consequência, os efeitos perversos da relação entre beleza física, competição e inveja ainda perduram, como se pode ler no trecho do conto a seguir: “Mulheres se odeiam, beijando faces umas das outras. Muitas enxertam carne de vaca nas nádegas. Nem por isso perdem o jeito mau e duro de andar” (CANÇADO, 2015, 29-30). É um espelho mágico que comunica à rainha de *Branca de Neve* que existe outra mulher mais bela que ela no reino – a filha de seu marido, a quem ela manda matar e, como prova – no conto original dos Irmãos Grimm, não no que se converteu posteriormente em um conto de fadas (de narrativa mais dócil, mas efeito talvez tão cruel quanto, apenas com outra estratégia) –, pede que o caçador lhe leve os órgãos da criança para que os coma – e o caçador lhe engana com o coração e o fígado de outros animais. A utilização conceitual da Medusa como mito fundacional da constituição de uma feminilidade – a mulher que, por soberba, foi destinada por outra, por inveja, a matar os homens que dela se aproximassem, destino trágico que só pode ser encerrado com sua decapitação – nos prejudica, até hoje e ao fim e ao cabo, a todas.

ocorre quando um menino, que até então não estava disposto a acreditar na ameaça de castração, tem a visão dos órgãos genitais femininos, provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos e, essencialmente, os de sua mãe” (FREUD, 2010).

As serpentes em seus cabelos seriam substitutos do pênis, e petrificação que gera quando é vista significaria uma ereção. Interessante ressaltar que, ao final do texto, Freud indica que os posteriores usos “bélicos” que foram feitos da imagem da Medusa, como defesa contra os inimigos, para afastá-los pela visão monstruosa que os remete ao fato, têm seu correlato em uma prática a que o patriarcado nos acostuma, literal e metaforicamente: “Mostrar o pênis (ou qualquer de seus sucedâneos) é dizer ‘Não tenho medo de você. Desafio-o. Tenho um pênis’, Aqui então, temos outra maneira de intimidar o Espírito Mau” (idem)⁸².

Voltando ao conto, as pessoas petrificadas, verdadeiros edifícios, existem, mas delas só sabemos através do olhar da narradora - quem, como Medusa está fadada a não poder olhar seu reflexo. Medusa morre por se ver no reflexo espelhado do escudo de Perseu, Narciso morre, ao contrário, por não poder *não se ver* refletido. Se o eu é sempre exterior (desde que o bebê se reconhece "ente" no espelho), e por si só portanto uma instância paranoica, o sujeito estaria fadado à contemplação – da vida, de si mesmo, de seus traumas; um ser, portanto, em isolamento, preso à sua própria constituição subjetiva, cujo desejo de liberdade será sempre irrealizável – como o da narradora canadiana, que inicia a narrativa contando ao leitor que teme se petrificar, eterna:

[esperando] fugir e encontrar pessoas com as quais possa falar, sem que minhas palavras se percam no vácuo, inúteis. Porque vivo sozinha em um mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso. Não que as coisas tenham se modificado tanto. Desde menina este encarceramento me sufoca, minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão, o desespero de fuga deu-me forças até hoje. Ignoro mesmo se existe um lugar onde se movam pessoas (CANÇADO, 2015, 27).

No já citado ensaio *Narcisismo útil*, Luciana Hidalgo afirma que a escrita autoficcional é sempre uma negociação da dor. O personagem seria um duplo do escritor, um outro eu que viria em socorro do primeiro eu, destroçado pela situa-

⁸² Que boa parte das vezes tem “perfume de mulher”.

ção limite. Nesse sentido, além do mito narcísico⁸³, dentro do que chama autoficção de testemunho⁸⁴, Hidalgo vê também o mito de Sísifo, dado que o autor retorna sempre ao trauma, para reintegrá-lo pela via da escrita. É nesse cruzamento que se encontra “O Espelho Morto”: “Foi o espelho a única criatura **humana** que conheci. Desde a infância habituara-me a ele e **não havia como temê-lo**.”⁸⁵ (CANÇADO, 2015, 30).

Quando a mãe de Narciso vai consultar Tirésias, o sábio lhe avisa que seu filho viveria desde que e tão somente se nunca se visse. A imagem que o espelho devolve para o esquizofrênico não é a mesma, ou ao menos da mesma maneira, que devolve para os outros – não esquizofrênicos. O sujeito esquizofrênico estaria preso à cisão de sua ambivalência, como o sujeito do processo analítico preso à contemplação de sua subjetividade? Se até mesmo Freud só pode reconhecer o estranho familiar ao perceber a dilatação espaço-temporal de seu outro no espelho do trem, seria o amor impossível não o materno-pré-edípico, mas antes o amor por si mesmo? A narradora de *O Espelho Morto* responde com uma dor primordial:

Tudo se tornou mais difícil depois do crime da futura geóloga, assassinando o espelho com uma pedrada. (...) Aquele belo rosto quase sempre triste, levou-me a admitir, em algum lugar, outros rostos, outras pessoas, outros medos, outras lágrimas. (...) É deveras sombrio. Existe em tudo grande ordem. (...) Sou obrigada a seguir o que se estabeleceu ou desperto cólera. Começo a perder a noção do tempo. Acompanhando o crescimento do espelho acompanhei meu próprio crescimento. Vendo-o se transformar tive consciência da minha infância perdida⁸⁶. Cada vez mais o espelho se tornava adulto, o que me obrigava a admitir-me também assim⁸⁷. Já não sei, mas talvez eu esteja quase velha. Tenho chorado muito. As caras de cimento armado acusam meu rosto molhado de deterioração. Mas é que tenho chorado. Diariamente tomo entre as mãos a caixa onde estão os restos mortais do meu amigo. E sofro. Sozinha, sem outro rosto, outra esperança, é-me impossível voltar a acreditar (idem).

⁸³ Cabe notar que a ninfa que se apaixonou por Narciso e definha por rejeição termina por se transformar, ela também aqui, em pedra.

⁸⁴ Dentro da qual podemos certamente inserir a literatura de Maura Lopes Cançado – ainda que não nos importe o conceito de autoficção nem suas condições de verificabilidade, nem as coincidências entre nome do autor e do personagem, bem como todos os índices que determinariam esse “gênero”.

⁸⁵ Grifos nossos.

⁸⁶ Possível traçar um paralelo com *O retrato de Dorian Grey*, ainda que se trate de uma pintura e não um espelho, no romance de Oscar Wilde, que teria dito: “A arte espelharia o espectador, não a vida”.

⁸⁷ A narradora se sabe infantilizada – ao menos não adulta como se supõe socialmente, fragilizada psiquicamente, vulnerável?

#mãedemenina

A psicanalista holandesa Hendrika Halberstadt-Freud, do Departamento de Psiquiatria Infantil da Universidade de Amsterdam, empreende uma reflexão, no artigo intitulado *Electra versus Édipo* (derivado do livro de mesmo nome e traduzido para o português por Susan Markuschower), partindo de uma pergunta: “poderíamos nos questionar sobre o que teria acontecido se o criador da psicanálise tivesse sido uma mulher ao invés de um homem?”. Freud custou demasiado, argumenta Iki Freud (como é conhecida na Holanda), a destrinchar o vínculo psíquico da mulher com a mãe, assumindo tardiamente que o complexo de Édipo não era suficiente para dar conta do desenvolvimento da sexualidade feminina. A análise realizada por Sigmund Freud com Dora, paciente histérica que abandona o tratamento justo porque Freud não foi capaz de abandonar suas teorias que a ela não se aplicavam, revela que ele “sabia muito bem da importância da mãe, mas isso o incomodava pelo fato de que, de acordo com sua teoria, o pai deveria ocupar um papel central para a filha ao invés da mãe” (HALBERSTADT-FREUD, 2006, 41).

A partir daí, a holandesa vai se dedicar a analisar o mito de Electra para elaborar suas ideias. Electra não foi considerado propriamente um complexo por Freud, só recebendo esse status a partir de Jung. A holandesa alega portanto que eles não seriam equivalentes, dado não apenas o fato de que não seriam “cronologicamente” simultâneos - ainda que já em Freud o caráter excludente de uma etapa à anterior já havia sido questionado, sendo as fases sucessórias “oral-anal-falica” muitas vezes concomitantes e não ordenadas -, mas também porque, em Édipo, o filho foge de seu destino, não deseja matar o pai e ter sexo com sua mãe, enquanto que, em Electra, a filha trama com o irmão o assassinato de sua mãe, para vingar a morte de um pai ausente, violento - e idealizado⁸⁸.

A interdição do incesto e o advento da Lei representado pela resolução do complexo de Édipo vai ser “adicionado”, no caso da menina, por sua relação de ambivalência para com a mãe, de maneira específica. A mãe é o primeiro amor

⁸⁸ O que faz Electra idealizar um pai que a abandona, sacrifica sua irmã e parte para a guerra é de se questionar. Porque Electra investe seu ódio em sua mãe e não em seu pai reforça a máxima popular de que, por ser uma ligação mais arcaica, a “culpa” recairá sempre sobre a mãe.

tanto de meninos quanto de meninas (o que fez com que Freud postulasse que a mulher é portanto culturalmente mais propensa à bissexualidade que o homem, cujo primeiro amor é heterossexual) e, diferentemente do que acontece com o menino, para Freud, mesmo após a entrada em cena do Pai, continua sendo sua identificação primeira.

A semelhança biológica torna o percurso de sua individuação e sexualidade – mas não a sua identidade de gênero – mais conflitivo do que no caso dos meninos. Todos os passos seguintes do desenvolvimento da menina levam necessariamente à identificação renovada com a mãe. Isso significa que a cada progresso existe a ameaça de um retrocesso (HALBERSTADT-FREUD, 2006, 32).

A substituição do objeto-Mãe para o objeto-Pai, expõe a holandesa, não seria uma substituição, e sim uma soma, o que colaboraria a que o complexo de Édipo e seu não-encerramento com a castração sejam menos importantes para a menina que o mito de Electra, quem, em vez de direcionar seu ódio para o pai ou o padrasto (que envia a ela e ao irmão para fora do reino), irá odiar a mãe - ressentida da falta de seu investimento amoroso, que a protegeria de um pai sanguinário e ausente - e ao mesmo tempo amá-la, questionando a masculinidade de seu padrasto e supervalorizando a sua própria.

A intensa negação do vínculo amoroso para com a mãe indica, de certo modo, a repressão de seu oposto. Considerando a acusação de negligência dirigida contra a mãe, lidamos nesse caso com um desejo intenso de amor materno e anseio pelo paraíso perdido – o vínculo homossexual do início de sua vida (idem, 34).

Mães estão vinculadas de forma distinta a filhas e filhos - esse fato parece inegável (como o é - também distinto - o vínculo de pais com filhas e filhos), dado que a mulher buscaria se recriar na figura da filha, segundo Halberstadt-Freud. A uma mãe culpada, com uma ferida narcísica eventualmente maior que a sua, Electra só poderá responder com a intriga e o assassinato - o que certamente perpetuará a destruição em suas gerações seguintes.

Lucy Irigaray aponta uma possível libertação da mulher de seu ódio em relação à mãe por meio de uma linguagem-outra:

esta primeira companheira, feminina, de diálogo, a menina vai perdê-la na aprendizagem de uma cultura na qual o sujeito é ainda e sempre masculino: ele, Ele, eles, quer se trate do gênero linguístico no sentido estrito ou de metáforas

diversas, supostamente representando a identidade humana e seu futuro. Nem a menina, nem a adolescente renunciam, entretanto, a sua relação com o outro, à relação ao objeto. Assim, à proposta de fazer uma frase com a preposição com ou o advérbio junto, as adolescentes, as estudantes e uma boa parte das mulheres adultas tendem para enunciados do tipo: "Eu sairei esta noite com ele", "Nós viveremos sempre juntos"; os sujeitos masculinos, dirão, por sua vez: "Eu vim com minha moto", "Eu escrevi esta frase com meu lápis", "Eu e minha guitarra nos sentimos bem juntos (IRIGARAY, 2002, 9).

Ao considerar o próprio campo semântico feminino mais aberto ao outro, Irigaray dá pistas que imbricam a indomabilidade da língua feminina - não em um indomável em sua violência mas justo por sua acolhida ao outro, que é, por si só, desde já, uma ferida - e as possibilidades libertadoras do desenvolvimento da feminilidade, que não obriguem a recusa a duas das fontes de prazer: as trocas de zonas erógenas, do clitóris para a vagina, e de objeto do amor, da mãe para o pai. Iki Freud sugere uma abordagem interessante, que também recolocaria a percepção ontológica - supondo que essa ontologia seja necessária, do que não temos certeza (ontologia ou/nem fenomenologia do feminino?) - sobre a construção da feminilidade:

Nos anos vinte do século passado iniciou-se entre os psicanalistas uma discussão intensa a respeito do desenvolvimento feminino. Uma das questões problematizava se na primeira fase de suas vidas ambos os sexos não eram femininos ao invés de masculinos, porque o menino inicialmente também identificava-se com sua mãe. Alguns pesquisadores supuseram a existência de uma feminilidade autêntica, primária. Desde então aceitou-se a opinião dos pioneiros que se opuseram a Freud. Consequentemente, não é a menina que inicia sua vida como menino, mas o menino que deve encontrar sua identidade de gênero através da desidentificação com sua mãe (HALBERSTADT-FREUD, 2006, 46).

Uma “troca” da masculinidade originária por uma feminilidade originária tampouco é, à primeira vista, útil, e nem mesmo uma solução para a questão da opressão histórica feminina, mas esse deslocamento parece interessante se o abordamos a partir da teoria da inveja do útero, de Karen Horney. A psiquiatra e psicanalista desenvolve a hipótese de que os homens teriam inveja da capacidade feminina de gerar e nutrir, e portanto de sua potência criativa interna, e que a busca pela “masculinidade”, traduzida em realizações profissionais, sucessos, conquistas e no pendor à agressividade estariam “no lugar” dessa falta.

Sua teoria pretendia se opor à da inveja do pênis, que, como já sabemos, obrigaria à menina uma sexualidade *em função* daquela do menino. A inveja do pênis freudiana circunscreveria todo o autoerotismo da primeira fase narcísica a uma etapa anterior à feminilidade “verdadeira”, dado que até então a menina acredita que é um menino e que seu clitóris é um pênis de tamanho reduzido. A partir do momento em que entende que, como sua mãe, ela também não tem um pênis, e que seu pai - que por sua vez tem um pênis - se relaciona sexual e afetivamente com sua mãe, ela descobre que apenas sendo como ele poderá satisfazer o amor de sua mãe, e passa a querer, como diz Irigaray, um “pênis por procuração”. Seduzir o pai seria o único destino possível, não o fosse também a possibilidade de *ter* um pênis - via um filho homem (desse delírio coletivo também decorre a preferência por filhos meninos, e um matrimônio que jamais seria bem sucedido até que a mulher “desse ao marido” filhos do sexo masculino).

Sabemos, também pela psicanálise, que a existência de um filho significa muito mais a perda de um eu que sua “reintegração” pelo princípio de castração, ou ao menos se não muito mais, certamente também. A resolução da inveja do pênis pela maternidade de um menino não é um postulado freudiano, e sim, podemos dizer talvez, um diagnóstico de algo muito anterior à sua época. A obrigação de “dar ao homem” (um filho como oferenda) um herdeiro do trono, das terras, dos bens, sem dúvida colaborou para a sacralização da imagem (e dos afetos) da *mãe* desde o século II, quando Maria, que segundo o dogma das religiões cristãs, concebe Jesus ainda virgem⁸⁹, passa a ser considerada, a partir do filósofo palestino Flávio Justino (ou São Justino) uma “segunda Eva”, uma espécie de “segunda chance de salvação” para a humanidade. Os escritos de Paulo de Tarso sobre Jesus destacam que este seria referenciado como o último Adão, a quem se pede “tiraís o pecado do mundo”. É curioso notar de que maneira o mito grego de Édipo atravessa o período cristão, levemente adaptado, até chegar à psicanálise e suas releituras feministas, que nos impelem de imediato à pergunta: que solução

⁸⁹ Correntes dentro do próprio cristianismo discordam quanto à manutenção da virgindade de Maria posteriormente ao nascimento de Cristo. Jesus teria tido alguns irmãos, e as igrejas divergem quanto à preexistência deles, que seriam ou filhos anteriores de um José viúvo, ou irmãos mais novos de Jesus, nascidos após sua concepção imaculada.

daria então ao Édipo a mulher que não deseja ter filhos (nem meninas nem meninos)?

A partir da observação, em sua prática clínica, das diferenças psíquicas entre seus pacientes da Alemanha e dos Estados Unidos, Karen Horney destaca então o aspecto cultural relativo ao surgimento e à cristalização de cada neurose específica, tanto no caráter individual quanto dentro de um contexto histórico. Nesse sentido, advoga que a compreensão de que todo esse enredo edípiano acabaria de fato estabelecido psiquicamente como neurose, mas não como algo exclusivamente constitutivo, e sim relativo às dinâmicas psicossociais do período em que Freud desenvolveu suas teorias. A psicanalista alega que os homens, em contrapartida, se ressentiriam da função criadora das mulheres, precisando buscar comprovações sociais sobre a própria relevância, enquanto que as mulheres simplesmente “são”.

Juliet Mitchell vai se conectar de certa maneira a esse desejo de útero por parte dos homens, relacionando-o ao sadomasoquismo masculino, e que também podemos relacionar ao estupro⁹⁰ e ao assédio:

governed by man's relation to his mother: the desire to force entry, to penetrate, to appropriate for himself the mystery of this womb where he has been conceived, the secret of his begetting, of his "origin." Desire/ need, also to make blood flow again in order to revive a very old relationship - intrauterine, to be sure, but also prehistoric - to the maternal (MITCHELL, 2000, 25).

Ainda que pareça tão genérica quanto a inveja do pênis, ou uma mera doutrina da vingança por séculos de repressão simbólica, a teoria da inveja do útero nos leva realmente a retomar a pergunta de Hendrika Halberstadt-Freud para talvez pensar que, se o pai da psicanálise só poderia ter compreendido a feminilidade a partir de seu próprio ponto de vista, há vezes em que o determinismo da atribuição de um sexo biológico pode de fato mudar muita coisa:

The neurosis, involving as it does the unsatisfactory repression of a sexual desire, is not itself genderised, but the content of the repressed must depend in part on the

⁹⁰ Ainda que nem de longe caiba no escopo dessa reflexão, seria importante desdobrar as percepções sobre o estupro e sua relação com o poder, tanto por parte de homens quanto de mulheres, em sua fantasia, que, como corajosamente expõe Depentes, existe: “Essas fantasias de estupro, de ser pega à força, em condições mais ou menos brutais, que tenho rejeitado durante toda minha vida como masturbadora, isso não vem do nada, *out of the blue*. (...) Na moral judaico-cristã, mais vale ser tomada à força do que ser tomada por vadia, repetem-nos o tempo todo (DESPENTES, 2016, 43).

sex of the person - what she or he could not, in infancy, allow to be thought (MITCHELL, 2002, 338).

A historiadora Silvia Federici afirma que o capitalismo precisou, para consolidar-se, controlar os corpos justamente na apropriação do controle reprodutivo. Como já dito, hoje, com os avanços da teoria *queer*, o entendimento das possibilidades de indiscernibilidade e identidades de gêneros fluidas, não podemos mais dizer "opressão às mulheres" generalizadamente. De qualquer maneira, Federici afirma que, ainda hoje, são as mulheres "engravidáveis" o alvo da opressão estrutural do patriarcado em seu símbolo máximo: a família.

Nem Cançado nem Pizarnik foram mulheres exemplares nesse sentido: Cançado casou-se aos quinze anos, deu à luz seu único filho, que não teve condições de "criar", aos 16 já estava divorciada. Pizarnik, assumidamente bissexual em um período em que a fluidez descompromissada da prática das sexualidades ainda não era comum, escreve em uma das primeiras entradas de seu diário, projeto de escritora: precisa renunciar à ilusão do amor para perseguir a poesia. A influência do surrealismo para a literatura de Pizarnik reforça a rejeição à família, como núcleo central representativo da burguesia que a vanguarda tanto queria destruir. Também é relevante notar que o aborto que realiza no período que passa em Paris será incluído apenas posteriormente na edição revista de seu diário, dado que a família em um primeiro momento preferiu retirá-lo da publicação. Virginia Woolf já havia feito um levantamento arqueológico das escritoras que considerava bem sucedidas – relacionando de certa forma o sucesso ao fato de elas não terem tido filhos. Não se trata de postular que só seria *suficientemente revolucionária* a mulher que não tem filhos, inclusive porque a tarefa maternal, se se sobrepõe à “reprodutiva” para a perpetuação da espécie, dessa herda a vocação para a fé na vida. Ainda assim, é válido se propor a refletir de que modos se dá, hoje, a instituição da maternidade como dispositivo de controle⁹¹.

⁹¹ E especialmente em sua diferenciação, em termos de atribuições não só sociais mas também afetivas, da paternidade?

#mãedemenino

Maura Lopes Cançado dedica o conto *O rosto* oficialmente a seu filho (nomeado em homenagem ao filho de Cleópatra e Julio Cesar): “Para Cesarion”. A narrativa em terceira pessoa da infância de Cesarion conta de uma espera de dois anos para receber a visita da mãe, essa mulher magnífica e ausente, e da relação ambígua entre os dois: “Nadava desde os cinco anos, era um atleta. Jogava futebol com a turma e fazia esgrima. Estava no colégio mas estudava pouco. (...) Ele brincava com a avó, a quem chamava mamãe” (CANÇADO, 2015, 100-101). *O rosto* é um conto com contornos relativamente delineados: temos o menino, que era feliz “nos intervalos”; a mãe, que, quando estava presente, o elevava à condição de adulto e seu único amigo verdadeiro; as tias, a avó, o helicóptero, os animais da fazenda, a espera do menino, “num desespero que ninguém entende”, e sua tentativa de convencer o funcionário da fazenda de que tem o rosto da mãe, e que ela ainda o querera e o reconhecerá justamente por seu rosto.

Esse é um dos contos mais tradicionais de *O sofredor do ver*. Também de um menino e sua mãe trata *Pavana*, bem menos explícito narrativamente. Segundo o dicionário Michaelis, “pavana” é uma expressão utilizada para reprimenda, palmatória, surra. Diferentemente de *O rosto*, *Pavana* está dedicado a um “Heleno”⁹². Nele, alternam-se o texto de uma carta e a narração do pensamento da “protagonista” quando do momento da escrita dessa carta para seu filho. Podemos supor que esse momento seja durante o princípio da vida do bebê, talvez nos dois primeiros meses, meses em que a escritora da carta, sua mãe, passou sendo “de um príncipe” - mas não há marcadores temporais claros. Há uma construção narrativa imprecisa (talvez a mais difusa de todos os contos aqui analisados), uma falta de referencialidade e a criação de personagens pouco específicos: a mulher que escreve a carta, o bebê, as pessoas que a rodeiam e interferem em sua autonomia e na vida do bebê. A marcação gráfica dos trechos “carta” e dos trechos

⁹² De todo modo, esse detalhe, como já vimos, é pouco importante. Cabe ressaltar a curiosidade: na mitologia grega, Heleno é filho dos reis de Troia e, durante a guerra, é feito prisioneiro pelo filho de Aquiles, Neoptólemo. Ao colaborar para salvá-lo da morte, Heleno acaba por receber dele a herança do trono, e assume o reino justamente quando este é assassinado por Orestes, o irmão de Electra.

“escrita da carta” é feita com o uso de aspas, principal recurso para que o leitor consiga identificar a separação cronológica no texto.

Pavana começa com uma reprimenda: ““Após a visita que lhe fizeram ontem participaram-me, como acusando, que você não sabe sorrir. E diante de minha estupefação explicaram-me, quase cientificamente: ‘É natural: ninguém sorri para ele’” (CANÇADO, 2015, 57). Essa mulher que escreve a carta prefere não se alongar muito. Detém-se sem saber o momento exato de parar, por não querer ser muito cruel, a crueldade sendo o único modo de “sair daquele corpo adorado que era o seu”.

A dificuldade em sair de si, “mesmo se culpando até a crucificação”, em ser mãe, “condutora da peste”, em dar amor e amparo - e a impossibilidade de ser aceita pelos outros como uma jovem mãe, muito jovem para ser casada, muito jovem para ser mãe (e ainda mais jovem para ser separada) estão tematizadas no conto, que narra os momentos primeiros da relação de uma mãe com seu filho, e demonstra de forma contundente e corajosa a construção dessa relação. Podemos, por exemplo, acompanhar o processo de identificação do bebê com a mãe e a manifestação da sexualidade:

Foram instantes mornos, meu corpo adivinhando o seu, envolto no cobertor macio - aquela intimidade. Tanta sensualidade me liberava de todos os receios. Eu me entregava, eu me entregava. Algo se inaugurava em meu ser. Você era o milagre (idem, 64).

Lemos também o que poderia ser a confirmação do narcisismo feminino da personagem, que reforçaria a posição de desamparo da mulher, que, segundo a teoria psicanalítica, teria mais necessidade de ser amada que de amar (“Nenhum sentimento partia de mim para o que florescia em meu ser” ou “Amor? Não me ensinaram a amar”, 63), e também da estrutura social que oprime a personagem, em sua posição de pouco-mãe para o excessivamente-mãe de sua idade. A personagem demonstra a consciência de que não seria aceita de nenhuma forma (“ventres chatos, ventres sempre em dia com cartórios e ginecologistas, me levariam à condenação”, 60), estando sua aceitação social (ou a falta dela), a partir do mo-

mento em que engravida⁹³, já determinada não apenas pelos homens, mas também por mulheres que quereriam levá-la à Inquisição⁹⁴.

A crueldade do ser humano e a dificuldade de existir nesse mundo, a narradora de *Pavana* confessa a seu filho:

Minha vontade, porém, (e também a sua) nunca tem importância. O mundo é indiferente aos sentimentos, as pessoas são más e não nos permitem ser felizes. Você entende, pois estas são as coisas que nos obrigam a entender mais cedo (CANÇADO, 2015, 64).

Então, em uma espécie de satisfação, de justificativa, ainda que a saiba impossível, a escrita da carta para seu filho coloca-se, imperiosa, mesmo lhe causando angústia: “a palavra brilhava insistente, atraindo-a, crescendo cada vez mais de significação” (57). Enquanto reflete sobre o momento em que escreve e sobre a agonia do próprio escrever, a personagem parece situar o próprio processo de identificação e desidentificação consigo mesma como o território propício para a escrita:

Em sua relação com o exterior consistia seu maior crime. Ou seria na relação consigo mesma? Tinha vaga impressão de que no mistério flutuava sua única glória. E como aí repousasse a consciência que possuía de si, sua vida tornara-se de tal modo íntima, forçando-a a inventar outras vidas - como se deslocada fora para fora de seu núcleo (idem, 59).

Ou, quando se vê tão outra, antes de recomençar a escrever a carta:

Uma mulher, não chegando a ser ela mesma, atraiu-a de tal forma que a confusão **gerou**⁹⁵ em seu espírito. Não conseguindo julgá-la com impiedade pareceu-lhe tão próxima que não a distinguiu mais de si. Acostumada a se ver distante, não se reconheceu naquela. Acompanhou-lhe os passos debruçada sobre o papel (ibidem, 59-60).

Pavana se estende por oito páginas e meia. Apenas ao final da oitava página, aparece a palavra *filho*: “Como pedir-lhe contas por não ter tido, eu mesma,

⁹³ Como dissemos, Maura Lopes Cançado casou virgem, aos 15 anos, engravidou e foi mãe aos 16, já casada. Nesse caso, o peso da maternidade adolescente suplanta o da sexualidade “precocidade”.

⁹⁴ Cabe lembrar a crônica de Alfonsina Storni, já mencionada, em que aponta que as mulheres “virtuosas” julgam impiedosamente a menina que namora o homem mais velho, e não ao homem. A narradora reforça a certeza dessa opressão, quando escreve “mulheres me perfuravam o corpo (...) não me perdoando jamais o tê-las insultado com minha falta de mentira” (CANÇADO, 2015, 60).

⁹⁵ Grifo nosso, seu corpo gera uma vida enquanto que seu espírito gera uma confusão.

quem me conservasse na sua idade? E como continuar, se não sou a rainha que sonhei na infância, sendo você o filho de uma princesa loura?”⁹⁶ (CANÇADO, 2015, 64).

Já a palavra *mãe* está ausente, o peso da Responsabilidade retumbante em sua falta:

A iminência do corpo cansado. Com quem repartir o que davam o pesado nome de Responsabilidade? E que seria no caso Responsabilidade, se tudo se processava natural, sem atropelo, não fora o cerco inquisitorial das mulheres? Nunca a natureza me pareceu tão sábia, coerente. Não me sendo possível dar determinado valor a determinadas palavras, buscava exatamente o significado de Responsabilidade. Encontrei algo tão diferente do que estava estabelecido que não me foi possível gritar-lhes a minha verdade. Assim, a compreensão não se fez (idem, 61).

⁹⁶ Ao fim do parágrafo, ela repete apenas uma vez mais a palavra filho, dentro do mesmo contexto, em que insiste que não tem culpa de não ser rainha e ele tampouco “por ser o filho dileto de uma princesa loura” (ibidem, 65)

apaixonada

Reside enorme potência criativa na compreensão que não se faz entre os significados e as verdades dos enunciados, em não poder dar valor a determinada palavra, em escapar à razão masculina da língua. Sabemos que a psicanálise, especialmente em Lacan, lê a mulher, diferentemente do homem, como o lugar da paixão que busca a necessidade-de-ser-necessária-ao-outro: “A loucura da mulher, sua paixão desenfreada e o gozo que ela experimenta facultam um elo de aproximação com a psicose” (SANTANA, 8-9). Não é que toda mulher apaixonada seja *a priori* louca, mas é que é fácil parecer louca quando a revolta de ser necessariamente louca perante a sociedade te assalta e mobiliza.

- O que houve foi fome. Cruamente fome que me levou a buscar outra carne, pois eu em mim não me bastava mais. E se, de duas carnes, uma terceira se forma, até Deus reconhece ser bom. Mas vocês, as Senhoras, não poderiam jamais reconhecer: simulam suas mais importantes exigências. Ainda assim, nada pode impedir-nos a ocasião que tivemos de dizer um ao outro: obrigado. Foi nojo, compreendem? Nojo de mim pra mim, comigo o tempo todo. Foi a coragem que me dei de me desprezar tão incompleta. Foi coragem, desespero, medo, fome, sede, busca - e, mesmo não sabendo, foi amor (CANÇADO, 60).

Diferentemente do que tematiza em seus contos, Maura Lopes Cançado teve paixões eventuais, mas amou pouco em sua vida. Ao menos pelo que apreendemos de seu diário, que raramente faz referência a algum envolvimento amoroso além de seu marido (quando na verdade era mesmo apaixonada pelo sogro, como ela mesma conta); seu amante, que bancou suas primeiras excentricidades e depois ameaçou expulsá-la do Rio de Janeiro; alguns companheiros do JB, e seu psiquiatra, Dr A., que ocupa uma quantidade de páginas significativa de seu diário, por quem ela desenvolve um amor de transferência, como parece ter consciência em boa parte dos momentos.

As pensadoras aqui convocadas que, como Freud, desenvolvem suas teorias a partir da experiência em clínica, concordam que, em geral, a entrada das mulheres em sofrimento psíquico em um consultório se dá, majoritariamente, por insatisfações em relação a seus relacionamentos sexo-afetivos - e/ou suas mães. O desejo de um relacionamento monogâmico a dois é oriundo da ideia de família, que por sua vez é oriunda da necessidade de um herdeiro para as posses. Que con-

sequências à constituição do aparato psíquico tem o crescente número de mulheres que de fato não são mães⁹⁷? E de que modo o que vem se chamando de “empoderamento feminino” colabora para a reconstrução de subjetividades que não necessitem (tanto) da valorização “externa” e portanto se relacionem afetivamente com mais honestidade de propósito?

A professora do Departamento de Psicologia Clínica da UnB Valeska Zanello também expõe o fato de que, se se consideram “dados epidemiológicos”, os estressores que levam as pessoas a buscar tratamento, voluntariamente ou não, são “generizados”, sendo no caso de homens dificuldades financeiras e profissionais e, no caso de mulheres, problemas com família e filhos. Zanello aponta as dinâmicas de subjetivação relativas à feminilidade:

Dizer que as mulheres se subjetivam hoje, em nossa cultura, pelo dispositivo amoroso implica em dizer que para elas o amor é construído como alfa e ômega de suas existências; sobretudo, em um tipo de relação heterossexual sempre marcada pela assimetria de investimento afetivo. Além disso, as mulheres se subjetivam em uma relação consigo mesmas mediadas pelo olhar de um homem que as escolha. (...) O amor (e certa forma de amar) é algo identitário para as mulheres e sua autoestima é construída e validada pela possibilidade de ‘ser escolhida’ por um homem. As lésbicas diminuem a assimetria de investimento, mas não necessariamente subvertem os ditames desse dispositivo. Não à toa se diz: ‘as lésbicas não namoram, elas se casam’. Dessa forma, a subversão do dispositivo da sexualidade não obrigatoriamente subverte os de gênero” (ZANELLO, 2017, 59-60).

Que consequências terão portanto as conquistas do feminismo no que tange a estruturas emocionais às construções sociais, às dinâmicas intersubjetivas e à manifestação dessa emoção: amor?

⁹⁷ Observando obviamente um contexto sociocultural muito específico, em que a maternidade é - pode ser - minimamente uma escolha.

desamparada

O significado atribuído à palavra mãe, a responsabilidade, o peso do seu papel e a sacralização da maternidade prejudica mães e filhas (e filhos). O amor abnegado e incondicional que se espera, teoricamente, de uma mãe, é uma ilusão, como deixa claro o que vimos desenvolvendo até aqui. O desamparo é a condição essencial, e nem a sociedade nem a família suprem a falta. Se eu só escrevo quando o teto voa, como disse Alejandra, a linguagem tampouco abriga. Nem mesmo a língua mais louca dá conta de um indomável que não encontra guarida - mas que transtorna e convulsiona.

A dificuldade em existir convulsionada, dentro das estruturas patriarcais como se apresentavam - e ainda se apresentam? - teria sido o que levou Maura Lopes Cançado a buscar resguardo no hospício⁹⁸, sem no entanto se encarcerar nele (muitos de seus contos foram publicados no *Jornal do Brasil* em momentos em que esteve internada, e de muitas instituições a escritora tinha autorização para sair, visitando em vários momentos a redação do jornal e revendo amigos e colegas). Sua literatura, com seus múltiplos estratos, é inseparável de sua experiência: “suas obras revelam como o tempo operou na vida e na identidade de Maura uma fissura que se expõe na fissura do tempo de antes e depois da escrita, do espaço de fora e do interior do hospício” (MOREIRA CUSTÓDIO, 2017, 201).

Entre sofrer a contenção opressiva “das ruas”, Cançado “escolhe” a contenção da instituição psiquiátrica. Não cabe avaliar e decidir o grau de autonomia psíquica que a escritora (já não) tinha quando realiza essa escolha - a questão é a mesma quando tange à “eleição” de um ato suicida - , mas é fato que algo a atraiu na possibilidade de uma vida institucionalizada, algo que não lhe pareceu possível em uma vida “livre”: “O que me trouxe foi a necessidade de fugir para algum lugar, aparentemente fora do mundo” (CANÇADO, 2015a, 27).

Em seu diário, inúmeras vezes Maura explicita sua admiração e inveja em relação aos loucos, que diferencia dos doentes mentais, “classificação” em que inclui a si mesma, pelo grau de liberdade, pela “conquista de se entregar”. A um sofrimento psíquico excruciante, Cançado responde com outro. Sua decisão teve

⁹⁸ Para mais sobre a “carreira do doente mental” e a internação como alívio, ver GOFFMAN, *Manicômios, prisões e conventos* (1974).

então um caráter político fundamental, na medida em que sua voluntariedade em se internar e sua escrita “hospiciada” renderão frutos importantes para processos de reforma psiquiátrica no país⁹⁹.

Aqui estou nessa ‘cidade triste’ [como Cançado chamava o hospício], é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei essas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm algum valor. Ignoro se tenho algum valor, ainda no sofrimento. Sou uma que veio voluntariamente para esta cidade - talvez seja a única diferença. Com o que escrevo poderia mandar aos “que não sabem” uma mensagem do nosso mundo sombrio. Dizem que escrevo bem. Não sei. Muitas internadas escrevem. O que escrevem não chega a ninguém - parecem fazê-lo para elas mesmas. jamais consegui entender-lhes as mensagens. Mas isso não tem a menor importância. Mas e eu? Serei obrigada a repetir sempre que não sei? É verdade: ‘NÃO SEI’. Estou no hospício (CANÇADO, 2015a, 30-31).

Segundo Márcia Moreira Custódio, Maura, “preferida do papai”¹⁰⁰, sentia falta da proteção do pai, fazendeiro poderoso (mas não poderia ter sido o amparo primeiro da mãe que Maura “foi buscar” no hospício)?

Metonimicamente construído, a imagem paterna delineia-se como o objeto perdido de uma proteção que ainda se almeja, contrastando com um presente caótico e solitário dentro do hospício. Reitera-se a persistência do desejo de proteção, segurança e reconhecimento (MOREIRA CUSTÓDIO, 2017, 170).

Que tipo de resposta uma escritora que chegou a ser comparada com Katherine Mansfield e Clarice Lispector foi buscar no hospício? Muitas vezes sem canetas nem folhas, precisando improvisar superfícies onde escrever, como conta em seu diário, que condições materiais lhe oferecia o hospital psiquiátrico, que se tornou, podemos dizer, seu lar - dado que a escritora não chegou a se estabilizar suficientemente para viver “integrada”, mesmo no final da vida, quando ganha a liberdade vigiada em 1980 mas segue instável, com entradas e saídas de internações até morrer¹⁰¹, por um enfisema, em 1993?

Qual a potência da escrita literária que reside na interseção dos diversos lugares que ocupa, *desde seu diário*, como escritora, como louca e como escritora louca que se re-inventa ao mesmo tempo em que denuncia condições aterrorizan-

⁹⁹ Para mais sobre a história da psiquiatria no Brasil, ver *História da psiquiatria no Brasil*, de Jurandir Freire Costa (2007).

¹⁰⁰ E toda uma abordagem dessa expressão caberia ser desenvolvida

¹⁰¹ Segundo José Louzeiro em entrevista a Maria Luisa Scaramella em *Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado*, 2010.

tes, tanto do mundo em que habitava quanto de seu mundo psíquico? O fato de que seu diário pode ser lido como um romance, cuja narrativa, ainda que não cronológica, é sempre estruturada, demonstra a intenção literária de Maura Lopes Cançado em seus contos: não se trata de alguém que escreve como uma louca porque *pensa* como uma louca, e sim de uma escritora que era perfeitamente capaz de um pensamento linear escrevendo *a loucura*. Sua escrita enlouquecida faz emergir sensações, convoca ritmos do corpo e libera outros significados que não passam pela codificação consciente imediata.

Em artigo no blog do Instituto Moreira Salles, *A escritora que podia ter sido*, de dezembro de 2015, Alvaro Costa e Silva postula que *Hospício é Deus* deva ser lido como “um relato clínico de grande força, mas relato clínico”. Aponta também, e com isso concordamos mais - e nos interessa mais que as tentativas de catalogação de seu diário -, que “Maura Lopes Cançado foi vítima – talvez uma das primeiras – do estranho ambiente intelectual em que a literatura em si vale menos do que atraentes e intensos acontecimentos literários”. Sabemos, com as transformações oriundas no campo social e político da segunda metade do século XX até hoje, bem como com as mudanças dos sistemas literários e artísticos da própria concepção do que é uma obra de arte; com os campos expandidos, assim como com as reivindicações feministas e outras reivindicações ditas minoritárias, que não há literatura em si. Cabe apesar disso destacar que a própria escritora, em entrevista à revista *Leitura*, sinaliza uma prática crítica que perdura até hoje:

Quanto à crítica, com raríssimas exceções, creio não existir no Brasil. Vislumbra-se “a grande eficiência das imorredouras amizades”: o crítico-escritor amigo do escritor. O escritor amigo do escritor-crítico. Está feita a crítica (CANÇADO, *apud* MOREIRA CUSTÓDIO, 2017, 48).

Como é possível, para a crítica literária, para a crítica literária feminista, para a crítica engajada com a linguagem e a arte literária afinal, pois é disso que se trata, abrir espaço para subjetividades dissidentes (poderíamos chamar assim as existências - subjetividade porque uma existência - transtornadas? O que especificamente configura um transtorno literário? E a quem transtorna? “*Desculpe o transtorno - que causamos a vocês -, estamos em obras*”)? É vital para a própria literatura que o indomável dessas escritas possa fazer-se letra, mas é também im-

portante que a crítica se conscientize da responsabilidade, talvez não maiúscula como a da mãe mas ainda assim responsabilidade, na mitificação das *personas*. Não interessaria exatamente pensar qual teria sido o(s) outro(s) destino(s) da literatura de Maura Lopes Cançado se ela não fosse *louca* (a relação não é essencial mas, retomando Alfonsina Storni, ainda que uma mulher que vive apenas para o lar seja capaz de escrever sobre outras coisas além do lar, ela só poderá ir até onde seu pensamento alcançar). De todo modo, parece relevante que pensemos em que medida a configuração da própria crítica não se fez ao mesmo tempo *mistificada-ra* dessa escritora e *refratária* à sua inserção. Duas passagens da tese de Maria Luisa Scaramella corroboram essa ideia. Maura Lopes Cançado havia saído de uma internação no hospital do Engenho de Dentro e morava no Solar da Fossa, reduto da arte e intelectualidade no Rio de Janeiro da época. Um de seus companheiros de pensão a indica para publicação no JB.

Ao ser apresentada a Assis Brasil, este não encontrou objeções diante do aviso de Sebastião de França sobre sua colega de pensão ser “louca”, respondendo-lhe prontamente: então somos dois! Acredito que a resposta de Assis Brasil estava, em princípio, de acordo com a abertura do crítico literário e de sua seção no SDJB, que dava apoio aos que se aventuravam pela literatura. Uma segunda interpretação vem da tentativa de situar essa frase a partir do contexto que tentei descrever (...) A suposta loucura da novata não a excluía do universo da literatura, mas ao contrário, naquele momento o trânsito entre universos, em princípio, distantes, estava, aparentemente, mais livre (SCARAMELLA, 2010, 72).

Quem, no entanto, parecia ser à primeira vista “apenas mais uma maluca” passa a ser, com o prosseguimento das publicações de Maura no suplemento cultural do jornal, um inconveniente:

A fluidez entre universo psiquiátrico e artístico que marcam essa época era importante e significativa, tanto da perspectiva artística (...), quanto psiquiátrica, pois apontava para novas possibilidades de tratamento e de olhar sobre o paciente. No entanto, a tensão não estava excluída, pois os ambientes hospitalares continuavam catastróficos com pequenas brechas abertas à custa de muita persistência e dedicação, como era o caso do ateliê de Dra. Nise (idem, 82)¹⁰².

Qual seria então o limite, no campo da literatura, para o indomável? Tanto no meio literário quanto, como já vimos, na letra que, não deixando de significar, se esgarça, ampliando seu alcance?

¹⁰² A escritora não chegou a realizar um tratamento direto com Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, mas faz algumas menções ao trabalho e à doutora ao longo de seu diário.

Em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, em 15 de junho de 2007, Carlos Heitor Cony conta que, quando o primeiro conto de Maura Lopes Cançado no SDJB foi publicado, muitas comparações foram feitas:

falou-se em Katherine Mansfield, em Mary McCarthy e, principalmente, em Clarice Lispector, que parecia a influência mais próxima da desconhecida contista. Estava longe de ser uma imitadora. Seu universo era mais denso e concentrado naquilo que, mais tarde, ficamos sabendo ser a sua loucura (CONY, 2007).

Ainda que sua experiência internada - como conhecida por meio de *Hospício é Deus*, muito mais ampla que os cinco meses que levou escrevendo-o - seja fundamental para sua escrita literária, seu trabalho como contista é, em geral, muito menos abordado que seu diário, mesmo quando esse é lido não como denúncia autobiográfica e sim como um romance¹⁰³.

Como diz Celia Musilli em sua já abordada dissertação de mestrado, *Literatura e Loucura: a transcendência pela palavra*,

Se o seu diário mereceu poucas e boas análises – sobretudo em trabalhos acadêmicos – seu livro ficcional encontra-se praticamente esquecido, depois de ficar por mais de quatro décadas sem uma segunda publicação que resgatasse no tempo uma autora original que deixou como um de seus legados a palavra tocada por uma “encantação”, como definiu Assis Brasil, um dos poucos, senão o único crítico renomado que se ocupou de seus contos (MUSILLI, 2014, 165).

Musilli escreve sua dissertação em 2014, um ano antes da reedição de *O sofrimento do ver* pela Autêntica, mas a realidade não mudou tanto, como se pode notar pelo teor das matérias sobre a publicação da caixa dupla e por uma breve pesquisa de teses, dissertações e artigos na internet¹⁰⁴. A radicalidade do processo de escrita – ainda que com o fracasso desse projeto, dado que Maura não escreve muito mais que do que o que foi publicado (para além da mística sobre a possibilidade de um Diário II) – é, no caso da autora mineira, constitutiva de um espaço de sobrevivência a uma situação limite dada não pelas paredes do manicômio mas por sua própria condição mental. O indomável de sua existência teria sido tripla-

¹⁰³ A diferenciação é meramente operativa.

¹⁰⁴ Ainda que não tenha sido uma pesquisa exaustiva, muitas das produções sobre Maura Lopes Cançado lidas para a escrita dessa tese enfocam quase que exclusivamente seu diário, à exceção da de Celia Musilli, que em um capítulo dedica-se à breve análise comparativa entre alguns contos - também digno de nota é a observação de que, ao longo de alguns dias em períodos distintos dessa pesquisa, os destaques da página do Portal Capes traziam manchetes sobre diferentes estudos internacionais relacionados ao suicídio.

mente recortado, pelo ambiente familiar, cultural e social em primeira instância, pela Letra, em segunda e concomitantemente, e ao final pelo hospício, que, contraditoriamente, vai fornecer as condições essenciais para a realização de seu projeto literário, ainda que não tenha se tornado canonicamente a maior escritora de língua portuguesa, como era seu objetivo megalomaniaco sintomático. Maura teria se sentido aprisionada na “vida” (isso a que chamamos “vida normal”, ainda que “vida de escritores”) e vai buscar a liberdade justamente no hospício. Parece fundamental ressaltar que a “vida literária” dos intelectuais da segunda metade do século passado se difere e muito das possibilidades de vida que temos hoje, intelectuais e escritores de início de século, com contextos distintos, o anterior com o governo militar e seus mecanismos de controle, o atual com o acirramento das desigualdades socioeconômicas, a precarização das relações de trabalho associada ao desenvolvimento tecnológico, o retorno e a criação de novos métodos de repressão cultural e subjetiva.

As condições e dinâmicas de tratamento no interior das instituições psiquiátricas da atualidade, por sua vez, também diferem bastante das que Maura Lopes Cançado viveu. Muito dos avanços em direção à observância dos direitos da população usuária dos sistemas e serviços de saúde mental melhoraram significativamente até o fim dessa segunda década de século. No entanto, ao menos no Brasil, a perspectiva de retrocesso iminente, o desmonte dos conselhos de psicologia, as novas diretrizes para o estabelecimento ou esvaziamento de áreas dedicadas a especialidades, o corte de investimentos em hospitais públicos de saúde mental, a associação do Estado com instituições religiosas para o tratamento de determinados transtornos, tudo isso aponta para um cenário não exatamente de retorno - talvez algumas conquistas sejam incontornáveis - mas certamente a uma perspectiva totalmente desconhecida. Ao mesmo tempo, a evolução dos protocolos de tratamento e a conscientização, por parte dos próprios pacientes, de seus direitos à cidadania, indicam que um abismo se abrirá entre as instituições privadas e as ofertadas pelo sistema público, entre pacientes e clientes. Como já sabia Maura Lopes Cançado quando, após uma internação em uma clínica privada do Rio de Janeiro, que considera “quase um hotel”, se vê internada no Hospital Gustavo Riedel, é incontornável o entendimento da interseccionalidade entre loucura, di-

agnóstico, gênero, raça e condição econômica: a loucura tem sexo, tem gênero, tem cor e tem conta bancária. O que podemos fazer e de que maneiras podemos interferir para que a força indomável da mulher, da literatura e da *vida* não seja estrangulada pela derrota e pela destruição - são questões que nos coloca a intensidade da escrita de Maura Lopes Cançado quem, ao escrever em duplo registro, demonstra que tanto a escrita de testemunho quanto aquela que transborda em invenção literária podem ser justamente um espaço do fora, o mesmo fora contido pelo dispositivo talvez mais estruturalmente repressor que é Língua, porém jamais suficientemente bem sucedido, dado que a indomabilidade da língua/corpo, na força que faz escapar a normatividade da escrita, seu território da Lei, lutará sempre em direção (ou em devir) para enlouquecer os arranjos e arcabouços da ordem - e, portanto, e sempre, da letra.

indomável

Encontrei Maura a primeira vez no hospício, mas eu ainda não sabia. Eu pesquisava comunidades e heterotopias, uma abordagem mais próxima à ecovila que à prisão - tentava pensar como / se era possível viver junto no instaurar de outros modos de vida não-apartados desse modo de vida, mas que o fizessem rachar aqui e ali. Nesse processo, passei pelo hospício e acabei me deparando com Maura. Fui afrontada. Arrebatada. Descarrilada no / pelo pensamento. *gasto-me desesperadamente*, sua voz me disse. “também eu me gasto desesperadamente, Maura”, eu lhe respondi - e já estávamos juntas. Ouvi-a dizer *Estou de novo aqui, e isso é ----- Por que não dizer? Doi. Será por isso que venho? - Estou no Hospício, deus*. Ouvi Maura e escutei ali a voz de Alejandra: *aquí estoy, entre las inocentes almas de la sala 18, / persuadiéndome día a día / de que la sala, las almas puras y yo tenemos sentido, / tenemos des- / tino*. Ouvi Alejandra, que eu já havia encontrado na sala de psicopatologia, alguns anos antes, quando tropecei em uma publicação artesanal de seu poema em uma praça na cidade de Rosário.

A Argentina me aconteceu de certa forma também como arrebatamento. Porque minha vida lá me atravessa aqui, e minha história na PUC do Rio de Janeiro é – tornou-se - a minha história naquele país. Já havia estado lá como turista em duas ocasiões em família, mas, em 2013, fui à Argentina pela primeira vez como pesquisadora, ainda no mestrado, pelo convênio de cooperação da CAPES que a PUC então tinha com a Universidad Nacional de Rosario. Eu, egressa das minhas próprias salas de psicopatologia, quiçá dos meus próprios hospícios, desterritorializada o suficiente para fazer corpo com o que se me fulgurasse. A vivência argentina, intermitente ao longo de todos esses anos, foi fundamental para a construção da minha paisagem teórico-crítica, para um tom da urgência feminista que, comparadas com as de lá, as paredes das universidades e as ruas do Rio de Janeiro não têm.

No já citado artigo *Saúde Mental, Gênero e Interseccionalidades*¹⁰⁵, Valeska Zanello discorre sobre a participação do gênero na formação de alguns sinto-

¹⁰⁵ Francisca Júlia foi uma poeta simbolista paulista, da virada do século passado (1871-1920), que se suicidou aos 49 anos. Francisca Júlia “deu” seu nome a uma clínica psiquiátrica em São José dos Campos, fundada nos anos 1970 pelo Centro de Valorização da Vida, instituição de prevenção

mas. Ela faz alusão a Judith Butler e a David Le Breton, dentre outros, pra elaborar como aquilo que ela chama de "configuração afetivo-emocional" é atravessado pelos comportamentos e performances de gênero. Ela diz:

Um exemplo clássico de performance engendrada é o choro, comportamento de expressão emocional completamente aceitável, caso venha de uma mulher, mas que coloca em xeque, identitariamente, a masculinidade de um homem - comportamento cuja supressão é incitada desde a infância (ZANELLO, 2017, 53).

De um homem, portanto, que não pode jamais sequer parecer uma mulher, esse ser detestável - supressão então fundada e que está sempre a refundar a misoginia. Ela continua: “Em nossa cultura, chorar é sinônimo de fragilidade e fraqueza, o que fere frontalmente os valores da masculinidade hegemônica” (idem). Zanello segue demonstrando as diferenças de gênero nas manifestações de sofrimento na nossa cultura, que é como ela define o termo *transtorno* no que ele designa hoje. Cabe também ressaltar que essa “expressão emocional completamente aceitável, caso venha de uma mulher” só é completamente aceitável em contextos em que essa mulher, a mulher que chora, não se veja obrigada a “fazer-se homem”, estar ao lado da razoabilidade. Disso, creio eu, já se sabe.

Uma tese habita o território da academia, da Razão - a RAZÃO não chora. Mas mulherzinha chora - e essa é uma tese de mulherzinha. Tendo chegado até aqui, é chorando que agradeço a todas as mulheres que falaram comigo na tese: por terem escrito. Especialmente a Maura, por ter conseguido de certa forma sobreviver, e a Alejandra, por ter sobrevivido o máximo que conseguiu.

Estive disposta a ouvir essas vozes, as vozes dessas mulheres, que ecoam vindas de fora e que também escuto surgidas de dentro - vozes de mulheres que gritam o grito ancestral de quem conhece a fogueira. Mulheres que ardem em livros, em um momento em que ainda querem queimá-los. Livros-edifício da civilização, livro-fechado à barbárie, livro-império da razão, os livros que, contraditoriamente, são hoje urgentes e imprescindíveis justamente para permitir o indomável dos nossos corpos. Difícil pensar *isso*, *nesse* momento.

ao suicídio, como alternativa aos tratamentos psiquiátricos da época. Francisca Júlia é também o nome da coleção da editora Autografia pela qual foi publicado o livro *Luta Antimanicomial e Feminismos*, que este artigo integra.

Existe algo que é da ordem do indomável feminino que a Letra tenta domesticar e consegue - e, quando consegue, faz enlouquecer - mas que ao mesmo tempo, porque indomável, quando se dobra, enlouquece a Letra - a letra delírio de Maura, a letra uivo de Alejandra (não saberia como o é para um homem, tampouco me cabe. O neutro não é masculino, o masculino não é universal e há feminilidades incontornáveis, como procurei desenvolver).

Conceitos servem para tornar apreensível intelectivamente uma experiência - e, do que eu posso dizer, há uma menina que aos três anos de idade descobre a leitura e a escrita sozinha, meio espontaneamente; e que descobre que isso era “saber ler e escrever” quando descobrem que ela havia descoberto; e que, quando se dá por gente e na sequência se dá por mulher, já era letra - e só descobre o gigantesco que isso oprime ainda bem mais tarde mesmo. Essa menina que sabia ler curiosamente não conseguia falar dois fonemas: nem o /k/ nem o /g/, que no entanto sabia escreverem-se com C, de casa, e G, de gozo - ou de golpe. É também a essa menina que escrevo - e às meninas assombradas com o terror do afeto e a beleza da violência que foram Alejandra e Maura, sobre as quais elas mesmas falaram tão bem, muito melhor do que eu. É para elas que escrevo, meninas que só se saberão mulheres ao descobrirem que não têm um pênis? *Oh viejo hermoso Sigmund Freud- la ciencia psicoanalítica se olvidó la llave en algún lado: abrir se abre, pero ¿cómo cerrar la herida?*, se perguntava Alejandra.

Essa é uma tese de perguntas. Sofre da angústia do esgotamento das respostas. Mas colocar-se uma pergunta já é apontar um caminho, já é dar a ver um determinado *tipo* de pergunta e não outro; já é então dizer por onde eu vou, e *também* é saber por onde eu não vou. Ouvir o indomável das minhas autoras muitas vezes significou não optar por um vitalismo que eu almejava de início, aquele mesmo lá da ecovila que ia salvar o mundo. A missão ininterrupta do Patriarcado como instância, como estrutura, missão de aprisionamento do indomável dessas mulheres as levou à *loucura*. Isso não é literatura. Não é para ser heroico. Nós não somos mártires. Só romantiza a loucura quem não a conhece. A escritora louca que conta suas dores não é *mito*. Ela se *mata*. Ela mata outra mulher de tanto *delírio*.

Precisei também ouvir de fato Freud, velho nem tão *hermoso* - combalido de tanta porrada que já graças à deusa demos nele. Uma leitura que não negue Freud, porque não é possível falar sobre loucura feminina sem ele, para o bem e para o mal; uma leitura não-sectária, que permita recolocar, por um viés feminista, a psicanálise em foco, pareceu fundamental e incontornável; foi o que busquei fazer, sem me furtar ao incômodo, sem me esquivar porque incômodo - precisamos olhar nossas dificuldades.

Tenho ainda muito mais perguntas a serem colocadas, angústia agônica infinita, que Maura diz não conseguir escrever - ainda que esteja tão escrita - ainda mais angústia. *Agonia ridícula a fuerza de prolongarse* de Alejandra, que não pode mais, que se espanta porque existem os que *no se asustan por la tenebrosa ambigüedad del lenguaje*. Ambigüidade também entre o corpo de mulher e a representação desse corpo - e as maneiras em que seria ou não possível sentir esse corpo não-representado... Parece-me importante recolocar a questão que Mariana Patrício se coloca em sua dissertação, para pensar em que medida ser mulher é incontornável - e socialmente opressor em sua incontornabilidade - mas também em sua obrigatoriedade:

Seria este então o ‘Hospício-Deus’? Esta sensação onipresente de claustrofobia gerada pela impossibilidade de criação de saídas em um mundo onde a existência é dependente de um reconhecimento identitário, que não se constrói em um movimento de singularização, mas de dependência a rígidos padrões de pertencimento? (PATRÍCIO, 2008, 80)

Eu não tenho resposta. Para esta pergunta eu só tenho o meu corpo.

A revista *Sur* publica, em setembro de 1970, uma série de entrevistas com mulheres argentinas de destaque. À pergunta se já havia encontrado impedimentos em sua carreira por ser mulher, Alejandra responde:

Aunque ser mujer no me impide escribir, creo que vale la pena partir de una lucidez exasperada. De este modo, afirmo que haber nacido mujer es una desgracia, como lo es ser judío, ser pobre, ser negro, ser homosexual, ser poeta, ser argentino, etc etc. Claro es que lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias. (PIZARNIK, 2005, 310)

Laconicamente, a poeta diz desconhecer as lutas por direitos das mulheres ao longo dos séculos XIX e XX, mas, ao ser perguntada sobre sua opinião em relação à legislação contra o aborto, responde:

Esta pregunta hace referencia a un estado de cosas absurdo. Cada uno es dueño de su propio cuerpo, cada uno lo controla como quiere y como puede. Es el demonio de las bajas prohibiciones quien, amparándose en mentiras «morales», ha puesto en manos gubernamentales o eclesiásticas las leyes que rigen el aborto. Esas leyes son inmorales, dueñas de una crueldad inaudita. Cabe agregar, a modo de ilustración, la sugerencia de Freud de que aquel que inventara el anticonceptivo perfecto o infalible sería tan importante para la humanidad como Jesucristo (idem)¹⁰⁶.

As narrativas - e a literatura - nos informam nossos horizontes possíveis, *Estou brincando há muito tempo de inventar, e sou a mais bela invenção que conheço*, disse Maura em seu delírio-partido de uma lucidez exasperada. Precisamos criar condições para a fundação de um lugar de escuta - de vozes. A escuta é clínica, ainda e mesmo que a escuta do silêncio.

Nessa tese, procurei pensar este horizonte de possibilidades, procurei que possamos esticar, engordar, distender, esse horizonte até a hora de nossa morte, amém, morte-pulsão apenas outra-metade da vitalista, morte em sua manifestação erótica, cuja relação com a escrita parece ser exemplar no fragmento de prosa poética *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*, do livro *Extracción de la piedra de locura*. Nele, a voz de Alejandra diz:

mi cabeza de súbito parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento. Sí. Quiero ver el fondo del río, quiero ver si aquello se abre, si irrumpe y florece del lado de aquí, y vendrá o no vendrá pero siento que está forcejeando, y quizás y tal vez solamente la muerte. / La muerte es una palabra. / La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento (PIZARNIK, 2001, 211).

¹⁰⁶ Bendito fruto de vosso ventre - por que não seria o "fruto bendito" justamente a maçã? Então o ventre seria a árvore - e a mulher infernal, também o Édem. Afinal, quem cria Lúcifer é deus...

ainda mais

*Cada uno entrega su vida
a las ideas que pueblan sus días*
(Marcelo Percia em
"Alejandra Pizarnik,
maestra de psicoanálisis")

Uma mulher que escreve. Nunca corpo fechado.

"Escrevo sobre o meu corpo, por ser esse o meu corpo, e não outro", disse a escritora Conceição Evaristo no encontro "o lugar de fala no campo político-social e no campo artístico", dentro do ciclo de debates "Arte Política - o que vivemos hoje?", em agosto de 2018, na PUC.

Escrevo sobre o meu corpo. Corpo que sangra (tudo tão difícil que eu, tão regular, menstruei três vezes só no último mês de julho: "Você já não precisa mais sangrar assim"). CALOR, FLUXO, FERRO. Corpo que sangra de acordo com a lua. Corpo fora de órbita.

[corpo de mulher - e rio do meu próprio clichê (*Podemos falar sobre menstruação na conclusão de uma tese? O que podemos falar?*) *Talvez, se eu enlouquesses, conseguiria dar vida às coisas que existiam em mim e que eu não era capaz de exprimir.*]

Início. Já faz tanto tempo. comunidades (comunidades que Maura faz no hospício: ala feminina, as "hospiciadas", as enfermeiras - a maioria sádica? *Uma enfermeira louca, com uma caixa de eletrochoque na mão, já pensou o perigo?* Por quê? E ainda...). heterotopias. hospício. maura. fuga. ideias. descarrilamento. pensamento por associações. consigo rastrear os percursos. Mas toda pesquisa é em si mesma indomável. Abri meus sentidos, me deixei arrebatado. Todo encontro é uma ferida, lembra? Revive a ferida. VIVER EM CARNE VIVA.

Os contos de Maura Lopes Cançado esgarçam a temporalidade, na medida em que narram um fluxo de pensamento, e também quando desenvolvem uma narrativa sem anunciá-la, em nebulosidade. Desse modo, o leitor é obrigado a adentrar suas histórias devagar, desbravando em silêncio, numa velocidade outra, quando se vê "diante de algo semelhante a uma escrita viva e nua, algo terrível,

terrível de ser subjugado”, como dizia Marguerite Duras sobre seu processo de escrita.

Ouvi - ouvi as vozes dessas mulheres [o bastião de minha sanidade: nunca ouvi vozes!]: em meu exame de qualificação, as mulheres me disseram: “escute suas autoras”. Eu as ouvi, então. Foi impossível não lê-las atravessadas pela psicanálise, ainda que não fosse essa minha intenção inicial.

Li Alejandra Pizarnik em seus poemas tão precisos, projeto de perfeição poética, variações de palavras e imagens cada vez mais justas, mais exatas, em constante referência aos poetas que admirava e à sua própria obra. Mas o indomável, que vinha sendo deliberadamente contido, que muitas vezes tornava inclusive sua poética uma deliberação exagerada de precisão, irrompe em sua letra - e sua força avassaladora termina por destruí-la.

Garota interrompida. “Quem nos detém? A morte, a idade ou a ideia?” Mulheres. Sempre jovens. Sempre lindas. Como não? Não importa quão inteligente, quão poeta você for, se não for linda não importa para ninguém, já se questionava Alejandra.

[Notícia: pesquisa da Universidade de Copenhague analisou, com um programa de computador, todas as palavras de romances escritos entre 1900 e 2008. Em destaque, os termos relacionados às mulheres. “Entre as palavras mais usadas para descrever as mulheres estão ‘bonita’, ‘encantadora’, ‘sexy’, ‘solteira’, ‘fértil’ ou ‘sofisticada’. Para eles, os adjetivos mais frequentes são “justo’, ‘pacífico’, ‘radical’, ‘honrado’, ‘brutal’ e ‘corajoso’”¹⁰⁷].

Busquei traçar aspectos da constituição de uma feminilidade tanto psíquica como escriturária, feminilidade essa que no entanto não poderia de nenhuma forma completar, pois está sempre em movimento, em aceleração variável. Foi necessária a revisão de aspectos controversos da psicanálise, no que tange à compreensão do que é uma mulher, sem no entanto abandonar seus pressupostos, que nos formam e/ou nos impelem ao desvio, relativizando-os.

Coragem. Uma casa. Espaço amplo. Solidão desejada. Uma casa. Meio. Dividindo o ar. Perdendo o ar. Era um teto, mas NÃO TINHA MAIS CHÃO. Tanta vida me atravessou nesses anos de doutorado. “La vida hace lo que se le canta el

¹⁰⁷ *El país*, acessado em

https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/29/tecnologia/1567094920_557887.html

culo”, me disseram. Desabitar: *el espacio donde celebramos la fiesta de mis voces vivas*.

Um grande tudo que passa, mente descontrolada, corpo inteiro arrepiado. De prazer. Também de medo. Como um corpo sem órgãos se o maior deles é justamente a pele eriçada? Medo. Ao colocar-me em disponibilidade. Disponibilidade poética. À disposição das questões que quis abordar. “A vida para e te diz: diga algo. Então chega o seu momento. Então você diz. E mais - você sabe o que você diz”, me disseram.

Medo de não chegar. Agora já era. Não vou mais. Escapa. Dá mais um pouco. Convocar minhas mulheres - tantas! “O muro é do diabo”. Viver no limite. Maura em seu diário: *Meus problemas são inúmeros, e um dos mais graves é este: medo de me deixar analisar e não conseguir mais escrever. Tenho ouvido falar a esse respeito. Van Gogh, Gauguin, Rimbaud, Dostoiévsky e tantos outros não foram jamais analisados. Mas como seria feliz se me transformasse numa criatura normal e conseguisse um marido*. Nenhuma mulher nesses exemplos. Quantas criaturas com maridos? Gilbert e Gubar se perguntam: “What does the future hold for Snow White, however? When her Prince becomes a King and she becomes a Queen, what will her life be like?”

Ana Becciu, editora dos diários e obras reunidas de Alejandra, no prólogo à edição de sua Prosa Completa, comenta: “La melancolía, la soledad y el aislamiento, cuando se ponen de manifiesto en la escritura de una mujer, son rasgos que admiten ser interpretados como la prueba de un desequilibrio psíquico de tal naturaleza, que puede conducir a su autora al suicidio o la locura. Si es varón el escritor, en cambio, y su obra o vida o ambas manifiestan parecida contextura -la lista es larga, de Holderlin y Rimbaud a Kafka y Beckett-, esta suele recibirse como una información del talento visionario del hacedor”.

Será que consigo - e a que servirá - “ler” as obras de Maura e Alejandra para além de seus suicídio/loucura? Um falso problema. Só posso escrever *desde* meu corpo.

“Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário. A escrita é o desconhecido”, Duras foi quem disse. Como dar conta da ambivalência de todo

desejo? Só fantasias naturalizadas? Somente delírio histórico, coletivo? O pai, a corda, a queda.

A dificuldade de viver juntos, o mal estar na civilização (ou na cultura). Meu chão sumiu e eu pude voar. Clínica? A águia de *genious child*. Sing it softly, for the song is wild. Sing it softly as ever you can – Lest the song get out of hand. *Nobody loves a genius child*. Can you love an eagle, Tame or wild? Can you love an eagle, Wild or tame? Can you love a monster Of frightening name? *Nobody loves a genius child*. Kill him - *and let his soul run wild*. O começo de tudo. Sempre a intenção na contramão: reterritorializar.

Entonces, cuando miro, huelo, oigo, recuerdo, siento: mi ser ya no espera. Mi ser vibra con los sentidos erguidos, atentos en su puesto. “Uma tese não se termina, se abandona”, me disseram.

Como buscar saídas de vitalidade à loucura e à solidão? Há maneiras criativas e maneiras destrutivas - estados mistos, não excludentes, nem em espaço nem em um tempo. De maneiras distintas Maura e Alejandra alternaram tentativas mais ou menos felizes de lidar com o insuportável. A loucura é a ausência de obra, disse Foucault. Definitivamente, não é esse o caso de nenhuma das duas. Em que medida são úteis as duas experiências distintas de descentramento da subjetividade escriturária: Maura faz voz com suas outras. Alejandra se desfaz.

“Caberia, então, perguntar sobre o que transmite um escrito que suporta um traço autobiográfico como escrita da exceção, do fora da norma, e se haveria uma lei a qual se submeteria essa escrita da exceção. Se há uma lei para o autobiográfico, essa seria a do corte (que sempre deixa restos inassimiláveis para a representação), que permite falar não de uma essência da autobiografia, mas de um traço, de um valor e de uma função do autobiográfico”, aponta Flavia Trocoli em “A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária”.

É incontestável a importância dos diários dessas escritoras, como construção literária de suas subjetividades, mas também como intervenção, principalmente no caráter de denúncia das condições de abandono e crueldade a que Cançado e suas colegas hospiciadas estiveram submetidas, e especialmente no aspecto da sexualidade e sua repressão na ordem social em Pizarnik (sexualidade que durante tanto tempo não compareceu em sua poesia, mas que sempre esteve).

“Erótica se pone; romántica um pouco; afónica un poco”. A voz que falha. Quando a língua falha, não porque diminui seu andamento até estacionar ausente, mas porque corre demais. “Nosotras, las sembradoras de desorden”, disse Hélène Cixous. Convocar ao *aquellarre* todas elas.

“Empresa familiar-conjugal”, “sociedad biblico-capitalista”, patriarcado e hospício, hospício e deus. Refazer todas as relações intersubjetivas existentes a partir daí. Inclusive as relações (inter)subjetivas entre a mulher que eu sou e todas as que eu também sou. Excesso de vidas. *¿Cómo otorgar lo que anhela, a mi cuerpo febril?*

Se essa tivesse sido uma tese de laboratório, talvez não atingisse a fórmula buscada da primeira vez que adentrei seu espaço, mas eventualmente geraria uma nova fórmula, sintetizada em outro fármaco a curar outra doença. Ou o ambiente controlado do experimento encontraria o indomável, a intoxicação da cientista e a descoberta do LSD. Abrir-se ao desconhecido é sempre o princípio da ciência: desvia a pesquisa, reordena os percursos, mistura substâncias diferentes, inventa modos distintos de alucinação --- *Sou inteligente. E perigosa. Não sei exatamente o que desejo.*

Dei por mim encontrada e sozinha, a floresta, a noite. “No mundo inteiro, com o fim da luz, vem o fim do trabalho. E sempre senti essa hora como não sendo para mim, a hora do fim do trabalho, mas a hora do começo do trabalho”, Duras mais uma vez (com o perdão da comparação). O que escapa, se vê mais fácil na escuridão. Quando me disponho em quase silêncio; e se não me movo muito. Como médica à paciente à beira do parapeito. E o indomável surge, dando a ser escrito. Procurei recortar a dobra que a inadaptação sistêmica faz, pode fazer, sobre a vida e a literatura dessas autoras, como dizemos, dessas “mulheres loucas”. *Sinto muito pensar, estou dizendo besteiras que outros alucinados já disseram. Ah, sim. Nietzsche já disse que “falar é uma loucura”. Talvez me mate ainda hoje.* Ver retirada a própria condição de enunciação. Faz o que agora com toda essa lucidez?

(essa tese foi cortada com os cacos de vidro do espelho que eu não atravessei)

referências bibliográficas

AIRA, Cesar. **Alejandra Pizarnik (1936-1972)**. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.

ALARCÓN, Cecilia. **Del caso al cuadro : la construcción de la imagen de la histeria entre París y Viena en el fin de siglo**. Rosario: Ciudad de las mujeres, 2018.

ANDRADE, PAULO. Só os loucos escrevem completamente. **Letras & Letras**, Uberlândia 26, jan./jun. 2010

APPIAH, Kwome Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: o suicida da sociedade**. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

AVARO, Nora, Las dos lapiceras (Alejandra Pizarnik). In **La enumeración, Narradores, poetas, diaristas y autobiógrafos**. Rosario: Nube Negra, 2016.

BECCIU, Ana. In: PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. 2003. Barcelona: Editorial Lumen, 2003.

BERNET, Rudolf. As pulsões de morte e o enigma da compulsão de repetição (Freud e Lacan). In: **CULTURA – Revista de História e Teoria das Ideias - Evidência, afecto e inconsciente**. VOL.35 | 2016.

BRANT, Vera. **Maura Lopes Cançado**. 2012. Acessado em <http://verabrant.com.br/1/cronicas/Maura%20Lopes%20Cancado.htm>

BUTLER, Judith. **Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015

_____. **Hospício é Deus – Diário I**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

CARDOSO, Marília Rothier e PATRÍCIO, Mariana. **Escritora Maura Lopes Cançado sai do esquecimento com reedições**. Jornal O Globo, 2015. Acessado em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritora-maura-lobes-cancado-sai-do-esquecimento-com-reedicoes-18331002>, em agosto de 2017.

CARMONA, Carla. In: ALARCÓN, Cecilia. **Del caso al cuadro : la construcción de la imagen de la histeria entre París y Viena en el fin de siglo**. Rosario: Ciudad de las mujeres, 2018.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura**. Barcelona: Anthropos. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

CONY, Carlos Heitor. **Maura Lopes Cançado**. Folha de São Paulo, em 15 de junho de 2007. Acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1506200736.htm>

COSTA, Jurandir Freire. **História da psiquiatria no Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

COSTA E SILVA, Alvaro. A escritora que podia ter sido. **Blog do Instituto Moreira Salles**. 03 de dezembro de 2015, acessado em <https://blogdoims.com.br/a-escritora-que-podia-ter-sido/>

DEL GIZZO, Luciana. Sobrevivientes del infinito: Urondo, Pizarnik, juventud y vanguardia. **Perífrasis**. Vol. 5, n.o 10. Bogotá, julio - diciembre 2014.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo. Ed. 34, 2011.

DELEUZE & GUATTARI. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. v3**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. B de Bebida. **Abecedário**. 1995. Acessado em 2011 (vídeo retirado do youtube por violação de direitos autorais).

DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIDI-HUBERMAN, George. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIZ, Tania. Estudio preliminar. In: STORNI, Alfonsina. **Escritos: imágenes de género**. Córdoba: EDUVIM, 2014.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **La vie matérielle**. Paris: POL, 1997.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

_____. **La bruja mayor, Silvia Federici en Rosario**. Entrevista a Julia Exposito, acessada em 30 de outubro de 2018, em revistarea.com/la-bruja-mayor/.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. A cabeça de Medusa. In: **Obras Completas XVIII**, 2010. Acessado em <http://glauberataide.blogspot.com/2012/01/cabeca-de-medusa-por-sigmund-freud.html?m=1>

- GALVÃO, Virgínia Lúcia Brito. **Gozo e alcoolismo**. Cogito. v3. Salvador, 2001.
- GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. **The mad woman in the attic**. New Haven and London: Yale University Press, 1979
- GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GROSSMAN, Évelyne. Prólogo. In: ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: o suicida da sociedade**. Tradução de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- HALBERSTADT-FREUD, Hendrika. Electra versus Édipo. Trad Susan Markuschower. In: **Psyche**. São Paulo, v.10 n.17 jun 2006.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue - ciência, tecnologia e feminismo- socialista no final do século XX. In: **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano** / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica, 2009.
- HEDGES, Elaine R. Posfácio. In: PERKINS GILMAN, Charlotte. **O papel de parede amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- HIDALGO, Luciana. **Autoficção e o narcisismo útil**. Literatura e espaços afetivos / organização Heidrun Krieger Olinto, Karl Erik. Schøllhammer. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: **Nuevo Texto Crítico**. Año VII, Número 14/15, 1994/1995.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- HORNEY, Karen. **A personalidade neurótica de nosso tempo**. Lisboa: Editorial Minotauro, 1961.
- IRIGARAY, Lucy. **This sex which is not one**. New York: Cornell University Press, 1985.
- _____. **A questão do outro**. labrys, estudos feministas. número 1-2, julho/dezembro 2002
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino. a mulher freudiana na passagem para a modernidade**. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2016.
- KIFFER, Ana. **Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.
- _____, 2016a. Em torno da noção de uma crítica clínica da cultura. In: OLINTO, SCHOLLHAMMER & SIMONI (orgs). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio, 2016.

_____, 2017a. **Fulminato** [3]. Acessado em <https://anakiffer.blogspot.com.br/2017/07/fulminado-2.html>, outubro de 2017.

_____, 2017b. **Fulminado** [9]. Acessado em <https://anakiffer.blogspot.com.br/2017/11/fulminado-9.html>, novembro de 2017.

_____, 2017c. **A Perda de Si – Cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro. Depresión y melancolía**. Caracas: M.A.E.L., 1997.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo; PELBART, Peter Pál. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.14, n.3, p.709-735, jul.-set. 2007.

MEIRELLES, Maurício. Posfácio. In: CANÇADO, Maura Lopes. **O sofredor do ver**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MITCHELL, Juliet. **Psychoanalysis and feminism: a Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis**. New York: Perseus Books Group, 2000.

MOI, Toril. **Teoría Literaria Feminista**. Madrid: Cátedra, 1988.

MOLINA, Virna e ARDITO, Ernesto. **Memoria Iluminada: Alejandra Pizarnik**. Documentário. Canal Encuentro. Acessado em <https://youtu.be/rLpUDqeulW8>

MOREIRA CUSTÓDIO, Márcia. **A escrita de Maura Lopes Cançado: Um contraponto com a (des)articulação da linguagem do louco**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Espírito Santo. 2017.

MUSILLI, Celia. **Literatura e Loucura: a transcendência pela palavra**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 2014.

NEGRONI, María. Alejandra Pizarnik: Melancolía y cadáver textual. **Inti: Revista de literatura hispánica**, nº 52, 2000.

PALOMAR, Cristina. El vacío de género. In: **Asparkía**. 26, 2015.

PARDO, Adriana G. **Alejandra Pizarnik: Su realidad posible**. 2014, acessado em <https://margencero.es/almiar/alejandra-pizarnik/>.

PATRÍCIO, Mariana. **"Vida surgida rápida, logo apagada – extinta": a criação de estratégias de fuga do hospício na escrita de Maura Lopes Cançado**. Dissertação de Mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.

PENNA, João Camilo. O espelho da dependência. In: **Comunidades sem fim**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

PERCIA, Marcelo. **Alejandra Pizarnik, maestra de psicoanálisis**. Córdoba: Alción Editora, 2008.

PERKINS GILMAN, Charlotte. **O papel de parede amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **O escritor como leitor**. Acessado em <https://www.revistaserrote.com.br/2017/01/o-escritor-como-leitor-por-ricardo-piglia/>

PIÑA, Cristina. **Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik**. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesía completa**. Barcelona: Editorial Lumen, 2001.

_____. **Prosa completa**. Barcelona: Editorial Lumen, 2005

_____. **Diarios**. Barcelona: Editorial Lumen, 2003

REVISTA DR. Disponível em www.revistadr.com.br

RICHARDS, Nelly. ?Tiene sexo la escritura?. In: **Masculino y femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática**. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

ROLNIK, Suely. Guerra dos Gêneros & Guerra aos Gêneros. **Estudos Feministas**, v4, n1, 1996.

SANTANA, Vera Lúcia Veiga. A psicose e sua relação com a loucura da mulher. In: **Opção Lacaniana online**. Ano 1 • Número 2 • Julho 2010

SCARAMELLA, Maria Luisa. **Narrativas e sobreposições: notas sobre Maura Lopes Cançado**. Tese de Doutorado. UNICAMP, 2010.

STORNI, Alfonsina. **Escritos: imágenes de género**. Córdoba: EDUVIM, 2014.

TIBURI, Marcia A política da casa. In: PERKINS GILMAN, Charlotte. **O papel de parede amarelo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

TREVISAN, João Silvério. Prólogo. In: PIZARNIK. **A condessa sangrenta**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

TROCOLI, Flavia. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. **Criação & Crítica**, n. 19 • 2017

VIANNA, Alexandra de Gouvêa. A droga a serviço da pulsão de morte. In: **Revista aSEPHallus**, Rio de Janeiro, vol. VI, n. 12, mai. a out. 2011. Acessado em www.isepol.com/asephallus/numero_12/artigo_05.html

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: **Profissões para as mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZANELLO, Valeska. Saúde mental, gênero e interseccionalidade. In: **Luta anti-manicomial e feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira**. PEREIRA, Melissa e PASSOS, Rachel (org). Autografia: Rio de Janeiro, 2017.