

A TRAIÇÃO DE PENELOPE

— UMA LEITURA DA ESCRITA FEMININA DA MEMÓRIA —

LÚCIA CASTELLO BRANCO

A TRAIÇÃO DE PENELOPE

— UMA LEITURA DA ESCRITA FEMININA DA MEMÓRIA —

Tese apresentada ao Curso de
Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal de Minas
Gerais, para obtenção do
título de Doutor em Letras
— Literatura Comparada.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Vera
Lúcia Andrade.

BELO HORIZONTE
1990

Este trabalho foi realizado com auxílio de bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM).

Para Júlia, meu além das bordas.

Para Júlio, meu impossível.

AGRADECIMENTOS

Durante a pesquisa que deu origem a este texto, e mesmo durante sua redação, a ajuda de alguns amigos foi de fundamental importância.

Agradeço a Jane Netto M. Alves, que tão generosamente me cedeu por tempo indeterminado os diários de Anaís Nin, e a Wander Melo Miranda, Cleonice Paes Barreto, Eneida Maria de Souza, Ângela Torres Lima e Ana Maria Portugal, através de quem tive acesso à parte da bibliografia teórica aqui utilizada.

Agradeço a Eunice Nicolau, pela revisão minuciosa, e a Cibele Borges, pela datilografia bem cuidada.

Agradeço a Antônio Sérgio Bueno e Maria Inês de Almeida, pelas leituras e comentários, e a Julio Pinto, pela pontuação reiterada e criteriosa que sempre fez a meu texto.

Agradeço a Ruth Silviano Brandão, minha amiga e parceira de livro, com quem pude caminhar durante os últimos quatro anos e discutir, sempre atabalhoadamente, as sempre mesmas questões.

E agradeço especialmente a Vera Lúcia Andrade, por sua orientação, pelo respeito que sempre manifestou com relação ao meu trabalho, e sobretudo por ter acreditado numa escrita e num projeto teórico que a outros talvez teriam parecido pouco acadêmicos.

SUMÁRIO

UM CERTO OLHAR	08
PARTE I — EXÍLIOS DA MEMÓRIA	23
O Trabalho da Memória	25
Literaterras	76
Vozes da Desmemória Feminina	122
PARTE II — RETRATOS FALADOS	178
Lalíngua do Gozo	180
Minha Vida Daria Um Romance	296
UMA PRÁTICA LÍMITROFE	344
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	352

Sim, quero a palavra última que
também é tão primeira que já se confunde
com a parte intangível do real.

UM CERTO OLHAR

Quem me acompanha que me acompanhe:
a caminhada é longa, é comprida, mas
é vivida. Porque agora te falo a sério:
não estou brincando com palavras. Encaro
no-me nas frases voluptuosas e inintel
ligíveis que se enovelam para além das
palavras. E um silêncio se evola sutil
do entrechoque das frases.

Diz-se do olhar que ele é um dos elementos fundamentais no exercício da sedução. Diz-se do texto literário que ele é sempre sedutor, sempre lançando ao leitor o seu olhar da sedução, sempre buscando capturá-lo através desse jogo de olhares — ou desse jogo de imagens — que ali, no ato da leitura, se põe em cena. O olhar e a memória caminham lado a lado: afinal, o que é o gesto de memória senão um olhar que se volta para o passado tentando resgatá-lo? O que resta do sujeito de memória senão imagens, trapos do passado que o olho olha e vê passar em direção ao que há de vir? Diz-se também que o olhar e a morte mantêm estreitas relações. Mortífero é o olhar de Medusa, que petrifica quem a olha e este também o olhar de Orfeu que, em seu desespero, olha para trás. Mortíferos certamente os riscos do olhar da memória: petrificar o passado e, portanto, possuir dele uma imagem deformada, paralisada, ou perder para sempre, no gesto de olhar para trás.

Diz-se ainda da sedução que ela se abre sobre o vazio. Um olhar se lança sobre o vácuo, sobre os abismos. Ou será que na promessa sedutora há algo que se furta ao olhar, que não se deixa ver, mas apenas vislumbrar? Diz-se do feminino que ele se permite apenas precariamente entrever. E, no entanto, de sua

invisibilidade o feminino nos olha e seu olhar é o olhar da sedução. Também a memória se abre sobre o vazio — o que resta do passado senão este nada, senão este vazio inaugural onde tudo se esvai, onde tudo irremediavelmente se perde? O olho do memorialista vê o nada e ali constrói seu edifício, mais ou menos sólido, mais ou menos vertical. Mas os escombros continuam lá e nos dizem que algo de fundamental para sempre se perdeu.

Édipo, que buscava alucinadamente a visão, um dia viu. E o que viu levou-o à cegueira. Tarde demais para cegar-se, já que a visão do nada é definitiva. Em Colona, Édipo, cego, vê: "Será que é no momento em que sou nada que me torno um homem?" Édipo viu o vazio, o nada a que o sujeito de fato se reduz. A questão de Édipo — ecoada neste texto inúmeras vezes — é, afinal, a questão fundamental que se coloca nos textos da memória e do feminino.

É essa a questão que aqui se pretende bordejar. Com a certeza, é claro, de se estar margeando um abismo. E com o cuidado de não se fazer desse abismo um monumento, ou um estranho edifício, que procura suturar as rasuras, preencher a falta, evitar o vazio. Por isso este texto se define como um certo olhar, como uma maneira peculiar de ver as escritas memorialista e feminina, buscando, não exatamente capturá-las para fazer disso uma história, mas antes bordejá-las, fazendo delas pequenas estórias, desenhos parciais, um outro bordado — também ele esgarçado e lacunar.

Trata-se, portanto, de um texto sobre textos de perda. Por isso muitas vezes as indagações parecem se lançar ao vazio, ou remetem a outras indagações, cuja resposta apenas precariamente se esboça. Por isso muito pouco aqui se afirma e muito se sugere, muito se propõe, muito se procura. Mas o que se busca,

sabemos, se furta à visão: o escapar do feminino, o escapar da memória. Este texto se escreve às escapadelas. Também aqui se vislumbra o mecanismo da sedução, mas não há, sabemos, como disso escapar. Ou talvez não^{se} queira, ou talvez o que se busque seja exatamente o contrário: abrir a porta que se abre sobre o nada.

Mas a estória nem sempre foi assim. Antes, quando inicialmente me interessei pelas questões do feminino e da memória, eu buscava exatamente a captura, o resgate, a documentação de vozes que haviam sido relegadas a segundo plano pela historiografia literária oficial. Foi aí que, juntamente com um grupo de trabalho, desenvolvi durante três anos uma pesquisa bibliográfica sobre a poesia feminina brasileira até 1930. Tal pesquisa (que, por um desses curiosos destinos da produção científica no Brasil, encontra-se ainda em sua fase final de revisão datilográfica) levou-me ao contato com um bom número de textos produzidos por mulheres (foram levantadas em torno de 250 poetisas), até então completamente desconhecidas por mim e, tenho certeza, por grande parte do público leitor. Pude então perceber que esses textos em geral se afastavam de um modelo oficial de escrita, quer por introduzirem temas pouco comuns em poesia, quer por possuírem um ritmo, uma "respiração" e um tom peculiares, que em geral os distinguiam da poesia masculina produzida até o momento.

Aí já se anunciava, a meu ver, a possibilidade de existência de uma linguagem e de uma escrita tipicamente femininas, com suas características próprias, suas especificidades. Até então as escritas do feminino e da mulher se confundiam, mas a discriminação não persistiria por muito tempo. Logo eu perceberia que não se tratava de detectar uma anatomia do texto, mas de examinar uma configuração discursiva específica - entendida, a

partir de uma série de correlações, como feminina, mas que afinal podia ser concebida tanto por homens quanto por mulheres.

E aqui, particularmente, a contribuição da psicanálise é fundamental, já que ela própria nos fala de uma sexualidade não anatômica, mas construída, a partir da história pessoal do sujeito, a partir de sua inserção no mundo da simbolização, através do Édipo. Analogamente, pode-se pensar a questão do texto: o que importa, portanto, não é saber qual o sexo biológico do autor do texto (e, em consequência disso, o sexo do texto), mas *como* esse texto se constrói, que especificidades discursivas nele podem ser detectadas, a ponto de fazerem dele um desenho, um traçado que se possa chamar de feminino.

Assim, já de início uma questão se coloca: se o que é aqui entendido como discurso feminino não deve ser entendido como discurso de mulher, por que, neste texto, se estudam apenas diários e memórias de mulheres? A resposta que, à primeira vista, pode parecer rápida demais para se explicar uma escolha (que, como qualquer outra, afinal tem origem no terreno das preferências pessoais) parte, no entanto, de uma hipótese de trabalho: acredita-se que, nos textos de mulheres, o discurso feminino se expresse com maior frequência, ou com maior propriedade. O que não quer dizer, é claro, que um autor do sexo masculino não possa fazê-lo, algumas vezes, com muito maior habilidade, da mesma forma que se encontram autoras cuja escrita não se caracteriza como feminina.

Entretanto — e aqui se inicia a série de ambigüidades com as quais forçosamente teremos que lidar —, muitas vezes o que se entende por feminino neste texto se assemelha ao que se entende por mulher. Falaremos da escrita feminina enquanto gozo relacionando-a ao gozo da mulher, ou da sedução do texto feminino

como análoga à sedução da mulher, ou ainda da cisão e fragmentação dessa escrita articuladas a situações específicas da mulher.

Isso se explica pelo fato de que, embora os dois termos não sejam sinônimos, e por isso não possam ser intercambiáveis, o feminino é um conceito que se constrói a partir da idéia de *mulher*, como uma derivação (ou um atributo) de *mulher*, ou de *fêmea*, conforme se pode verificar através de uma rápida consulta aos dicionários de língua portuguesa. Por isso, e porque ele se coloca também como uma oposição ao *masculino* (que, por sua vez, se constrói a partir da idéia de *homem*), algumas vezes falaremos da mulher para elaborarmos questões relativas ao feminino, ou do homem, quando o masculino estiver em questão.

Essa mesma interseção entre os conceitos de *feminino* e de *mulher* pode ser verificada nos textos psicanalíticos que aqui funcionarão, muitas vezes, como suporte teórico: embora afirmando que o feminino *não é* a mulher, é freqüente nesses textos a utilização de um termo em lugar de outro, ou de determinação das características ou situações específicas da mulher para a configuração do que, a partir daí, será designado como feminino. Um exemplo bastante apropriado desse intercâmbio de conceitos encontra-se no artigo "Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos"¹, de Freud.

Esse texto de 1925, um dos primeiros em que o autor se dedica especificamente à questão do feminino, procura assinalar exatamente a passagem do anatômico para o psíquico, da *mulher*

¹ FREUD, Sigmund. Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 19. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 301-20.

para o *feminino*. Embora em todo o artigo Freud se refira objetivamente à mulher, o que ele procura demonstrar reside um pouco além, já que sua tentativa, ao procurar descrever como se dá o complexo de Édipo nas meninas, é traçar o percurso da construção da feminilidade, do "tornar-se mulher", que já apareceria mais desenvolvido em seus ensaios posteriores, como "*Sexualidade Feminina*"² e "*Feminilidade*"³.

De maneira análoga, portanto, os conceitos de *mulher* e *feminino* serão intercambiados neste texto. Sabendo-se que essas noções possuem pontos de tangência, e que podem mesmo algumas vezes substituir uma à outra, em momento algum se pretende aqui afirmar que o feminino concerne apenas à mulher ou apenas a ela deva ser relacionado. É mais uma vez a psicanálise que, agora pela via de Lacan, nos propõe uma solução: entende-se por feminino aquilo que se relaciona às mulheres em geral, ou aquilo que "se alinha sob a bandeira das mulheres"⁴.

É a partir dessa perspectiva que há alguns anos venho trabalhando com a questão da escrita feminina, realizando conferências, cursos, produzindo ensaios, publicados esparsamente em periódicos especializados, e que terminaram por dar origem ao livro *A Mulher Escrita*, elaborado em co-autoria com Ruth Silvia no Brandão Lopes, onde se procura colocar a questão do feminino na

² FREUD, Sigmund. *Sexualidade Feminina*. In: _____. Op. cit. v. 21. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p. 255-79.

³ _____. *Feminilidade*. In: _____. Op. cit. v. 22. Trad. José Luís Meurer. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 139-65.

⁴ Cf. LACAN, Jacques. *Deus e O Gozo d'A Mulher*. In: _____. *O Seminário*; mais, ainda. v. 20. Trad. M.D. Magno. 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1989. p. 98.

literatura sob dois ângulos: a personagem feminina e a escrita feminina.⁵

Já nessa obra, a preocupação acerca do tangenciamento entre os textos da memória e do feminino se faz visível, através de uma rápida leitura de "Júlia", de Lillian Hellman, e de *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado, aqui realizadas mais detidamente. Essa preocupação, a princípio sugerida apenas por observações acerca do grande número de textos de memória produzidos por mulheres, é neste trabalho levada adiante exatamente pela via que nele se abre de uma pesquisa dos modos de enunciação, das formas discursivas, da elocução feminina, enfim.

A interseção que se procura sugerir entre a memória e o feminino, a partir de um certo olhar que sobre eles se lança, não se dá, portanto, apenas através de semelhanças temáticas, relativas ao enunciado, mas antes através de processos discursivos onde se encenam sobretudo as tentativas de captação do tempo perdido (desde sempre perdido, conforme veremos) e da configuração do sujeito. Vê-se que essas escritas se aproximam especialmente pela tentativa de execução de projetos impossíveis, em que a linguagem é sempre levada ao paroxismo de seus próprios limites.

O invisível. O impossível. É sobre esses abismos que se ~~lança~~ ^{lança} o olhar que pretende, contudo, ler os textos do feminino e da memória. E, curiosamente, fazer dessa leitura, não propriamente uma hermenêutica, mas uma erótica, como sugere Susan Sontag⁶, não propriamente um mergulho nas profundezas do texto,

⁵ BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro, Casa-Maria Editorial, 1989.

⁶ Cf. SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. In: _____. *A Susan Sontag Reader*. New York, Vintage Books, 1983. p. 95-104.

mas um passeio por suas superfícies, um mapeamento, uma cartografia. Nessa viagem se pretende assinalar a dimensão temporal descontínua da memória, as terras da literatura, as fronteiras entre o feminino e a memória, a materialidade da letra feminina, os entrecruzamentos entre a memória e a ficção, os limites dessas escritas limítrofes.

E nesse percurso algumas direções teóricas se revelam fundamentais: Kristeva, Derrida, Deleuze e Guattari, e sobretudo Barthes e Lacan. O privilégio de abordagens provenientes da semiótica e da psicanálise é, portanto, visível, embora a filosofia, a antropologia e a lingüística também atravessem este texto de maneira relativamente regular. Entretanto, é sobretudo da psicanálise (ou da semiótica inspirada pela psicanálise, como a de Barthes e Kristeva) que provém a maior contribuição para a construção dessa teoria que pretende articular os textos da memória e do feminino.

Isso se explica pelo fato de a psicanálise, no meu entender, ter sido a ciência que mais detidamente se dedicou à questão do feminino, tal como ela se apresenta aqui: não exatamente através da história da mulher, não propriamente através de uma pesquisa da anatomia feminina, mas pela tentativa de uma configuração do imaginário feminino, percebido então como distinto do masculino. Além disso, a psicanálise é sobretudo uma teoria acerca da memória (que se realiza a partir da memória e sobre ela se debruça), entendida como construção, como um processo arqueológico, o que já sugere a dimensão futura da memória que aqui se procurará assinalar.

A psicanálise que atravessa este texto como suporte teórico é, no entanto, aquela que mais nitidamente se volta para os processos discursivos, para a materialidade do significante,

para a concretude da letra. Tudo isso, sabemos, já se encontra em Freud, mas é especialmente a partir da leitura lacaniana de Freud que essa psicanálise se revela. Assim, o que aqui nos interessa é acima de tudo a tradução lacaniana de Freud ou, às vezes, ainda um pouco mais: a tradução que Barthes, Kristeva e outros fazem de Lacan. É por essa via que deve ser lida a lingüística, que neste texto funciona também como suporte teórico: a partir da tradução que a semiótica faz da psicanálise lacaniana, que por sua vez é tradutora da lingüística de Saussure e Benveniste.⁷

É nesse território da tradução da tradução que se incluem aqui outras vozes, como a de Béatrice Didier, Catherine Clément e Hélène Cixous, que se dedicam à questão do feminino e da escrita e que apontam para a existência de uma escrita tipicamente feminina. Trabalhando numa linha psicanalítica, mas que reiteradamente assinala os deslizos e os preconceitos do pensamento de Freud e Lacan, essas escritoras propõem ainda um outro discurso teórico, mais comprometido com sua enunciação, com seu próprio tom, também ele buscando o feminino do texto.

É ainda com essa preocupação que este texto se cons-

⁷ Refiro-me aqui, não ao conceito convencional de tradução, como transporte de um texto da língua de partida para a língua de chegada, mas à acepção ampla do termo, que o compreende como sinônimo de leitura e de escritura. Esse emprego pode ser encontrado em diversos estudiosos da contemporaneidade que teorizam sobre a tradução e é bastante elaborado por MESCHONIC, Henri. *Propositions pour Une Poétique de la Traduction*. In: _____. *Pour La Poétique II*. Paris, Gallimard, 1973. p. 305-23. Nesse artigo, ao definir o que ele denomina de "tradução-texto", o autor aponta para o processo de leitura-escrita que se opera no ato de traduzir: "Se a tradução de um texto é estruturada-recebida como um texto, ela funciona texto, ela é a escritura de uma leitura-escritura, aventura histórica de um sujeito. Ela não é transparência com relação ao original". (p. 307)

trói: falar teoricamente numa linguagem menos árida e menos im pessoal, assumir a primeira pessoa (que, afinal, não passa de um efeito discursivo) sem os incômodos dos subjetivismos, escrever num ritmo, num tom e numa linguagem que de alguma forma sugiram a construção de um objeto análogo àquele que se pretende analisar. Nada de muito novo até aqui. O próprio Barthes foi o grande mestre dessa escola. Entretanto, o que se depreende de seu ensino vai contra qualquer tentativa de reprodução de sua voz, tal como ela se faz ouvir, já que sua lição é a da singularidade, a da descoberta do caminho próprio, da própria escrita. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, a proposta de Barthes assim se colocaria: "Eis o que eu fiz, isto não é para ser refeito, pois já está feito; mas o fato de que eu o tenha feito prova que é fazível".⁸

É a partir daí, da sugestão, não de um modelo, mas de uma possibilidade, que a escrita deste texto se constrói. Por isso aqui comparecem outras vozes, não propriamente teóricas, como costuma ocorrer em trabalhos estritamente acadêmicos, mas que, no entanto, pretendem contribuir para a construção teórica que aqui se propõe.

Refiro-me à utilização de outras narrativas femininas, não analisadas neste trabalho, mas que funcionam como ecos, como reverberações, como ressonâncias do que aqui se diz acerca do feminino e da memória: Santa Teresa de Ávila, Sôror Mariana do Alcoforado, Hilda Hilst, Clarice Lispector. Desta última, que atravessa este texto do princípio ao fim, de todas as epígrafes

⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. Cultrix, s.d. p. 52.

20

às citações esparsas, pretende-se fazer de fato um suporte teórico: *Água Viva* é aqui lida como uma obra em que se teoriza sobre as questões da memória e sobretudo do feminino na escrita.⁹ Além disso, parafraseando Umberto Eco (em sua justificativa para a referência explícita a Borges em *O Nome da Rosa*), é preciso admitir que "as dívidas se pagam"¹⁰ e talvez Clarice tenha sido na verdade o meu primeiro alumbramento com a escrita feminina.

Ainda dentro dessa preocupação com a fluidez e com a legibilidade da escrita, e também nesse registro da possibilidade de tradução, optei por traduzir os textos estrangeiros ainda sem tradução em língua portuguesa, mesmo sabendo que as palavras traem e trazem à tona outros sentidos, outras ressonâncias que não estavam lá exatamente assim no original. Mesmo sabendo disso (ou por causa disso mesmo), a tradução me pareceu importante, por trazer para mais perto de mim - e do leitor - textos com que me permiti ter maior intimidade.

Resta, por fim, situarmos a escolha destas autoras, e não de outras, como paradigma desse tipo de escrita e de um determinado tipo de memória que aqui se procura aproximar do discurso feminino. Em primeiro lugar, a circunscrição a uma determinada época (o século XX, no caso) me pareceu necessária, já que esta pesquisa não pretende se debruçar sobre as especificidades históricas com as quais fatalmente teria que lidar ao trabalhar com textos de diferentes épocas.

Por outro lado, a não necessidade de uma circunscrição

⁹ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

¹⁰ ECO, Umberto. *Pós-Escrito e O Nome da Rosa*. Trad. Letiza Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

geográfica explica-se pela mesma razão: já que não se pretende uma análise histórica desses textos, mas uma análise do imaginário que ali se expressa, não há porque circunscrevê-los a uma geografia. Dizer que isso é necessário significa dizer, por analogia, que não se podem aplicar os conceitos psicanalíticos a indivíduos de diferentes culturas, de distintos contextos sociais. Ao contrário: se se pretende traçar uma cartografia dessas memórias femininas, tanto melhor se se puder trabalhar com uma variedade maior de textos, de autoras de diversos contextos sociais, que certamente apresentarão outras perspectivas em suas obras.

Mas exatamente por que estas autoras? Porque elas funcionam, a meu ver, como modelos (ou como anti-modelos, em alguns casos) dessa escrita que aqui se pretende configurar. Nesse sentido, elas ^{se}constituem em autobiografias exemplares: de um certo feminino, de uma certa memória. Aqui comparecem, então, Virginia Woolf, Anaïs Nin, Florbela Espanca e Maura Lopes Cançãdo, com seus diários, Simone de Beauvoir, Lou Salomé e Lillian Hellman, com suas memórias. Nem todos os diários e nem todas as memórias dessas autoras serão analisados, mas apenas aqueles que diretamente interessam para uma articulação com a teoria aqui proposta acerca das escritas feminina e memorialista. Este não é, portanto, um trabalho que prioriza a análise de determinadas obras, mas um texto que, no âmbito da Literatura Comparada, pretende realizar uma construção teórica, em que as obras das autoras funcionam como elementos da argumentação desenvolvida.

A escolha de obras da modernidade, no entanto, e a sugestão de um modelo discursivo que algumas vezes se assemelha à narrativa contemporânea, pode sugerir que a escrita feminina seja nada mais que uma modalidade contemporânea da escrita.

Apesar de admitir que o texto literário da atualidade tem se aproximado cada vez mais do que aqui é chamado de escrita feminina, a análise desse discurso apenas como produção da contemporaneidade é, a meu ver, redutora. Estão aí os textos de Santa Teresa de Ávila, as cartas de Sórora Mariana, a narrativa bíblica do Cântico dos Cânticos¹¹ e inúmeras cantigas medievais para nos mostrar que a escrita feminina é muito mais antiga do que à primeira vista se possa supor.

O que se pretende, portanto, é a configuração de um modelo discursivo do feminino e da memória (aqui algumas vezes designado como "gramática", mas que não pretende se restringir à acepção estritamente lingüística do termo), que, coincidentemente, parece estar sendo produzido com frequência na atualidade, mas que atravessa toda a literatura. Em última análise, o que se busca é a elaboração de uma poética. E, como toda poética, esta se constrói a partir de uma perspectiva, de um ângulo, de uma maneira de olhar. Mirar o texto. Miraginar o texto, como diria Lacan. Abrir os olhos para o feminino. Abrir os olhos para a (des)memória. De sua invisibilidade, eles se permitem entrever. De sua impossibilidade, eles apontam para o possível da linguagem, para o possível do discurso: inventar, no lugar do morto, uma outra coisa, uma outra cena, uma outra história.

¹¹ Esta leitura do *Cântico dos Cânticos* como escrita feminina é sugerida por LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Mulher ao pē da Letra*. Belo Horizonte, UFMG, 1989. p. 320. (Tese de doutorado inédita), a partir da análise que Kristeva faz deste texto. Cf. KRISTEVA, Julia. *Histórias de Amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

EXÍLIOS DA MEMÓRIA

Oh, vento siroco, eu não te perdôo a morte,
tu que me trazes uma lembrança machucada de
coisas vividas que, ai de mim, sempre se repetem,
mesmo sob formas outras e diferentes. A coisa
vivida me espanta assim como me espanta o futuro.
Este, como o já passado, é intangível, mera
suposição.

O TRABALHO DA MEMÓRIA

O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente o chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo.

Antes de nos introduzirmos nos domínios da escrita memorialista e de inevitavelmente nos depararmos com a problemática questão da especificidade do gênero, talvez seja oportuno considerarmos com algum vagar dois elementos que interferem de maneira direta no processo de constituição dessa escrita: a memória propriamente dita e o tempo.

A concepção da memória como um processo que se volta para o passado, buscando dele extrair a matéria bruta a ser trazida, resgatada, para o presente, é partilhada por diversos pensadores que se dedicaram à questão do tempo e da memória e parece fundar uma tradição que conceberá o então gênero memorialista como uma escrita que percorre uma trajetória de retorno ao passado, buscando capturar ali o vivido e trazê-lo, de maneira relativamente intacta, ao presente narrativo.

Tais teorias, freqüentemente reiteradas ao longo da história do pensamento ocidental, passando por Aristóteles e Platão¹ e ecoando mais tarde, ainda que com algumas importantes

¹ LLOYD, G.E.R. O Tempo no Pensamento Grego. In: RICOEUR, Paul,

modificações, no pensamento de Henri Bergson², fundamentam-se em uma concepção linear do tempo, entendido como um *continuum* e, é claro, desconsideram a inscrição do sujeito, tal como o percebemos hoje - fragmentado, cindido, descontínuo — nessa estranha dimensão do real.

É assim que vamos encontrar nas *Confissões* de Santo Agostinho, consideradas por muitos como fundadoras de uma tradição da escrita do eu no Ocidente³, inúmeras divagações sobre

¹ (cont.)

org.. *As Culturas e O Tempo*. Trad. Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Ephraim Ferreira Alves. Vozes, Petrópolis, 1975. p. 136-75.

As doutrinas do eterno retorno, freqüentes no pensamento grego, ao subentender a noção de um tempo cíclico ou repetitivo, terminam por desembocar nessa noção de memória como resgate ou repetição integral de um passado. A doutrina do Grande Ano, por exemplo, que encontra ecos em Platão (*República e Timeu*), admite a existência de um período (o Grande Ano), em que se dá a repetição de uma conjunção astral: "o sol e a lua e os planetas voltam à sua posição inicial respectiva". (p. 162)

Além disso, a teoria platônica da reminiscência (anamnésis), compreendida como um processo que possibilita ao sujeito o conhecimento das Formas e, a partir daí, a imortalidade da alma, sugere essa concepção de memória como um receptáculo de tesouros a serem capturados.

Por outro lado, a concepção aristotélica do tempo como um "número (medida) do movimento em relação ao anterior e ao posterior" (p. 165-6), subentende uma idéia de casualidade e continuidade temporais que facilmente derivaria a noção de memória como um resgate do antes (do passado) para o agora.

² BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. 94 ed. Paris, PUF, 1985.

Bergson, apesar de admitir que "é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde", compreendendo, portanto, a interferência do presente na captura do passado, entende que este se conserva inteiro e independente no espírito, numa instância inconsciente, e que a memória consistiria no resgate desse passado resguardado para a consciência do sujeito: "Por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças importantes, ou seja, inconscientes, o meio de tomar corpo, de se materializar, enfim, de se tornar presentes. Para que uma lembrança reapareça à consciência é preciso, com efeito, que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se efetua a ação." (p. 169-70)

³ A este respeito, ver MANDOUZE, André. *Se/Nous/Le Confesser? Question à Saint Augustin*. In: *INDIVIDUALISME et Autobiographie en Occident*. Belgique, Éditions de L'Université de Bruxelles, 1983. p. 73-83.

tempo e memória, que nos permitem entendê-la como um "receptáculo", um "santuário", ou um "castelo", nas expressões do próprio autor, onde se conserva o passado puro, a ser apresentado integralmente, sem rasuras, sem falsificações, aos olhos daqueles que se dedicam à pesquisa de seus tesouros:

Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou.

Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umas apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como que a dizerem: 'não seremos nós?' Eu, então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenada, à medida que as chamo. Então as precedentes cedem o lugar às seguintes, e, ao cedê-lo, escondem-se, para de novo avançarem quando eu quiser. É o que acontece, quando digo alguma coisa decorada. (...)

O grande receptáculo da memória — sinuosidades secretas e inefáveis, onde tudo

entra pelas portas respectivas e se aloja sem confusão — recebe todas estas impressões, para as recordar e revistar quando tudo for necessário.⁴

Tal concepção, embora parecendo admitir a interferência da percepção do sujeito sobre o real ("quer aumentando, quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram"), entende a memória como uma capacidade de resgate do vivido em sua integridade. Entretanto, é o próprio Santo Agostinho que, ao lançar mão do conceito de imagem como representação, parece apontar, ainda que de maneira pouco elaborada, para o caráter da memória como signo e, portanto, como inevitável recriação do original:

Todavia, não são os próprios objetos que entram pelas portas da memória, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda. (...)

Residem em mim, não os próprios objetos, mas as suas imagens. Conheço com que sentido do corpo me foi impressa cada imagem. (...)

De fato, todas estas realidades não nos penetram na memória. São as suas imagens é que são recolhidas com espantosa rapidez e

⁴ SANTO AGOSTINHO. Confissões. In: SANTO AGOSTINHO. *Confissões; De Magistro*. Trad. J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina SJ, Ângelo Ricci. São Paulo, Abril Cultural, 1980. p. 176-7 (Col. "Os Pensadores").

dispostas, por assim dizer, em células admiráveis, donde são tiradas pela lembrança.⁵

O que as idéias de Santo Agostinho sobre a memória procuram reiterar, entretanto, apesar da aparente contradição que se estabelece a partir da utilização do conceito de imagem, é a integridade do original e a possibilidade de resgatá-lo, de maneira intacta, através do processo de rememoração. Afinal, não poderia se dar de outra maneira uma escrita que, através da pesquisa exaustiva de um *eu* confessional, pretende traçar uma trajetória em direção a Deus, o pai, a matriz, o detentor do passado puro:

Transporei, então, esta força de minha natureza, subindo por degraus até aquele que me criou. Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie.⁶

É evidente que essa concepção precisa desconhecer (para que se construa sem problemas a ilusão de resgate do real) que, sob o gesto de se debruçar sobre o "santuário" do passado e de lá trazer seus tesouros ao presente, um outro gesto se efetua: o da linguagem. Só através dele as imagens podem "oferecer-se ao pensamento que as recorda". Assim, enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que *já não é*, outro gesto, simultânea e subliminarmente, como um trabalho silencioso e invisível, se dá. Este, inevitavelmente, caminha em

⁵ SANTO AGOSTINHO, op. cit., p. 177-8.

⁶ Idem, ibidem, p. 176.

direção ao que *ainda não é*, a uma instância futura que, no entanto, é presentificada no momento mesmo em que se constrói: a representação verbal, a linguagem.

Compreender a memória sem considerar esses dois gestos, esses dois movimentos, é recair, ingenuamente, na ilusão de uma captura do real, de uma conservação fossilizada no passado e de uma falsa inteireza do sujeito que efetua a rememoração. É desconhecer que o tempo, apesar da linearidade que lhe atribuímos, se constrói de descontinuidades, saltos e rupturas, e que é em meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo da memória.⁷

⁷ Essa concepção do tempo como um processo descontínuo é defendida por BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo, Ática, 1988. Nessa obra o autor discute as idéias de Bergson sobre a *durée* e traz importantes contribuições para a compreensão da memória como um processo que se constrói em direção ao futuro.

Para a Física Moderna, a descontinuidade temporal já é um fato admitido e bastante explorado através da teoria da relatividade, que entende o espaço e o tempo como dimensões interligadas, formando uma quarta dimensão, que abole definitivamente as noções de causalidade e de linearidade temporais. Segundo Fritjof Capra, "o espaço-tempo da Física relativística é um espaço eterno semelhante a uma dimensão mais elevada. Todos os eventos acham-se aí interligados mas as interligações não são causais. As interações de partículas podem ser interpretadas em termos de causa e efeito somente quando os diagramas de espaço-tempo são lidos numa direção definida, por exemplo, de baixo para cima. Sempre que sejam tomados como padrões quadridimensionais sem qualquer direção de tempo a eles vinculada, inexiste o 'antes' e o 'após' e, por isso, inexiste causalidade." Cf. CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*; um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo, Cultrix, 1983. p. 145.

NAS ÁGUAS DE MNEMOSYNE

O curioso é que, para que tais teorias acerca da memória e do tempo se desenvolvessem e terminassem por se constituir em tradição no pensamento ocidental, foi preciso que se desconsiderasse uma parte fundamental do que relatam os mitos gregos no que diz respeito às relações da memória com o esquecimento e da memória com a imortalidade.⁸

Para os gregos, *Mnemosyne*, a deusa da memória, é capaz não só de promover o resgate do passado, como sua perda, seu esquecimento. Segundo Hesíodo, na *Teogonia*, a função da memória não consiste apenas em tornar presente o passado, mas também em "deixar cair no Oblívio e assim ser encoberto pelo noturno não-ser tudo o que não reclama a luz da presença"⁹. Tais idéias, que aliam memória e esquecimento, parecem se fundar na narrativa mítica que, segundo Vernant, já assinala com precisão a íntima aliança entre os atos de lembrar e de esquecer. De acordo com o mito, é na trajetória de descida ao Hades, precedida por um ritual de purificação necessário ao ingresso dos seres na "boca do inferno", que se verá com nitidez a estreita articulação entre *Lethe* (esquecimento) e *Mnemosyne* (memória) como forças antagônicas complementares:

⁸ A respeito das articulações entre a memória e o esquecimento no texto literário, ver SOUZA, Eneida Maria de. *A Pedra Mágica do Discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1989.

⁹ TORRANO, Jaa. O Mundo como Função das Musas. In: HESÍODO. *Teogonia*; a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Massao-Ohno-Konwitha Kempt, 1981. p. 85.

Não se admirará pois, de encontrar, no oráculo de Lebadéia, onde se mimava, no antro de Trofônio uma descida ao Hades, *Lethes*, Esquecimento, associada a *Mnemosyne* e formando com ela um par de forças religiosas complementares. Antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes chamadas *Lethe* e *Mnemosyne*. Ao beber da primeira, ele esquecia tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente. O contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro.¹⁰

O que se pode derivar do trecho acima é que o processo da memória não deve ser entendido apenas enquanto preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada, como querem as tradicionais concepções acerca da memória e da linearidade do tempo, mas também enquanto a própria lacuna, enquanto de composição, rasura da imagem. Considerar isso é admitir que o passado não se conserva inteiro, como um tesouro, nos receptáculos da memória, mas que se constrói a partir de faltas, de ausências; é admitir, portanto, que o gesto de se debruçar sobre o que *já se foi* implica um gesto de edificar o que *ainda não é*,

¹⁰ VERNANT, Jean Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Trad. Haigamuch Sarion. São Paulo, Difusão Européia do Livro, EDUSP, 1973. p. 79.

o que virã a ser.

Por isso *Mnemosyne* é aquela que canta "tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será"¹¹. Por isso, o processo da memória, entendido comumente como um retorno ao passado, pode também ser visto sob outro prisma: aquilo que se constrói em direção ao futuro. Não é por acaso, portanto, que *Mnemosyne*, como mãe das musas, preside à função poética e garante ao poeta a capacidade de vidência, o que o aproxima dos profetas, e que assinala, uma vez mais, a íntima relação entre a memória e o futuro:

Possuído pelas musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*, como o profeta, inspirado pelo deus, o é de Apolo. Aliás, entre a adivinhação e a poesia oral, tal como ela se exerce, na idade arcaica, nas confrarias de aedos, de cantores e músicos, há afinidades e mesmo inferências, que foram assinaladas várias vezes.¹²

Ecos dessas idéias que aliam a memória ao futuro podem ser ouvidos mais tarde através da doutrina de reencarnação das almas, onde, segundo Vernant, *Mnemosyne* não é mais entendida como aquela que canta o passado primordial e a gênese do cosmo, mas como a força da qual depende o destino das almas após a morte. Por isso, nessa concepção, a memória não é mais aquela que garante às criaturas mortais o segredo das origens, mas

¹¹ HESÍODO apud VERNANT, op. cit., p. 73.

¹² _____, op. cit., p. 73.

antes o meio de atingir o fim do tempo, de colocar um termo no ciclo das gerações.¹³ De maneira análoga, a memória será entendida pelos pitagóricos que, através de seus exercícios de rememoração (*anamnesis*), pretendiam não só alcançar o auto-conhecimento como a purificação da alma, libertando-a do corpo que acorrenta o sujeito à vida presente e atingindo, assim, a imortalidade.¹⁴

O que se vê, portanto, é que as teorias que se desenvolveram no sentido de reiterar o vínculo exclusivo da memória com o passado e de, a partir daí, conceberem a possibilidade de conservação do vivido em sua integridade, tiveram que forçosamente desconsiderar as relações entre memória e esquecimento e memória e imortalidade, que nos permitem assinalar não só a descontinuidade temporal como a estranha relação, para aqueles que preferem cultivar uma nostalgia do passado, entre a memória e o futuro. Curiosamente, são as chamadas escritas do eu¹⁵ que, embora muitas vezes tentando debruçar-se exclusivamente sobre o passado, problematizam em profundidade essa questão, ao apontar, como qualquer ato de linguagem (mas, agora, através de uma especial tensão entre intenção e gesto), em direção ao futuro.

¹³ HESÍODO apud VERNANT, op. cit., p. 80.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 85.

¹⁵ A expressão "escritas do eu" é utilizada aqui na acepção que lhe atribui Michel Foucault no artigo intitulado "L'Écriture de Soi". CORPS ÉCRIT; l'auto portrait, Paris, 5: 3-23, févr 1983. Na acepção do autor, as escritas do eu referem-se a todos os tipos de relatos íntimos: correspondências, diários, autobiografias, memórias, *hypomnemata*, etc..

O TECIDO LACUNAR DO TEMPO

É através de uma paráfrase de Proust, ao utilizar a frase inicial de *Em busca do Tempo Perdido* como título de uma de suas conferências, "Durante muito tempo, fui dormir cedo", que Roland Barthes se permite problematizar a questão da temporalidade em Proust e desenvolver a idéia, com base sobretudo no pensamento de Bachelard, do tempo enquanto descontinuidade e ruptura, enquanto "sistema de instantes":

Durante muito tempo, fui dormir cedo. Às vezes, mal a minha vela se apagava, os meus olhos se fechavam tão depressa, que não tinha tempo de dizer para mim mesmo: 'Estou adormecendo!' E meia hora depois, o pensamento de que era tempo de tentar dormir me acordava.¹⁶

O que se acentua na passagem acima é, através do episódio do sono, toda uma atmosfera em que este, segundo Barthes, possui um valor de fundação: o de organizar uma lógica da descompartimentação, da vacilação, da desorganização, enfim. Nesse outro lugar - aquele em que a crono-lógica é fundamentalmente abalada - encena-se, de maneira exemplar, a descontinuidade temporal: ao tentar apreender o adormecer, o devir do sono, o sujeito

¹⁶ PROUST, Marcel apud BARTHES, Roland. Durante Muito Tempo, Fui Dormir Cedo. In: _____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 283.

desemboca na ruptura desse devir, no despertar.

Assim, o trecho proustiano, bem como toda sua obra, ao propor essa lógica da descompartimentação, da hesitação, termina por levantar uma questão que se coloca como fundamental na proposta memorialista - a da continuidade temporal - e, a partir daí, desmascara, através de um texto que aparentemente configura o autobiográfico, a falsa permanência da biografia:

O que o princípio da vacilação desorganiza não é a inteligibilidade do tempo, mas a lógica ilusória da biografia, na medida em que ele segue tradicionalmente a ordem puramente matemática dos anos.¹⁷

A concepção do tempo como um *continuum*, tradicionalmente vinculada à idéia de causalidade, típica de um raciocínio cartesiano que encontra na Física Clássica de Newton a sua base teórica¹⁸, é defendida por diversos pensadores que se dedicaram a essa questão e se constitui em motivo central das idéias de Bergson. Tal concepção é desenvolvida sobretudo em *Matière et Mémoire*, onde o autor elabora o conceito de *durée*, que implicaria necessariamente uma indivisibilidade temporal, resultado do movimento

¹⁷ BARTHES, op. cit., p. 287.

¹⁸ CAPRA, op. cit..

Segundo Capra, a visão newtoniana da natureza, que de fato constitui a chamada Física Clássica, era guiada por um determinismo rigoroso, que obedecia rigidamente às leis da causalidade: "Tudo o que acontecia possuía essa causa definida e gerava um efeito definido; o futuro de qualquer parte do sistema poderia - em princípio - ser previsto com absoluta certeza se se conhecesse em todos os detalhes seu estado em determinada ocasião." Nessa perspectiva, o tempo era visto como uma dimensão separada do espaço, "sem qualquer vínculo com o mundo material e fluindo suavemente do passado através do presente e em direção ao futuro. 'Tempo absoluto, verdadeiro e matemático, segundo Newton, de si mesmo e por sua própria natureza, fluindo uniformemente, sem consideração por qualquer coisa externa'". (p. 48-50)

contínuo enquanto elemento estruturante da dimensão temporal:

O que é, para mim, o momento presente? O próprio do tempo é escapar; o tempo que já escapou é o passado, e nós chamamos presente ao instante em que ele escapa. Mas aqui não pode se tratar de um instante matemático. Sem dúvida, há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto, vivido, aquele do qual eu falo quando falo de minha percepção presente, ocupa necessariamente uma duração. Onde, então, se situa essa duração? Antes ou depois do ponto matemático que eu determino idealmente quando penso no instante presente? É bastante evidente que é antes e depois ao mesmo tempo e que aquilo que eu denomino 'meu presente' estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e o meu futuro."¹⁹

Vê-se, portanto, que Bergson, ao entender a organização temporal a partir da duração, abole a possibilidade do instante pontual ou matemático. Seu raciocínio desenvolve-se, assim, na direção de mostrar que a divisão do tempo em instantes ou em partes separadas, como ocorre no famoso paradoxo de Zenão,²⁰

¹⁹ BERGSON, op. cit., p. 153.

²⁰ O paradoxo de Zenão reside no "argumento de Aquiles", que diz que, havendo dois corpos que se movem numa mesma direção, um mais lento e outro mais rápido, "o mais vagaroso nunca poderá ser alcançado, nem mesmo pelo mais rápido", pois "durante o tempo em que o segundo atingiu o ponto onde o primeiro se achava, este já avançou para mais longe, deixou atrás de si novo espaço que o segundo novamente deverá per-

é absolutamente artificial:

A indivisibilidade do momento implica assim a impossibilidade do instante, e uma análise bastante sumária da idéia de duração, com efeito, vai nos mostrar, ao mesmo tempo, porque nós atribuímos instantes à duração e como ela não saberia possuí-los. Seja um movimento simples, como o trajeto da minha mão quando ela se desloca de A para B. Esse trajeto é dado à minha consciência como um todo indivisível. Ele dura, sem dúvida; mas sua duração, que coincide por sua vez com o aspecto interior que ele toma para minha consciência, é compacta e indivisível como ele. Ora, embora ele se apresente, enquanto movimento, como um fato simples, ele descreve no espaço uma trajetória que eu posso considerar, para simplificar as coisas, como uma linha geométrica, e as extremidades dessa linha, enquanto limites abstratos, não são mais linhas, mas pontos indivisíveis. Ora, se a linha que o móvel descreveu mede para mim a duração de seu movimento, como o ponto onde a linha alcança não simbolizaria uma extremidade dessa duração? E se esse ponto é um indivisível de comprimento, como não terminar a duração do trajeto por um indivisível de duração? Se a linha total representa a duração total, as partes dessa linha devem corresponder, parece, a partes da duração e os pontos da linha

20 (cont.)

correr numa parte desta parte do tempo". Cf. ZENÃO DE ELÉIA. Crítica Moderna. In: SOUZA, José Cavalcante de, org. Os Pré-Socráticos. Trad. José Cavalcante de Souza et alii. 2 ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978. p. 205 (Col. "Os Pensadores").

a momentos do tempo. Os indivisíveis da duração ou momentos do tempo nascem então de uma necessidade de simetria. Chega-se aí na turalmente desde que se pede ao espaço uma representação integral da duração. Mas eis precisamente o erro. Se a linha AB simboliza a duração escapada do movimento realizado de A para B, ela não pode, de maneira alguma, representar, imóvel, o movimento se realizando, a duração escapando; e, pelo fato dessa linha ser divisível em partes e terminar em pontos, não se deve concluir nem que a duração correspondente se componha de partes separadas nem que ela seja limitada por instantes.²¹

Esta longa citação de Bergson, a meu ver justificada por colocar de maneira mais abrangente as questões da *durée* e da indivisibilidade do tempo, servirá aqui de contraponto ao pensamento de Bachelard que, em *A Dialética da Duração*, se desenvolve em direção diametralmente oposta, já que este propõe a lôgica da ruptura, da lacuna e da descontinuidade temporal. Para Bachelard, cuja proposta nessa obra é exatamente discutir ou dialetizar o famoso conceito da *durée* bergsoniana, o tecido do tempo é fundamentalmente lacunar e a continuidade temporal não deve ser entendida como um dado, mas como uma obra, uma construção do sujeito, diante sobretudo da angústia que significa para ele a experiência da memória, o ato de reviver o desaparecido (e, por tanto, o descontínuo), de enfrentar a morte.

Entendendo o tempo como hesitação, como uma dialética

²¹ BERGSON, op. cit., p. 212-13.

do ser e do nada, Bachelard conceberá a continuidade como uma tentativa de organização, por parte do sujeito, da desordem e do caos a que a vida o submete:

Gostaríamos de ter um contínuo de atos e de vida para contar. Mas nossa alma não guardou uma lembrança fiel de nossa idade nem a verdadeira medida de nossa viagem ao longo dos anos; guardou apenas a lembrança dos acontecimentos que nos criaram nos instantes decisivos do nosso passado. Em nossa confiança todos os acontecimentos são assim reduzidos a sua raiz num instante. Nossa história pessoal nada mais é assim que a narrativa de nossas ações descosidas e, ao contá-la, é por meio de razões, não por meio da duração, que pretendemos dar-lhe continuidade. Assim, a experiência de nossa própria duração passada se baseia em verdadeiros eixos racionais; sem esse arcabouço, nossa duração se desmancharia.²²

Dessa forma, são abolidas para o autor também as idéias de causalidade e de linearidade temporais, tal como as defendem os que concebem o tempo como um *continuum*. Para Bachelard, assim como o tempo se constitui de lacunas e de rupturas, a causalidade dá-se através de saltos, já que ela sempre "se exprime no descontinuo dos estados", não sendo, portanto, possível, para o sujeito, verificar o desenrolar de uma causalidade, da mesma forma

²² BACHELARD, op. cit., p. 39.

que, para o narrador proustiano, é impossível apreender o devir do sono.

O que há de interessante no pensamento de Bachelard, o que o diferencia fundamentalmente das teorias bergsonianas e o inscreve numa vertente do pensamento moderno, é a inserção do sujeito na percepção, na construção da temporalidade. Para Bachelard, o tempo não é apenas esta dimensão exterior e anterior ao sujeito, mas também resultado da maneira como ele aí se inscreve, como ele dinamiza essa dimensão.

Assim, com base nas idéias de Minkowski, o autor admite a existência de superposições temporais, onde se articulam, nem sempre de maneira harmônica, o tempo do eu e o tempo do mundo. Às vezes o primeiro deles parece acelerar em direção ao outro e o sujeito mantém-se na impressão de felicidade, de fugacidade do tempo; às vezes o segundo deles é que é percebido como acelerado e as sensações de eternidade e de tédio tomam conta do sujeito.²³

Por mais redutora que tal articulação possa parecer, ela tem a vantagem de introduzir na problemática temporal a perspectiva do sujeito, que desemboca na noção de tempo enquanto construção, como aliás já é comum ao pensamento da Física Moderna que, ao admitir a interferência do observador na descrição de eventos, termina por perceber o tempo numa dimensão que é também, em última instância, a do sujeito.²⁴

²³ MINKOWSKI apud BACHELARD, op. cit., p. 89.

²⁴ CAPRA, op. cit..

Segundo Capra, na Física Moderna, "o universo é, pois, experimentado como um todo dinâmico e inseparável, que sempre inclui o observador, num sentido essencial. Nessa experiência, os conceitos tradicionais de espaço e tempo, de objetos isolados, de causa e efeito, perdem seu significado." (p.68)

Tal concepção, é claro, não poderia desconhecer que qualquer construção — e aí se inclui a dimensão temporal — se dá através da representação, e é precisamente nisso que ela ganha em complexidade: não há como fazer coincidir o chamado tempo do vivido com o tempo do revivido, com o tempo construído pela memória e, portanto, pela linguagem: qualquer gesto de rememoração se efetua sempre a partir de um fosso temporal intransponível. É precisamente na linguagem que pretende descrever, criar a continuidade almejada, que essa continuidade se rompe: o signo se erige a partir do que *já não é*.

A noção de descontinuidade temporal tem ainda a vantagem, na direção que nos propomos trilhar para compreender a escrita memorialista e seu parentesco com a escrita feminina, de assinalar as relações entre a memória e o futuro, de maneira análoga ao que já faziam no passado as narrativas míticas. Ao entender a causalidade como um processo rítmico de saltos e rupturas, Bachelard desloca, automaticamente, as noções do antes e do depois, e desenvolve seu raciocínio de maneira a compreender a memória não só como uma construção, mas como um processo que é movido pelo futuro.

A partir das idéias de Pierre Janet, para quem a memória se dá por saltos temporais que ocorrem por influência de condutas adiadas²⁵, Bachelard reconhecerá que "não se ensina a

²⁵ BACHELARD, op. cit., p. 47.

Segundo a teoria de Pierre Janet, a memória está sob a influência das condutas adiadas, ou seja, é a partir das interrupções de uma ação cujo prosseguimento é deixado para o futuro que a memória se constrói. Adiar uma ação, como observa Bachelard, é suspender sua causalidade, é retirar da duração contínua sua principal função. Assim, é através de saltos temporais da ação adiada, através de rupturas e descontinuidades, que se efetua o processo da memória.

recordação sem um apoio dialético no presente; não se pode rever o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente".²⁶ Ora, admitir que o presente incide sobre o passado na construção da memória é o mesmo que admitir que este se guia, ou se cria, a partir do futuro, já que o presente da rememoração, com relação ao passado, nada mais é que o futuro do fato rememorado. É, pois, com base nesse raciocínio que Bachelard de senvolverá suas idéias em torno da dimensão futura da memória:

Em outras palavras, recordamo-nos de uma ação mais seguramente quando a ligamos ao que a sucede do que quando a ligamos ao que a precede. É necessário chegar a essa conclusão paradoxal se admitimos que todo pensamento claro — portanto ensinado — deve basear-se em condutas. Ora, condutas só se rão possíveis se lhes dermos um futuro e ex plicitarmos seu finalismo. A duração vivida nos oferece sem dúvida a matéria das lembranças, mas não nos oferece sua localização, não nos permite ordenar e datar as recordações. Uma recordação não datada, contudo, não é uma verdadeira recordação. Longe de ser uma recordação pura, ela continua a ser um devaneio mesclado de ilusão. Ora, é por que nós sabemos constituir o vazio diante de nossa ação — isto é, adiã-la, ou ainda cin dir sua causalidade catagenética —, que te mos como localizar nossas recordações.²⁷

²⁶ BACHELARD, op. cit., p. 37.

²⁷ Idem, ibidem, p. 48.

Entendendo desta forma a linguagem, através de uma dinâmica da tradução, da atualização de um texto outro na narrativa em vias de se construir, e, portanto, sempre a partir de uma nunca obturável rasura temporal, Roland Barthes, em seu artigo "O Discurso da História", desenvolverá importantes idéias com relação ao tempo da narrativa histórica que podem aqui ser analogamente aplicadas ao discurso da memória.

Para Barthes, o historiador, ao lançar mão daquilo que o autor chamará de *shífter* organizacional (sua volta-acima, sua parada, ou seu anúncio), colocará em jogo a questão, fundamental nesse discurso, do atrito de dois tempos - o tempo da enunciação e o tempo da matéria enunciada. A partir daí, alguns importantes fatos do discurso se dão, quer seja a aceleração da história, (poucas páginas para cobrir diversos tempos do enunciado), o aprofundamento do tempo (digressões, genealogias de personagens importantes), ou as inaugurações do discurso histórico (através de preâmbulos, prefácios, que colocam o historiador como aquele que já sabe o que se passou e que, portanto, se situa num tempo avançado com relação ao tempo do enunciado). Assim, para Barthes, a utilização de *shífters* organizadores tem por finalidade não tanto dar ao historiador a possibilidade de exprimir sua 'subjetividade' quanto

'complicar' o tempo crônico da história confrontando-o com outro tempo, que é o do prôprio discurso, e que se poderia chamar, por condensação, o tempo-papel; em suma, a presença, na narrativa histórica, dos signos explícitos de enunciação visaria a 'descronologizar' o 'fio' histórico e a reconstituir, mesmo a título de mera reminiscência

ou nostalgia, um tempo complexo, paramétrico, de modo algum linear, cujo espaço profundo lembraria o tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do adivinho; os *shifters* de organização atestam, com efeito — mesmo por certas digressões de aparência racional —, a função preditiva do historiador: é na medida em que ele sabe o que ainda não foi contado que o historiador, tal qual o agente do mito, tem necessidade de duplicar o escoamento crônico dos acontecimentos por referências ao tempo próprio de sua palavra.²⁸

O que esse trecho assinala de fundamental, e que nos permite fazer a passagem para o discurso da memória, é que, na narrativa histórica, o tempo do discurso e o tempo do enunciado não coincidem. Na verdade, esse atrito temporal se dá em qualquer narrativa, já que a linguagem se constrói sempre a partir de uma ausência, de um passado, do que *já não é*. Nessa medida, narrar é sempre edificar sobre o passado, seja ele vivido (como querem as narrativas históricas ou memorialistas), seja ele imaginado (como quer a narrativa ficcional). Mas, no caso das narrativas histórica e memorialista, a distância entre esses dois tempos é visivelmente demarcada e dificilmente escamoteada, já que o passado do enunciado desses dois tipos de discurso de fato pretende se localizar num lugar remoto, no antes longínquo do documentado ou do vivido.

²⁸ BARTHES, Roland. O Discurso da História. In: _____. Op. cit., p. 148.

Assim, também, o processo da memória, quando se constitui num texto memorialista, ou mesmo quando se perde na pura dinâmica da rememoração, efetua-se sempre a partir de um atrito de tempos: ao presentificar o passado, não só se assinala a lacuna entre esses dois tempos, como se constrói uma terceira instância, futura, posterior, que nasce do processo mesmo da linguagem.

Dessa forma, analogamente ao historiador, o sujeito da rememoração funciona, à maneira das narrativas míticas, como um poeta ou adivinho - ele sabe o que ainda não foi contado, mas, ao contar o que sabe, outra coisa, precisamente nesse lugar, se constrói: o texto, esse estranho produto de sua memória, que agora já o olhará como a um outro. Diante disso, da evidente alteridade que a memória cria entre o objeto de rememoração e o objeto do vivido, diante do intransponível fosso que se interpõe entre o momento do discurso e o momento do enunciado, coloca-se a inevitável questão: afinal, qual é o tempo da memória?

O TEMPO (PERDIDO) DA MEMÓRIA

Em *Proust e Os Sígnos*, Gilles Deleuze, ao abordar a questão da temporalidade na narrativa proustiana, termina por concluir que o tempo perdido, em Proust, não é simplesmente o tempo passado, mas o tempo do próprio discurso, o tempo que se perde (no sentido de "perder tempo") numa narrativa que não vai

a lugar algum, que não remete a nenhum sentido maiúsculo, oculto no enunciado, mas aos sentidos minúsculos da escrita, disseminados na enunciação, como bem conviria a um texto cuja unidade não se encontra propriamente na exploração da memória, mas no aprendizado de um homem de letras.²⁹

Pode-se dizer, portanto, que o tempo da memória proustiana, que aparentemente se localizaria no passado, como o quer toda memória, como o quer toda busca de um objeto perdido, localiza-se antes no presente narrativo, no momento mesmo em que, através do processo da escrita, perde-se tempo na construção, na edificação de um texto, na tentativa de captação de uma imagem. O que se pode derivar das idéias de Deleuze com relação à *Recherche* é talvez a suposição de que tal raciocínio possa ser empregado, genericamente, para o texto de memória, do mais ingênuo ao mais elaborado, daquele que crê no resgate absoluto do passado àquele que reconhece a descontinuidade temporal e, conseqüentemente, o impossível do projeto memorialista.

Ora, o processo da memória sempre coloca em jogo esse atrito de dois tempos e esse segundo tempo, o do discurso, se localiza sempre num agora, num presente do narrador. Ao se debruçar sobre a escrita, na tentativa de capturar o que *já não é*, o movimento do narrador é menos em direção ao passado remoto do vivido (a infância, a genealogia, os grandes acontecimentos) que

²⁹ DELEUZE, Gilles. *Proust e Os Signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

Segundo Deleuze, na "*Recherche*, a busca não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória", mas o "relato de um aprendizado - mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras. Por outro lado, o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão 'perder tempo'". (p. 3)

em direção ao presente recente, recentíssimo, de algo que lhe escapa no ato mesmo de significar: a coisa significada.

Assim, pode-se dizer que o tempo perdido da memória não é simplesmente o passado, mas o tempo que se perde na narrativa, também ele já sempre passado em relação ao texto que, no presente, se constrói. Qualquer gesto de escrita, memorialista, histórico ou ficcional, mesmo quando sua busca se dirige para o presente, desemboca nessa "perda de tempo", pois sobretudo o presente lhe escapa e só ressurge enquanto passado re-presentado, como se vê claramente, por exemplo, na tentativa impossível (e, por isso, sempre vã) do narrador de *Água Viva*, de Clarice Lispector:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do *ê* da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu no sempre já.³⁰

³⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 9-10.

Esse paradoxo do tempo presente, que só pode ser captado, apreendido, enquanto passado, parece se colocar no cerne da questão da narrativa memorialista que, ao pretender, com o ato de rememorar, a atualização, a presentificação do passado, termina por desembocar novamente no passado, através do processo de significar, de transformar o vivido, o experimentado, em discurso. Enquanto isso, como já observamos, uma outra instância temporal invade a cena: o futuro que, absurdamente, já estava ali e que evocou a lembrança, a reminiscência.

Talvez devêssemos nos perguntar, portanto, na trilha do que sugere Deleuze com relação à leitura do tempo proustiano, se a grande questão que o texto memorialista nos propõe não seria antes a da presentificação do presente, a de fazer do presente uma presença, a de trazer com o signo a coisa significada, o vivido, o "ê da coisa"; a de negar a representação, enfim..

Tal paradoxo não passou despercebido àqueles que se dedicaram à questão da temporalidade e que buscaram resgatar o tempo sempre perdido da memória para a instância discursiva. Mesmo em Santo Agostinho, que parece acatar sem resistências a ilusão referencial³¹ de seu discurso, essa questão se faz visível, quando o autor se indaga sobre o tempo:

31

A expressão "ilusão referencial" é empregada aqui no sentido que lhe atribui BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: _____. Op. cit., p. 158-65, referindo-se a determinadas estratégias narrativas que pretendem fazer com que o texto produza, através de uma descrição minuciosa de detalhes aparentemente insignificantes, uma ilusão de realidade, que procura negar seu caráter de representação, de simulacro.

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

De que modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa de sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe porque tende a não ser?³²

Esse paradoxo do tempo, que fatalmente desemboca na inexistência do presente, reiterada por alguns teóricos que se dedicaram a essa questão e tangencialmente abordada até mesmo por Santo Agostinho³³, é bastante explorado por Deleuze, em

³² SANTO AGOSTINHO, op. cit., p. 218.

³³ O curioso é que a inexistência do presente termina por ser afirmada tanto por aqueles que reiteram o caráter de continuidade do tempo quanto pelos que admitem a descontinuidade. Em AGOSTINHO, op. cit., isso parece ser sugerido quando ele se refere à ausência de espaço no tempo presente: "O tempo presente - o único que julgávamos poder chamar longo - ei-lo reduzido apenas ao espaço dum só dia! Mas discutamos também acerca dele, porque nem sequer um dia é inteiramente presente.

O dia e a noite compõem-se de vinte quatro horas, entre as quais a primeira tem as outras todas como passadas. Com respeito a qualquer hora intermediária, são pretéritas aquelas que a precedem, e futuras as subseqüentes. Uma hora

Diferença e Repetição. O que distingue o pensamento de Deleuze é que, para ele, o presente não só existe como também é o único tempo que efetivamente existe e que tem no passado e no futuro nada mais que suas dimensões. Entretanto, é a própria "eternidade" do presente que, para o autor, constitui-se num paradoxo, já que, como elemento constitutivo do tempo, o presente é, no entanto, aquilo que passa, aquilo que se esvai no tempo constituído:

O tempo não sai do presente, mas o presente não pára de mover-se por saltos que se imbricam uns nos outros. É este o paradoxo do presente: constituir o tempo, mas passar neste tempo constituído.³⁴

³³ (cont.)

compõe-se de fugitivos instantes. Tudo o que ainda resta é futuro. Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a essa podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço." (p. 219)

Também em Charles Sanders Peirce, que em sua teoria semiótica explorou exaustivamente a questão da temporalidade, com base num raciocínio que defende a idéia da causalidade e da continuidade temporais, encontra-se a configuração do presente como um tempo que inexistente, ou que só pode ser capturado enquanto passado. "O que nós chamamos de presente é necessariamente passado. O tempo não pára para pensarmos." PEIRCE, Charles S. apud KEVELSON, Roberta. *Time as Method* in Charles Sanders Peirce. *American Journal of Semiotics* 2 (1-2): 85-107, 1983.

³⁴ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988. p. 141.

A partir desse raciocínio, o passado não é mais entendido, como ocorre comumente, apenas como o antigo presente, mas como aquela dimensão que se encerra entre dois presentes: "aquele que ele foi e aquele em relação ao qual ele é passado."³⁵ Dessa forma, Deleuze desemboca no conceito bergsoniano de "passado puro" — entendido por ele como o elemento puro do passado, como o passado *a priori*, que garante a reproduzibilidade do antigo presente e que funciona como o lugar em que o atual presente se reflete.

Assim, a questão da memória ganha um complicador, no que se refere ao problema do atrito de tempos, já assinalado antes. Entendida como re-presentação do antigo presente, a memória termina por representar também seu próprio caráter de representatividade, pois é próprio da "representação representar não só alguma coisa mas sua própria representatividade"³⁶. Além disso, ela parece ser movida pelo passado puro, esse seu *a priori* que, como já foi dito, não é mais que o elemento que faz com que o antigo presente se torne reproduzível.

Dessa forma, para que a memória se processe, é preciso não só que se dê esse mecanismo de re-presentação em dupla instância (representação do antigo e do atual presentes), ou seja, um duplo atrito temporal, como também é preciso que um elemento puro do passado se coloque como mola propulsora desse mecanismo. É, portanto, esse passado puro, contemporâneo do presente que ele foi, pressuposto pelo presente que passa (o presente atual), que, paradoxalmente, faz com que o presente passe.

³⁵ DELEUZE, op. cit., p. 142.

³⁶ Idem, ibidem, p. 143.

Tal raciocínio, a princípio excessivamente complexo para responder com clareza à indagação inicial sobre o tempo da memória, tem a vantagem de localizar em profundidade aspectos relativos ao processo memorialista, referentes a seu caráter de presença de uma ausência, e que podem aqui ser abordados, como o faz Deleuze, através da noção psicanalítica de "objeto virtual". Considerando, com base na psicanálise, que "toda reminiscência é erótica", Deleuze vai definir o objeto virtual (*objeto a*, para Lacan)³⁷ como um elemento residual de um passado puro, preexistente ao presente que passa e fazendo passar todo o presente. Desta forma, o objeto virtual é o próprio passado puro - algo da esfera do vivido que preexiste ao presente, mas que de forma alguma se confunde com a noção do original íntegro, do "tesouro da memória" a que se refere Santo Agostinho.

Exatamente porque é parcial, porque ele se reduz a um

³⁷ O *objeto a* lacaniano é definido como um objeto parcial, objeto causa de desejo, que nasce de uma subtração da imagem da mãe fálica (que o bebê, imaginariamente, constrói, a partir de uma relação de simbiose com o corpo materno) à mãe castrada (imagem com a qual o bebê forçosamente se deparará, ao sair dessa relação simbiótica). O *objeto a* para Lacan, é entendido, portanto, como um resto, como um resíduo. In: CABAS, Antonio Godino. *Curso e Discurso da Obra de Jacques Lacan*. Trad. Maria Lúcia Baltazar. São Paulo, Moraes, 1982. p. 14.

Em DELEUZE, op, cit., o objeto virtual é assim definido: "é um trapo de passado puro. É do alto de minha contemplação de focos virtuais que assisto e presido a meu presente que passa e à sucessão de objetos reais em que eles se incorporam. Encontra-se a razão disto na natureza desses focos. Destacado do objeto real presente, o objeto virtual dele difere por natureza. Não lhe falta somente alguma coisa em relação ao objeto real de onde ele se subtrai; falta-lhe algo nele mesmo, na medida em que uma metade de si mesmo, da qual ele coloca a outra metade como diferente, está sempre ausente. Ora, esta ausência é, como veremos, o contrário de um negativo: eterna metade de si, ele não está onde está a não ser com a condição de não estar onde deve estar. Ele não está onde é encontrado a não ser com a condição de ser procurado onde não está. Ele não é possuído por aqueles que o têm, mas ao mesmo tempo, é tido por aqueles que não o possuem. *Ele é sempre um 'era'.*" (p. 173)

resto, a um trapo, o objeto virtual jamais será algo resgatável, tangível, mas apenas algo que se vislumbra, que se sabe que existe exatamente porque falta, ou, nas palavras de Deleuze, "que só existe como fragmento de si mesmo; só é encontrado como perdido — só é perdido como reencontrado."³⁸ Entretanto, em torno desse objeto parcial, fragmentado, incompleto, a memória se constrói, o presente se move e, simultaneamente, configura o tempo. Este termina por se constituir, portanto, no movimento de um presente descontínuo em torno desses objetos virtuais, desses trapos de passado que sempre escapam e que, no entanto, estão lá. Aonde? No passado puro, nesse lugar inatingível, constituído não propriamente do que de fato existe, mas, antes, do que insiste sobre o presente e o faz escoar.

Assim, através da utilização do conceito de "objeto virtual", Deleuze não só explica porque a memória é simultaneamente presente e passado, como assinala com clareza a questão da representação: se esse objeto é um resíduo do passado puro, se ele só existe ao ser recuperado, e se ele só é recuperado enquanto perdido, ele só se dará a conhecer enquanto re-presentação, enquanto presente e presença de um *mesmo* que, no gesto de re-presentação, é sempre *outro*: é sempre algo que *já não é*, é sempre um "era".

Além disso, essa concepção, ao colocar sob outro prisma a noção bergsoniana do "passado puro", desloca o próprio conceito de original no tempo, tão caro àqueles que entendem a temporalidade como um *contínuum* e a memória enquanto resgate do passado/original puro. Ora, ao admitir que é o objeto virtual que

³⁸ DELEUZE, op. cit., p. 174.

faz o liame entre o passado e o presente, mas que esse objeto é sempre perdido; ao admitir que ele se desloca nos presentes antigo e atual, Deleuze não só abole a noção do original da memória como assinala o movimento descontínuo do tempo:

Com efeito, se os dois presentes, o antigo e o atual, formam duas séries coexistentes em função do objeto virtual que se desloca nelas e em relação a si mesmo, *nenhuma das duas séries pode ser designada como sendo a original ou a derivada.*³⁹

O mesmo se dá no processo de memória. Movida por um objeto virtual que insiste sobre o presente, é no presente que ela se erige, re-presentada, evocando a imagem passada. Entretanto, ao se constituir em memória, o objeto virtual nada mais guarda desse passado puro a não ser alguns resíduos, alguns trapos, algum traço que restou. Re-presentada, a imagem é sempre um "era", é sempre um passado que ressurge e que, no entanto, só é resgatada na instância presente. Mas se o presente é este inapreensível, isso que escoa, como capturá-lo, a não ser aonde ele já não está, a não ser aonde ele já é passado?

Melhor seria, portanto, pensar a memória como esse movimento, como esse gesto alucinado de recuperar o desde sempre perdido e que se constitui exatamente neste ponto de confluência (impossível): aquilo que só se encontra como perdido, e só é perdido como reencontrado. Ali, onde o passado se quer presente

³⁹ DELEUZE, op. cit., p. 178.

e o presente é sempre passado, onde o futuro se introduz como uma determinante, como uma lei do que será lembrado (é só no revivido que o vivido se deixa vislumbrar) — ali, neste absurdo lugar de um tempo sempre presente que se esvai.

A TRAMA E A URDIDURA

Walter Benjamin, ao trabalhar com o texto proustiano, sugere que seu processo de memória na *Recherche* estaria mais próximo do esquecimento que propriamente da reminiscência. Penélope às avessas, o narrador proustiano, para Benjamin, buscaria desfazer durante o dia o trabalho noturno da memória. Assim, como um tecido esgarçado, a narrativa de Proust teria, na trama, a recordação, e na urdidura, nos fios que servem de suporte à trama, ao tecido propriamente dito, residiria o esquecimento.⁴⁰

Tal articulação nos interessa aqui não só pelo fato de privilegiar o esquecimento na narrativa proustiana (e isso será visto mais adiante, com relação à escrita feminina), mas sobretudo por focalizar com precisão o duplo gesto da memória, que vive da reminiscência e do esquecimento⁴¹, da inscrição e da

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust. In: _____. *Obras Escolhidas*. v. 1. Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 37.

⁴¹ Essa articulação da memória com o esquecimento, em Benjamin, é magistralmente desenvolvida por GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Histoire, Mémoire et Oubli chez Walter Benjamin*. (Inédito).

rasura, do traço e da obliteração do traço, como é perfeitamente elaborado por Freud, através da imagem do "bloco mágico".

Para Freud, o aparelho perceptual pode ser aproximado de um bloco mágico, espécie de prancha de resina ou cera, coberta por uma folha de papel transparente e por uma folha de celulóide. Para utilizar o bloco, escreve-se sobre a parte de celulóide com um estilete, que pressiona o papel sobre a prancha de cera. A inscrição efetuada pelo estilete será apagada ao se levantar a folha de celulóide, mas a prancha de cera conservará os traços da escrita que poderão ser vistos sob luz apropriada. Desta forma, a memória se conserva nesses traços mnêmicos inscritos na prancha de cera, mas realiza-se também a partir de um processo de esquecimento, de apagamento, efetuado pelo gesto de se levantar a folha de celulóide; ou seja, o processo da memória se dá por um duplo movimento de esquecimento e rememoração, de perda e recuperação do traço, como observa o autor:

Se imaginarmos uma das mãos escrevendo sobre a superfície do Bloco Mágico, enquanto a outra eleva periodicamente sua folha de cobertura da prancha de cera, teremos uma representação concreta do modo pelo qual tentei representar o funcionamento do aparelho perceptual da mente.⁴²

⁴² FREUD, Sigmund. Uma Nota Sobre o 'Bloco Mágico'. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 19. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 290.

Ora, pensar a memória enquanto esse duplo gesto é pensá-la também como uma desmemória, como alguma coisa que se tece, ou que sobrevive, justamente a partir do esquecimento, a partir dessa estranha urdidura, desse absurdo suporte que, afinal, não passa de uma ausência, de uma lacuna, de um buraco. E é ainda Benjamin que, a partir dessa noção de um vazio estruturante, de um oco constitutivo, trará, em suas memórias de infância em Berlim, a perfeita imagem de uma meia enrolada, do envólucro de um nada que, no entanto, é o tudo da memória:

O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. Bastava-me puxar o puxador, e a porta, impelida pela mola, se soltava do fecho. Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não tive mais notícia, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a esse armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não era apenas pelo calor da lã. Era "tradição" enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembulhar a

'tradição' de sua bolsa de lã. Eu a trazia cada vez mais próxima de mim até que se consumasse a consternação: ao ser totalmente extraída de sua bolsa, a tradição deixava de existir. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a 'tradição' e a bolsa, eram uma única coisa. Uma única coisa - e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido.⁴³

O que se pode extrair da meia de Benjamin é não só a idéia de que a memória se constrói (já que, ao se abrir a meia, a 'tradição' deixa de existir), mas que ela se constrói a partir de algo que já estava lá - o seu interior - e que, ao ser aberto, ao ser tocado, se transforma numa terceira coisa - a meia aberta. O que é esta meia aberta senão o futuro de uma meia presente, enrolada, que guardava em seu interior não apenas o passado, a tradição, mas o próprio futuro (a própria meia), talvez de uma forma contraída, talvez de uma forma invisível, até que o sujeito, através do gesto de rememoração, introduzisse a mão no interior da lã e de lá retirasse, como um mago, aquela terceira coisa? É, portanto, no sujeito, e a partir dele, a partir de seu presente, que o gesto da memória se efetua: não exatamente como uma retroação, como uma narrativa em *flashback*, mas como um movimento em que o tempo, em sua descontinuidade

BENJAMIN, Walter. Armários. In: _____. *Obras Escolhidas*. Rua de Mão Única. v. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 122.

estruturante, dimensiona, a um só tempo, o presente, o passado e o futuro.⁴⁴

Essa idéia da memória enquanto algo que se tece a partir da urdidura do esquecimento é reiterada por Benjamin em diversos de seus artigos e surge mais tarde, perfeitamente elaborada, em seu antológico texto "O Narrador". Esse ensaio, escrito num tom que pode ser ingenuamente lido como uma nostalgia do passado, como uma saudade da tradição esquecida pelo romance moderno, aponta para o processo lacunar e criador da rememoração, ao associar o narrador, com sua "breve memória", a Scherazade, que "imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando".⁴⁵ Além disso, ao afirmar que é no momento da morte que a sabedoria do homem e sua existência vivida adquirem uma forma transmissível, Benjamin assinala que é no futuro, no "só depois" do vivido, que se dá a construção da memória.

Da mesma forma, em "Sobre o Conceito da História", já em 1940, Benjamin dialetizará a noção de causalidade histórica,

⁴⁴ O curioso é que, mesmo dentro de uma perspectiva que entende o tempo a partir das noções de causalidade e continuidade, a semiótica de Charles Sanders Peirce desemboca numa concepção análoga da memória que, afinal, pode ser vista como uma semiose, como uma "capacidade que o signo tem de, ao se referir a um objeto, criar um signo semelhante e normalmente mais ampliado (um interpretante) que se refere ao objeto do mesmo modo que o signo a ele se refere". Isso equivale a dizer que a memória se constrói em direção ao futuro, da mesma forma que o processo de semiose. De fato, é isso que se pode também depreender da noção peirceana de memória como efeito da idéia que a produz, ou seja, como consequência, como futuro de um processo. Assim, pode-se dizer que o fato em si, ou o fenômeno, já trazem consigo sua memória virtual, da mesma forma que a meia enrolada de Benjamin já tem em seu interior a meia aberta. Para mais detalhes, ver PINTO, Julio e BRANCO, Lúcia Castello. Notas para uma Poética da Memória. *O Eixo e A Roda*, memorialismo e autobiografia. Belo Horizonte, UFMG (6): 97-103, jul. 1988.

⁴⁵ BENJAMIN, O Narrador. In: _____. *Obras Escolhidas*. v. 1. p. 211.

ao compreender a História como uma construção que se dá a partir do presente: "A História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o tempo saturado de 'agoras'".⁴⁶ Assim, o materialista histórico funciona, para o autor, não só como aquele que se debruça sobre o passado, mas como um adivinho, que lança o olhar para o futuro.⁴⁷ Para Benjamin, o anjo da história terá, pois, um aspecto semelhante ao *Angelus Novus* da pintura de Klee — com o rosto voltado para o passado, é para o futuro que ele é irremediavelmente impelido:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua

⁴⁶ BENJAMIN, Sobre O Conceito da História. In: _____. *Obras Esco-
lhidas*. v. 1. p. 211.

⁴⁷ Idem, ibidem. São palavras de Benjamin: "O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um 'agora' no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias." (p. 232)

boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele ir resistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso."⁴⁸

É, pois, a partir desse duplo movimento da memória, de um certo olhar que se volta para o antes, mas que é irresistivelmente atraído pelo depois, a partir desse amontoado de ruínas que constroem um absurdo edifício em direção ao céu, que se introduzirá aqui, mais detidamente, o conceito da memória operacionalizado pela psicanálise e profundamente interligado às noções de trabalho, de elaboração, de construção.

Afinal, a psicanálise pode ser lida como uma teoria que se constrói a partir de questões de uma forma ou de outra sempre relativas à memória. Por isso, os conceitos de elaboração, de construção e de trabalho, freqüentemente utilizados por Freud para se referir ao processo psicanalítico, podem ser analogamente empregados para compreendermos, sob esse ponto de vista, o processo da memória. Além disso, nos textos em que o autor

BENJAMIN, op. cit., p. 226.

se dedica explicitamente à questão da memória, naqueles em que a memória funciona não só como seu sujeito, mas como o objeto de estudo, vê-se que é exatamente como um trabalho de construção que ela é concebida.

No texto aqui citado, observa-se que, ao aproximar o aparelho perceptual do bloco mágico, Freud já nos permite entrever essa idéia: se o que resta do vivido, do percebido, são apenas traços, inscrições, e se o esquecimento se incumbiu de apagar as sucessivas escritas que se fizeram na folha de celulóide, recuperar a história do sujeito significa construir no lugar da falta, do vazio, edificar sobre os traços que restaram.

É, de fato, esta a idéia desenvolvida por Freud em "Construções em Análise", texto em que a questão da memória se coloca como fundamental. Entendendo o processo analítico como algo que se dá através da rememoração, e entendendo a rememoração como uma dinâmica que sempre coloca em jogo o esquecimento, Freud aproximará o analista da figura do arqueólogo, que constrói (ou reconstrói) o objeto a partir de restos, de ruínas, de pedaços de um todo que se perdeu. A tarefa do analista será, então, a de "completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si ou, mais corretamente, *construí-lo*."⁴⁹ É exatamente este trabalho de construção que se assemelha à escavação realizada pelo arqueólogo, pois

assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permanece

⁴⁹ FREUD, Construções em Análise. In: _____. Op. cit., v. 23. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1975. p. 293.

ram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram."⁵⁰

Entretanto, apesar da extrema semelhança entre o trabalho do arqueólogo e o do analista, Freud aponta para uma diferença essencial que, em última instância, colabora para tornar mais complexa a tarefa analítica. Trata-se do fato de raramente se dar, ao contrário do que em geral ocorre com o objeto arqueológico, a destruição total de um elemento da estrutura psíquica. Para Freud,

todos os elementos essenciais estão preservados, mesmo coisas que parecem completamente esquecidas estão presentes, de alguma maneira e em algum lugar, e simplesmente foram enterradas e tornadas inacessíveis ao indivíduo.⁵¹

⁵⁰ FREUD, op. cit., p. 293.

⁵¹ Idem, ibidem, p. 294.

Ao apontar para o processo de deslocamento da memória, ao assinalar sua dinâmica metonímica, que transforma o objeto "de alguma maneira", ou o transfere para "algum lugar", Freud articula com precisão os pólos da lembrança e do esquecimento, da inscrição e da rasura, em torno dos quais a memória se articula. Tal raciocínio já vinha sendo desenvolvido pelo autor em seus textos anteriores e é especialmente elaborado no artigo "Lembranças Encobridoras", de 1889, onde se mostra que dados aparentemente irrelevantes retidos pela memória nada mais são que resultado de deslocamentos produzidos por um mecanismo de resistência do sujeito diante de sua dificuldade de lidar com a lembrança de fatos traumáticos. Assim, o detalhe irrelevante não seria na verdade irrelevante, pois estaria encobrendo, em nome da resistência, o fato fundamental. O que se pode derivar disso é, mais uma vez, a reiteração do caráter criador da memória, pois, ao se deslocar para um outro fato com que a lembrança se associa através de traços analógicos, o que se dá é a construção de uma nova lembrança, da "lembrança encobridora".⁵²

A tarefa do analista, análoga algumas vezes à do arqueólogo, é pois, também semelhante à de um tradutor, que traz, de um outro lugar, algo que se diz de outra maneira, para um código comum aos sujeitos em questão. Dessa forma também se aproximam os processos de tradução e memória: ambos buscam a presentificação de um passado, seja este a origem ou o original; ambos se lançam para o futuro - somente no "*après coup*", no salto adiante, o fato, ou o texto, se transformam em memória, em

⁵² FREUD, Lembranças Encobridoras. In: _____. Op. cit., v. 3. Trad. Margarida Salomão. 2 ed.. Rio de Janeiro, Imago, 1987. p. 274.

tradução; ambos desembocam numa transformação, numa construção, numa rasura da origem; ambos são, enfim, atos de linguagem.⁵³

Na verdade, o conceito de tradução é também utilizado inúmeras vezes por Freud para referir-se ao processo analítico e sua analogia com a memória pode ser depreendida da leitura do capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*, e de sua versão resumida, "Sobre os Sonhos", através da noção de "trabalho do sonho" desenvolvida pelo autor. Ao sugerir que os sonhos não se constituem apenas na apreensão (algumas vezes absurda, outras nem tanto) com que se apresentam à mente do sujeito, mas que são antes o resultado da articulação de um "conteúdo latente" com um "conteúdo manifesto", Freud entenderá o "trabalho do sonho" justamente como a operação de transformação de um conteúdo no outro.⁵⁴ O trabalho do sonho nada mais é, portanto, que uma operação tradutora que, a partir de um mecanismo de deslocamentos e condensações, termina por dar ao sonho uma outra forma, uma outra linguagem, análoga à dos pensamentos oníricos, mas sempre elaborada, sempre segunda.

Da mesma forma — e isto é o que se pretende sugerir com o título deste capítulo — se efetua o trabalho da memória: como uma operação transformadora, tradutora, criadora, portanto; em que o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será menos resgatado que reinventado, menos ponto

⁵³ Sobre as relações entre a memória e a tradução, ver BRANCO, Lúcia Castello. *Discretas Infidelidades; sobre as relações entre a memória e a tradução. Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 7 (16): 81-94, dez. 1986. Ver também ANDRADE, Vera Lúcia. *Inconsciente e Linguagem; o nome próprio na Gradiva*, de Jensen. *Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 9 e 10 (18 e 20): 187-94, 1987-1988.

⁵⁴ FREUD, Sobre os Sonhos. In: _____. *Op. cit.*, v. 5. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987. p. 578.

de chegada que ponto de partida para a construção de uma outra história.⁵⁵

Não é por acaso, portanto, que também a Freud não tenham escapado as relações dos sonhos com o futuro: entendido como uma cena presente, já que é no presente que os desejos se re-presentam como realizados, é em direção ao futuro que o sonho se constrói, na medida em que, ao retratar os desejos do sujeito como satisfeitos, ele o transporta imaginariamente para o futuro. Vê-se, portanto, que, analogamente ao trabalho da memória, o trabalho do sonho efetua esse deslocamento no tempo - ao enviar o sujeito ao passado, através da re-presentação de uma cena infantil de sua vida, ele o transporta para o futuro, lançando-o na dimensão prospectiva da realização de um desejo:

E quanto ao valor dos sonhos para nos dar conhecimento do futuro? Naturalmente, isto está fora de cogitação. Mais certo seria dizer, em vez disso, que eles nos dão conhecimento do passado em todos os sentidos. Não obstante, a antiga crença de que os sonhos prevêm o futuro não é inteiramente desprovida de verdade. Afinal, a retratam nossos desejos como realizados, os sonhos decerto nos transportam para o futuro. Mas esse futuro, que o sonhador representa como presente, foi moldado por seu desejo

⁵⁵ FREUD, Construções em Análise. In: _____. Op. cit.. v. 23. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1975. p. 291-308. São palavras de Freud: "para o arqueólogo, a reconstrução é o objetivo final de seus esforços, ao passo que, para o analista, a construção constitui apenas um trabalho preliminar." (p. 294)

indestrutível à imagem e semelhança do passado.⁵⁶

A citação acima nos revela, uma vez mais, que os sonhos podem ser lidos como uma figuração do processo da memória. E é através dessa leitura que talvez possamos pensar ainda a questão do inatingível da memória, do seu indizível, daquilo que, na esfera do vivido, é para sempre perdido e que constitui a falta, a lacuna, o vazio a partir de que a memória se edifica. Refiro-me ao que Freud denominou de "umbigo do sonho" e que pode ser entendido como esse ponto cego, esse estranho lugar onde o sentido do sonho escoa e de onde jamais poderá ser fisgado, essa confluência onde os pensamentos oníricos formam um emaranhado que não se deixa desenredar, o ponto em que o sonho mergulha no desconhecido.⁵⁷

Da mesma forma, a memória possui o seu "umbigo", que pode ser claramente visualizado ao imaginarmos a prancha de cera do bloco mágico, após inúmeras inscrições que lhe foram feitas - o que se vê é um amontoado de traços, que se confundem, que se interpõem e que não resolvem a indagação: afinal, somos traços de que fatos, de que memórias, de que percepções?

E aqui estamos de volta à questão do objeto virtual, abordada por Deleuze, quando este retoma a noção do *objeto a* lacaniana. Ao se colocar como o "reencontrado perdido", o objeto virtual, pode-se dizer, é aquele que sempre nunca existiu,

FREUD, A Interpretação dos Sonhos (Parte II). In: _____. Op. cit., v. 5. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 2ª ed.. Rio de Janeiro, Imago, 1987. p. 561.

Idem, ibidem, p. 482.

aquele que se estabeleceu, para o sujeito, como objeto causa de desejo, mas que, na esfera do vivido, enquanto original puro, foi mais fantasiado, alucinado, erigido do nada, que propriamente experimentado, verdadeiro, real.

Nascido de uma conexão entre a ilusória situação de completude (que a relação simbiótica com o corpo materno proporciona ao bebê) e a concreta situação de falta (a que a ruptura dessa simbiose o lança), o *objeto a* é resultado, portanto, de uma subtração da mãe castrada à mãe fálica.⁵⁸

Assim, ele pode ser compreendido como algo que, embora tenha de fato um suporte do vivido, erige-se na esfera da ilusão, da criação, da construção. Analogamente ao traço mnésico, o *objeto a* funciona como um resto, um resíduo que se sustenta exatamente por sua função absurda de negar a perda do que nunca houve, já que a plenitude do bebê, como o original intacto da memória, são ilusórios.⁵⁹

É também essa noção do traço mnêmico, que pode aqui ser tomado como um objeto causa de memória, que articula magistralmente a problemática do tempo e do trabalho da memória, discutidos neste capítulo. Paul Ricoeur, que se dedicou exaustivamente à noção do tempo narrativo em sua obra, nos oferece, em *Le Temps Raconté*, uma excelente elaboração da noção de traço para a análise do tempo histórico, que se pode aplicar, por analogia, ao tempo da memória.

⁵⁸ CABAS, op. cit., p. 14.

⁵⁹ A idéia do *objeto a* enquanto construção de uma memória que busca negar a perda do que nunca houve é desenvolvida por GANTHERET, François, em *Trois Mémoires. Mémoires* Nouvelle Revue de Psychanalyse, Paris, Gallimard, 15: 81 - 91, 1977.

Partindo da prerrogativa histórica de que o passado deixa traços, o autor concluirá que o traço funciona como uma marca deixada pela coisa, um elemento de permanência e de atualização, no presente, do passado perdido. Assim, ele é aquilo que, não sendo a coisa, aponta para ela, significa-a, sem fazê-la aparecer. Por isso ele será entendido por Ricoeur como um signo peculiar, um efeito-signo, que funcionará como vestígio, como marca de uma passagem, de um transporte no tempo, de um entrelugar.⁶⁰

Apesar da abordagem de Ricoeur fundar-se numa perspectiva causal do tempo⁶¹, ela pode ser aplicada aqui não só por permitir a visualização do atrito temporal que se efetua no processo da memória, como por funcionar como um suporte teórico para explicar a permanência de algo, dentro da mais absoluta descontinuidade temporal. Também descontínuo (como se observa através de seu desenho, oposto à linha contínua), o traço é, no entanto, aquilo que, como marca do corte, da ruptura, permite a ligação, o transporte, a ilusão de continuidade. Entretanto, ao estabelecer a passagem, ele não tem como deixar de marcar o abismo temporal, o vazio, a lacuna - e para isso contribui seu caráter de signo peculiar, de signo que significa sem fazer aparecer. Esse conceito de traço, ainda que fundado numa concepção

⁶⁰ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. v. 3. Le Temps Raconté. Paris, Seuil, 1985. p. 175-83.

⁶¹ A compreensão do traço como um efeito-signo que, aliás, se aproxima da concepção de Peirce, ao entender a memória como um efeito de signo (cf. nota 44), é de fato assinalada por Ricoeur, quando este afirma ser o traço uma combinação de uma "relação de significância, mais bem discernível na idéia de vestígio de uma passagem, e de uma relação de causalidade, incluída na coisidade da marca." Cf. RICOEUR, op. cit., p. 177.

causal do tempo, remete-nos a um outro conceito, fundamental para pensarmos a questão da origem, da maneira como a visualizamos no processo da memória. Refiro-me ao conceito de "différance", ou diferença, de Derrida. Ora, a diferença nada mais é que o rastro puro, produtor de diferenças, obliterador de origem, efeito sem causa, não-origem por excelência:

O rastro não é somente a desapareição de origem, ele quer dizer aqui - no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos - que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi reconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. Desde então, para arrancar o conceito de rastro do esquema clássico que o faria derivar de um não-rastro originário e que dele faria uma marca empírica, é mais do que necessário falar de rastro originário ou de aqui-rastro. E, no entanto, sabemos que este conceito destrói seu nome e que, se tudo começa pelo rastro acima de tudo não há rastro originário.⁶²

Vê-se que a questão de origem, para Derrida, desemboca inevitavelmente no paradoxo: se a origem não passa de um rastro, e se o rastro é a própria negação da origem (pois não passa de um resto, de um resíduo, de uma marca), não se pode falar em

⁶² DERRIDA, Jacques. *Lingüística e Gramatologia*. In: _____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 75.

raastro originário ou em origem, da maneira como convencionalmente compreendemos o conceito. Mas pode-se falar em diferença, esse entrelugar que é produto e produtor, que é efeito e causa, que é a formação da forma:

Tal seria, pois, o raastro originário. Sem uma retenção na unidade minimal da experiência temporal, sem um raastro retendo o outro como outro no mesmo, nenhuma diferença faria sua obra e nenhum sentido apareceria. Portanto, não se trata aqui de uma diferença constituída mas, antes de toda determinação de conteúdo, do movimento puro que produz a diferença. O *raastro* (puro) é a *diferença*.⁶³

A diferença é, pois, puro movimento. Nesse sentido ela se aproxima do conceito de traço desenvolvido por Ricoeur - o efeito-signo que aponta para a coisa sem fazê-la aparecer -, do conceito do traço mnêmico de Freud⁶⁴, do objeto virtual de Deleuze, do *objeto a* de Lacan. Todos eles apontam, como a diferença derridiana, para uma temporalidade descontínua, para a rasura da origem, ou para uma não-origem originária.

E todos esses conceitos, que na verdade se encontram por compreenderem o traço como um fragmento de si mesmo, podem

⁶³ DERRIDA, op. cit., p. 63.

⁶⁴ Aliás, a articulação entre o traço mnêmico freudiano e o conceito de diferença é proposta por Derrida em *Freud e A Cena da Escritura*. In: DERRIDA, Jacques. *A Escritura e A Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São

nos permitir pensar a questão do sujeito no discurso memorialista. Afinal, como veremos no próximo capítulo, com a ajuda de Lacan, é através do apagamento do traço que o sujeito se revela.⁶⁵

Enquanto sujeito de memória, este é seu insano ofício, sua absurda tarefa: tecer, com a urdidura do esquecimento, a trama da lembrança; traçar, com os riscos de uma escrita apagada pelo tempo, as letras de uma nova escrita, que o levará a uma outra história, a um outro tempo, a um outro lugar.

Inscrito nesse absurdo projeto de captura/invenção do vivido, o sujeito inventará a si próprio como sujeito de linguagem, como sujeito de memória. Também ele se reduzirá a um traço, a um signo virtual (ou um significante vazio, na acepção lacaniana), a ser apenas precária e momentaneamente preenchido na instância discursiva. E talvez seja exatamente por essa via - pensando a inscrição do sujeito enquanto traço de memória e de linguagem - que se possa enveredar pela complexa questão da especificidade do discurso memorialista.

⁶⁵ LACAN, Jacques. Literaterra. *Che Vuoi*, Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1 (1): 17-32, 1986, p. 26.

LITERATERRAS

Não me posso resumir porque não se pode
somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma
cadeira e duas maçãs. E não me somo.

Os estudos sobre as "escritas do eu", em que o sujeito narrativo se encena e se constrói, aos olhos do leitor, como alguma coisa que efetivamente existe — mesmo que apenas na esfera textual — acabam por ter que lidar com a reiterada questão da origem, com o "quem sou eu?" edipiano, que as narrativas em primeira pessoa, de uma maneira ou de outra, sempre fazem eclodir. Tal questão ganha em complexidade se essas escritas não pretendem apenas encenar um sujeito, mas construí-lo como algo que atravessa a esfera da representação discursiva para se situar de fato na esfera do vivido, do verdadeiro, da realidade própria mente dita.

Enquanto escritas que pretendem fazer do *eu* narrativo um sujeito de memória, os textos memorialistas, as autobiografias e os diários, seja buscando emoldurar um retrato sem rasuras ou recortes, seja apresentando, como num instantâneo, apenas ângulos, pedaços, fragmentos de uma imagem que não se deixa capturar por inteiro, terminam por problematizar a indagação acerca da identidade do sujeito para na verdade questionarem a própria existência do sujeito. Ou, nas palavras de Barthes, esses textos, ao esbarrarem inevitavelmente na falha de existên

cia do sujeito, encenam um *eu* que já não se pergunta "quem sou?", mas que se lança uma questão anterior a esta: "sou?".¹

O que se vê, portanto, nessas narrativas, é o movimento paradoxal de uma trajetória que, ao percorrer o traço de constituição do sujeito, termina por descortinar sua des constituição, sua vacuidade, sua inexistência, como se observa uma vez mais na constante teorização literária de Clarice Lis pector, em *Água Viva*:

Sou um dos fracos? fraca que foi toma da por ritmo incessante e doido? se eu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê.²

Ora, é claro que toda essa problemática do sujeito narrativo no texto memorialista se conjuga, como o mostrou com maestria Benveniste³, à questão do sujeito gramatical que, como um signo virtual, apenas na instância discursiva será preenchido. Tal articulação, rigorosamente desenvolvida por Lacan em sua teoria do sujeito, e funcionando como eixo para a construção do

¹ BARTHES, Roland. Deliberação. In: _____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 371.

² LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed.. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 21.

³ BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral*. Trad. Maria da Glória Novac. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

texto memorialista, ganha, no entanto, um complicador quando se situa no hemisfério das escritas do vivido: como fazer com que esse *eu* vicário, apenas precariamente preenchido no momento do discurso, faça surgir o *eu* além do texto, o *eu* que o discurso memorialista ilusoriamente pretende configurar?

Parece que estamos aqui numa situação semelhante à psicanalítica, em que o sujeito pretende se apresentar como algo da categoria do existente, por ele muitas vezes ingenuamente percebido como anterior e exterior à instância discursiva. Mas também aqui a complexidade é maior: trata-se de escrita e não de fala, e por mais simples, por menos elaborado que o texto memorialista procure parecer, ele jamais conseguirá desconsiderar seu caráter de representação, de construção, de elaboração escrita.

Nesse momento, na esfera da re-presentação (que a fala não abole, mas que, por seu menor distanciamento com relação à coisa, é sempre menos evidente), a tentativa de captura do *eu* coincide com outra tentativa não menos absurda: a de captação do presente, do instante do vivido. Configurar o *eu*, regando seu caráter de representação, de instância segunda, significa também, nos textos de memória, apresentar o presente (ao invés de re-presentá-lo), fazê-lo surgir como uma presença, como o rosto do sujeito na tela branca do livro de memória.

Por tudo isso já se pode entrever que o texto memorialista se edifica a partir de uma trajetória impossível. Entretanto, o que talvez não seja assim tão claro é que essa impossibilidade é a mesma com que a linguagem verbal tem de lidar no dia-a-dia: afinal, o que são os nomes próprios senão uma tentativa de singularizar o sujeito, de fazê-lo existir para além da vicariedade do *eu*? E, talvez, na confluência dessa impossibilidade

de captura do sujeito e de seu presente, com a ilusória possibilidade que se abre a partir de sua assunção de um nome próprio resida uma questão não menos problemática para o que aqui nos propomos a examinar: a especificidade do discurso memorialista.

A MIRAGEM DO EU

A tentativa de garantir corporeidade ao sujeito parece ser uma das preocupações fundamentais da narrativa memorialista. Situando-se como um *eu* "real", que apenas momentaneamente recua da esfera do vivido, do "lá fora" do mundo, para o interior do livro de memória, o sujeito, na solidão de quem se dirige a um *tu* silencioso, desenha uma forma, assume uma função, expressa afetos e temores, na ilusão de, através da exibição reiterada de sua cena textual, adquirir existência. Nesse movimento, já se pode entrever um percurso que vai de um a outro, do *eu* ao *tu*, aparentemente não mais que em qualquer gesto de escrita (afinal, escreve-se sempre para alguém), mas, na verdade, mais que em outros gestos de escrita, já que não se trata apenas de escrever, mas de escrever-se e, para garantir sua existência, o *eu* precisa sempre de um *outro*, de um *tu* que o suporte.

Vê-se que estamos, portanto, no terreno da intersubjetividade, onde se edificam, com maior ou menor eficácia, os textos autobiográficos. Parece ter sido Benveniste quem trouxe a primeira real contribuição, no campo da Linguística, para a compreensão do sujeito narrativo. Observando o comportamento dos

pronomes pessoais no discurso, Benveniste conclui que *eu* e *tu*, analogamente aos pronomes relativos e advérbios de lugar e tempo, funcionam de maneira singular, distintos dos demais signos lingüísticos. O pronome *eu* não se comporta da mesma maneira que um signo qualquer, não remetendo nem a um conceito nem a um indivíduo, já que "não há um conceito 'eu' englobando todos os *eu* que se enunciam a todo instante, na boca de todos os locutores, no sentido em que há um conceito 'árvore' ao qual se reduzem todos os empregos individuais de árvore."⁴ Assim, *eu* não designa uma pessoa particular, mas significa apenas "a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*"⁵, da mesma forma que *tu* é "o indivíduo alocutado na presente instância do discurso contendo a instância lingüística *eu*".⁶

Entendidos, portanto, como signos virtuais, que só existem quando atualizados no discurso, *eu* e *tu* se opõem radicalmente à terceira pessoa, a *ele*, que, este sim, funciona de maneira análoga aos demais signos, como algo que existe fora da elocução, que não remete a si próprio, mas a uma situação objetiva. Por este motivo, a terceira pessoa é entendida por Benveniste como uma não-pessoa:

A 'terceira pessoa' representa de fato o elemento não marcado da correlação de pessoa. É por isso que não há truísmo em afirmar que a não-pessoa é o único modo de

⁴ BENVENISTE, op. cit., p. 288.

⁵ Idem, ibidem, p. 278.

⁶ _____. p. 279.

enunciação possível para as instâncias de discurso que não devem remeter a elas mesmas, mas que predicam o processo de *não importa quem* ou *não importa o que*, exceto a própria instância, podendo esse *não importa quem* ou *não importa o que* ser munido de uma referência objetiva.⁷

Essa distinção entre *eu/tu* e *ele* já sugere uma derivação exaustivamente pormenorizada por Lacan e aí tangenciada por Benveniste entre a pessoa e a não-pessoa, o sujeito que se constrói na elocução e o personagem que se localiza fora dela; entre o *eu* e o *ele*, o sujeito da enunciação e o do enunciado, o *je* e o *moi*, na terminologia lacaniana. Além disso, trilhando o mesmo percurso que seria aprofundado pela psicanálise lacaniana, Benveniste nos mostra que o *eu* só se constrói como sujeito na presença de um *tu* a quem ele se dirige e a quem se mostra.

Assim, ao admitir que a subjetividade se constrói numa relação dialética em que *eu* e *tu* se comportam como signos complementares e reversíveis, mas nunca iguais ou simétricos, Benveniste anuncia as noções a respeito da construção do sujeito, do *eu* e do *outro* desenvolvidas por Lacan. Nesse percurso, ele só poderia ter chegado a conclusões inovadoras para a *Linguística* da época e que ainda hoje costumam causar impacto quando pronunciadas diante dos defensores de uma teoria essencialista do *sujeito*: "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta na realidade,

⁷ BENVENISTE, op. cit., p. 282.

em sua realidade que é a do ser, o conceito de 'ego'." ⁸

A partir dessa concepção, fica difícil aceitar sem restrições a estratégia de ilusão referencial de que as narrativas memorialistas, em sua grande parte, se utilizam, buscando apontar para um *eu* extra-textual apenas refletido (ou rememorado) no texto autobiográfico. Se todo sujeito só se constrói *no* e *pelo* discurso, como lidar com um sujeito que pretende se colocar não só fora do discurso como também preexistente a este? E mais: já que não há sujeito anterior ao discurso, de quem nos fala o texto memorialista quando pretende trazer ao presente um *eu* rememorado? Quem é este *eu* que supostamente possui um passado, uma história, um lugar definido na narrativa? Certamente não é como um signo virtual que este *eu* se dá a ver. Sua aparência, sua constituição pretensamente plena, sua trajetória de certa forma sempre regular, nos dizem que este *eu* se aproxima muito mais de um *ele*, de algo da ordem da personagem, da ficção, que do sujeito propriamente dito.

Ora, o que se dá exemplarmente na narrativa memorialista, ainda com mais clareza que nas demais "escritas do eu", é que nela há sempre um *je* que se refere a um *moi* como se ambos fossem um só. Para Lacan, o *je*, ou sujeito do inconsciente, é o signo vicário a que se refere Benveniste, aquele que desliza no discurso, aquele que está sempre em outro lugar, o que apenas precariamente se deixa preencher, o que apenas parcialmente se permite vislumbrar. Radicalmente distinto do *je*, há o *moi*, um objeto imaginariamente construído pelo sujeito, algo da esfera do ilusório e em relação ao qual o sujeito propriamente dito

⁸ BENVENISTE, op. cit., p. 286.

encontra-se sempre deslocado, sempre ex-cêntrico. E aí, nessa distinção, reside um fator fundamental, inúmeras vezes confundido ou escamoteado pela escrita memorialista: *moi* não é uma distorção de *je* e, portanto, uma verdade parcial acerca de *je*, mas outra coisa, ou, nas palavras de Lacan, "um objeto particular na experiência do sujeito".⁹

O que se pode derivar disso é, a princípio, um pressuposto básico para a compreensão da narrativa memorialista: *hã*, ali, no mínimo dois. Ou, parafraseando, Lèjeune, no texto autobiográfico *eu* é sempre um *outro*.¹⁰ Ou ainda, na trilha de Lacan: não "*hã Um*"¹¹ no discurso da memória; não *hã* como fazer de *je* e

⁹ LACAN, Jacques. *O Seminário; o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. v. 2. Trad. Marie Christine Lasnik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. 2 ed.. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. São palavras de Lacan: "Com certeza [eu] verdadeiro não é o eu. Mas não basta, pois a gente pode sempre vir a acreditar que o eu seja apenas [eu] errado, um ponto de vista parcial, cuja simples tomada de consciência bastaria para alargar-lhe a perspectiva, suficiente para que se descobrisse a realidade que se busca atingir, na experiência analítica. O importante é a recíproca que deve ficar-nos sempre presente no espírito - eu não é [eu], não é um erro, no sentido em que a doutrina clássica faz dele uma verdade parcial. Ele é outra coisa - um objeto particular dentro da experiência do sujeito. Literalmente o eu é um objeto - um objeto que preenche uma certa função que chamamos aqui de função imaginária." (p. 62-3)

OBS.: Em nota, o tradutor explica que eu, com artigo e sem colchetes, é tradução de *moi*, enquanto [eu], sem artigo e entre colchetes, é tradução de *je*. (p. 408)

¹⁰ LÉJEUNE, Philippe. *Je Est Un Autre; l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Seuil, 1980.

¹¹ Toda a teoria de Lacan, oposta às lógicas aristotélica e platônica, coloca a dissimetria em lugar da simetria, a suplementariedade em lugar da complementariedade, a fragmentação em lugar do todo. Nessa concepção, o "*Hã Um*" da filosofia clássica não tem lugar, ou, nas palavras do autor: "*hã Um sozinho*". Isso é válido não só para as relações entre os sujeitos, como para o próprio sujeito do inconsciente, que não consegue reunir numa unidade, num todo, os elementos que o compõem. A esse respeito, ver Lacan, op. cit., e LACAN, *O Seminário; mais, ainda*. v. 20. Trad. M. D. Magno. 2 ed.. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

moi uma unidade, simplesmente porque *eu* e *ele* são signos que se comportam de maneira totalmente distinta na instância discursiva. Além do mais, não "há Um" no próprio *eu*, já que este se desloca sempre, já que, enquanto sujeito do inconsciente, ele é sempre *outro*, algo da categoria da singularidade, que jamais será reunido num todo, a menos que esse todo seja como uma teoria dos conjuntos (para usarmos uma analogia empregada pelo próprio Lacan ao referir-se ao inconsciente), onde cabem, em sua individualidade, objetos distintos.¹²

E aqui, a partir dessa bifurcação que se abre entre *je* e *moi*, coloca-se a questão do Outro, fundamental para a compreensão do texto memorialista. Afinal, o que é o grande Outro na teoria lacaniana? O Outro é o próprio discurso em que o sujeito se acha inserido, o lugar a partir do qual ele é falado, antes mesmo que seja capaz de falar, aquele que se situa do outro lado do muro da linguagem e que faz do sujeito um *eu* assujeitado à sua vontade. Distinto deste, existe o outro minúsculo, imagem e semelhança a partir de que, no plano do espelho, o sujeito se constitui enquanto diferença: o objeto pequeno *a*, ou *objeto a*.¹³

¹² LACAN, *O Seminário*; mais, ainda, cit.. Diz o autor: "... o inconsciente é estruturado *como* uma linguagem. Eu digo *como* para não dizer, sempre retorno a isto, que o inconsciente é estruturado *por* uma linguagem. O inconsciente é estruturado como os ajuntamentos de que se tratam na teoria dos conjuntos como sendo letras". (p. 66)

¹³ LACAN, *O Seminário*; o eu na teoria de Freud e na técnica de psicanálise, cit.. A respeito do outro e do Outro, Lacan afirma: "O que a análise nos ensina, por outro lado, é que o eu é uma forma absolutamente fundamental para a constituição dos objetos. Em particular, é sob a forma do outro especular que ele vê aquele que, por razões que são estruturais, chamamos de seu semelhante. Esta forma do outro tem a mais estreita relação com o seu eu, ela lhe pode ser superposta, e nós a escrevemos *a'*".

Existem, pois, o plano do espelho e o mundo simétrico

No texto memorialista essa questão ganha dimensões peculiares. No plano do *moi*, do personagem, que supostamente se apresenta aos olhos de um *tu* leitor, ou de outros *eles* na narrativa (em relação aos quais o *moi* marca sua diferença), desenrola-se uma estória em que *moi* garante sua existência exatamente a partir de uma dinâmica do espelho, da ilusão, do outro. No plano do *je*, entretanto, dá-se um discurso que não estanca, onde o sujeito, sob o jugo do Outro, se deixa apenas entrever, revelando, sempre parcialmente, sua verdade "não toda".¹⁴ Nesse

¹³ (cont.)

dos ego-*aís* e dos outros homogêneos. Carece distinguir, deste aí, um outro plano, que vamos chamar de muro da linguagem.

É a partir da ordem definida pelo muro da linguagem que o imaginário toma sua falsa realidade, que é, contudo, uma realidade verificada. O eu, tal como o entendemos, o outro, o semelhante, estes imaginários todos, são objetos (...)

Quando o sujeito fala com seus semelhantes, fala na linguagem comum, que considera os *eus* imaginários como coisas não unicamente *ex-sistentes*, porém reais. Por não poder saber o que se acha no campo em que o diálogo concreto se dá, ele lida com um certo número de personagens, *a'*, *a''*. Na medida em que o sujeito os põe em relação com sua própria imagem, aqueles com quem fala são também aqueles com quem se identifica.

Isto dito, não se deve omitir o pressuposto de base, que é o nosso, dos analistas - acreditamos que haja outros sujeitos que não nós, que haja relações autenticamente intersubjetivas. Não teríamos razão alguma de pensá-lo se não tivéssemos o testemunho daquilo que caracteriza a intersubjetividade, isto é, que o sujeito pode mentir-nos (...). Em outros termos, nós nos endereçamos de fato aos *A₁*, *A₂*, que é aquilo que não conhecemos, verdadeiros Outros, verdadeiros sujeitos.

Eles estão no outro lado do muro da linguagem, lá onde, em princípio, jamais os alcanço. São eles que fundamentalmente visio cada vez que pronuncio uma fala verdadeira, mas sempre alcanço *a'*, *a''*, por reflexão. Visio sempre os sujeitos verdadeiros, e tenho de me contentar com as sombras. O sujeito está separado dos Outros, os verdadeiros, pelo muro da linguagem." (p. 307-8)

¹⁴ A expressão "não toda" é de Lacan, e é empregada por ele sobretudo para referir-se à mulher ("a mulher é não toda"), como veremos adiante, e, algumas vezes, à verdade. A esse respeito, ver LACAN, *O Seminário*; mais ainda, cit.

plano, o da enunciação, que a narrativa memorialista em geral pretende estrategicamente misturar ao do enunciado, ouve-se uma outra voz - a do texto - que fala de uma outra estória, de um outro tempo, de um outro lugar.

Aí dá-se a tentativa de captação do tempo presente a que nos referimos no capítulo anterior. Aí, ao lado da tentativa de emoldurar o *eu*, este *je* deslizando, vazio, inexistente, dá-se a tentativa de captura do presente narrativo, também ele deslizando e inexistente, porque sempre passado, sempre um outro tempo, sempre nunca mais.

Reter o presente, o sempre nunca presente da memória, coincide, portanto, com essa tentativa de capturar o *eu*, de apresentá-lo, em lugar de representá-lo, de fazê-lo surgir enquanto presença no texto de memória. Tal conexão entre a subjetividade e a temporalidade, entre a constituição do sujeito e o tempo presente, como se pode ver, não passou despercebida a Benveniste:

O *Dictionnaire Général* define o presente como 'o tempo do verbo que exprime o tempo em que se está'. Devemos tomar cuidado; não há outro critério nem outra expressão para indicar 'o tempo em que se está' senão tomá-lo como 'o tempo em que se fala'. Esse é o momento eternamente presente, embora não se refira jamais aos mesmos acontecimentos de uma cronologia 'objetiva'. Porque ele é determinado cada vez pelo locutor para cada uma das instâncias de discurso referidas (...). Em última análise, a temporalidade humana com todo o seu aparato lingüístico revela a subjetividade inerente ao pró-

prio exercício da linguagem.¹⁵

Daí pode-se entender como a construção da temporalidade de narrativa alia-se à constituição do sujeito. O texto memorialista, que busca antes a retenção de um presente que se esvai que propriamente o resgate de um passado já ido, encena de maneira exemplar essa articulação, ao exhibir suas fraturas, suas brechas, precisamente no momento em que se depara com o impossível dessa trajetória: configurar o sujeito, bem como captar o presente, constituem-se em projetos que habitam os limites da linguagem. Aí, nesse ponto morto do discurso, o que se dá é o esvaziamento do sujeito, ao contrário de sua ilusória plenitude, ao lado de uma ausência de tempo em que o presente da memória, também esvaziado de imaginária presença, se transforma. Ou, nas palavras de Blanchot:

A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o "Eu" que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um 'Ele' sem rosto. O tempo da ausência de

¹⁵ BENVENISTE, op. cit., p. 289.

tempo é sempre presente, sem presença.¹⁶

É, pois, nesse eterno presente sem presença, nesse lugar nenhum em que o *eu* não passa de uma miragem, que se desenrola a cena da memória. Não é por acaso, portanto, que as autobiografias já tenham sido tantas vezes vistas como "tanatografias".¹⁷ Como não é por acaso que, mais que em outros tipos de escrita, as 'escritas do eu', as que buscam a configuração e emolduração do sujeito, terminem por desembocar nos abismos da subjetividade e, portanto, nos abismos da morte. Afinal, o que resta ao sujeito além dessa vicariedade, que só lhe garante existência no momento em que se dá seu desaparecimento? Esse o paradoxo do tempo presente: presentificar a ausência. Esse o paradoxo do sujeito - ser onde falta, onde *já não é*:

O próprio eu é um dos elementos significativos do discurso comum, que é o discurso inconsciente. Como tal, como imagem, ele está preso na cadeia dos símbolos. É um elemento indispensável da inserção da realidade simbólica na realidade do sujeito, ele está ligado a esta hiância primitiva do sujeito. Nisto, em seu sentido original, ele é, na vida psicológica do sujeito humano, a aparição mais próxima, mais íntima, mais

¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987. p. 20.

¹⁷ A esse respeito, ver DERRIDA, Jacques. *L'Oreille de L'Autre*. Textes et Débats avec Jacques Derrida. Montréal, VLB Éditeur, 1982, em que o autor trabalha exaustivamente as relações entre a memória e a morte.

acessível da morte.¹⁸

Contra essa imersão na morte, contra essa perda do ser — ou esse escoamento do presente — dá-se a nomeação que, do ponto de vista lacaniano, surge como uma tentativa de perdurar o objeto, de fazê-lo durar para além de sua evanescência. Por isso, para Lacan, "o nome é o tempo do objeto"¹⁹. De acordo com essa perspectiva, e especificamente no caso da narrativa memorialista, o processo de nomeação assume uma importância crucial, já que é exatamente pela assunção de um nome próprio, que habita a capa e o corpo do livro, que o texto de memória pretende marcar sua existência, sua singularidade, sua realidade.

É, pois, pela marca do nome próprio, signo do autor, sujeito extra-textual, e signo do *moi* encenado no texto que a narrativa memorialista procura garantir sua especificidade. Mas também aí uma brecha se abre: afinal, que relações existem entre o *je*, sujeito sempre deslocado do enunciado, e o nome próprio, esse signo que pretende justamente cristalizar, fazer perdurar o sujeito?

¹⁸ LACAN, *O Seminário*; o eu na teoria de Freud e na Técnica da Psicanálise, cit., p. 264.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 215.

A PRECÁRIA ANCORAGEM DO EU

Benveniste, ao se referir ao aspecto econômico do emprego do eu para designar a primeira pessoa, observa que não seria, de fato, possível a existência de uma língua em que houvesse tantos nomes quanto objetos designados. Ou, nas palavras do autor:

Se cada locutor, para exprimir o sentimento de sua subjetividade irreduzível, dispusesse de um 'indicativo' distinto (no sentido em que cada estação radiofônica possui seu 'indicativo' próprio), haveria praticamente tantas línguas quanto indivíduos e a comunicação se tornaria estritamente impossível.²⁰

Tal observação, que assinala o caráter genérico do signo e do processo de simbolização, parece desconsiderar a existência dos nomes próprios, que buscam justamente apontar para essa singularidade, para essa "subjetividade irreduzível". Esse é o ponto de vista de Philippe Lèjeune, em *Le Pacte Autobiographique*, em que ele defende a idéia de que os problemas da autobiografia se relacionam acima de tudo à questão do nome próprio. Segundo Lèjeune,

²⁰ BENVENISTE, op. cit., p. 281.

É pelo nome próprio que a pessoa e o discurso se articulam antes mesmo de se articularem na primeira pessoa, como o revela a ordem de aquisição da linguagem pelas crianças. A criança fala de si mesma na terceira pessoa nomeando-se por seu nome, bem antes de compreender que ela pode também utilizar a primeira pessoa. Em seguida cada um se nomeará de eu ao falar; mas para cada um este 'eu' reenviará a um nome único e que se poderá sempre enunciar (...) No discurso oral, cada vez que é necessário, o retorno ao nome próprio se efetua: é a apresentação, feita pelo interessado, ou por um terceiro (mesmo a palavra apresentação é sugestiva por sua inexatidão: a presença física não é suficiente para definir o enunciador: só há presença completa pela nomeação). No discurso escrito, da mesma forma, a assinatura designa o enunciador, como o endereço do destinatário.²¹

O nome próprio funciona, pois, não só como um signo que aponta para a singularidade do sujeito, mas como aquele que lhe garante uma ancoragem, uma situação, um lugar. Afinal, se o nome é o que faz perdurar o objeto, nada melhor que um nome próprio para ancorar o *je* sempre deslizante, sempre deslocado. Além disso, ao contrário do *je*, como o mostra muito bem Lèjeune, o nome próprio não se constitui num lugar vicário, mas antes num signo que se aproxima da terceira pessoa, por sua aparente ple

²¹ LÉJEUNE, Philippe. Le Pacte Autobiographique. *Poétique*, Paris, 13: 137-62, 1973. p. 144.

nitude. Aí, entretanto, reside sua complexidade: como pode um signo pretender ser pleno, cristalizado, definido no discurso e, no entanto, apontar para a mais absoluta singularidade?

No cerne dessa questão parece residir a problemática da narrativa autobiográfica. Porque, ao lado de uma constituição que se dá a partir do nome próprio, que garante uma "designação fixa à mesma coisa em suas múltiplas ocorrências, no espaço e no tempo"²², dá-se a constituição do texto memorialista a partir do *je* sempre atópico, sempre em outro tempo e em outro lugar.

Parece ter sido Derrida quem, ao tratar das relações entre o eu e o outro no texto autobiográfico, abordou essa questão com maior propriedade. Isso porque, segundo Derrida, é exatamente na borda entre um e outro universo, entre o universo da obra e o universo do vivido, que se localiza o discurso da autobiografia.

O biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa mais os dois conjuntos em questão; o *corpus* da obra e o corpo do 'sujeito real'. O biográfico é então essa borda interior da obra e da vida.²³

Da mesma forma, na borda entre o sujeito *je* da enunciação e o nome próprio, que tanto designa o *moi* do enunciado quanto remete para um hemisfério extra-textual, a partir de sua inscrição na capa do livro, localiza-se o discurso autobiográfico. Entretanto, o mais curioso é que esse sujeito que é tantos, que é autor, personagem, e sujeito da enunciação, termina por se dissipar no processo autobiográfico, termina por destituir-se

²² RICOEUR, Paul. Individu et Identité Personnelle. In: SUR L'INDIVIDU. Paris, Seuil, 1987. p. 58.

²³ DERRIDA, op. cit., p. 60.

de sua precária ancoragem para se transformar num náufrago de seu próprio discurso.

"Será que é no momento em que não sou nada que me torno um homem?"²⁴, é a questão de Édipo, em *Édipo em Colona*, após a laceração de si próprio. Este o destino do sujeito de memória: é de sua fulminação enquanto sujeito pretensamente pleno, constituído, é da destruição da aparente integridade que lhe é assegurada pelo nome próprio que nasce o eu, este que é tudo e todos, que está em toda parte, da capa ao corpo do livro, do corpo do sujeito ao *corpus* textual, e que, no entanto, é ninguém.²⁵

Sobre o processo de assunção de um nome próprio como tentativa de edificação do sujeito em sua pseudo-plenitude e da fratura que se realiza a partir do processo mesmo da nomeação, é novamente Derrida quem nos fornece uma perfeita alegoria, ao reproduzir, através de uma leitura bastante peculiar, o episódio de Babel.

Conta o mito bíblico que, para se estabelecer como nome, a tribo dos Shems decidiu elevar uma torre e impor, com essa edificação sublime, sua língua ao universo inteiro. Deus não se conteve diante da audácia dos Shems e resolveu interromper a construção e impor seu nome à torre. Assim, Deus escolheu um nome para si próprio (um nome próprio para si) e disse: 'Babel'. Mas babel é o nome que possui um significado curioso: 'confusão'. Dessa forma, Deus obrigava àqueles que pronunciavam seu nome a

²⁴ LACAN, *O Seminário*; o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, cit., p. 288.

²⁵ Idem, *ibidem*. A esse respeito, Lacan acrescenta: "O sujeito é ninguém. Ele é decomposto, despedaçado. E ele se bloqueia, é aspirado pela imagem, ao mesmo tempo enganadora e realizada do outro, ou, igualmente, por sua própria imagem especial. Lá, ele encontra sua unidade." (p. 74)

traduzi-lo, simultaneamente, por um nome comum que, ironicamente, indicava 'confusão'. Ao impor seu nome aos homens, Deus os abandonava com esta dupla mensagem: 'Traduzi meu nome, mas, ao mesmo tempo, vós não podeis traduzir meu nome, vós não podeis em primeiro lugar porque trata-se de um nome próprio e, além disso, porque meu nome, este que eu escolhi para esta torre, significa ambigüidade, confusão, etc...'²⁶

Assim, o nome próprio é esse intraduzível que sempre busca sua tradução. Como o *je*, ele é aquele que habita as esferas do inominável, os limites da linguagem. Enveredar pela trilha tortuosa do nome próprio, como o faz a narrativa autobiográfica, significa, pois, o mesmo que percorrer incansavelmente a trajetória do *eu*. O destino desse tipo de texto, enquanto escrita que tem o selo da memória, da busca da origem, da genealogia e da história, não poderia ser distinto do de Édipo — ao buscar sua corporeidade, sua existências, o sujeito se depara com sua vacuidade: *eu* é ninguém.

Não é por acaso que, nesse universo em que a morte reina absoluta, ainda com maior frequência que em outros tipos de texto, busque-se uma escrita que se aproxima da fala, da voz, do corpo, e não exatamente do *corpus*, do cadáver que o texto de memória sempre acaba por embalsamar. De fato, esta é, prioritariamente, a escrita da memória, como veremos com mais vagar adiante, na leitura dos textos das autoras: uma escrita que se aproxima da fala, que, na tentativa de captar o real, busca antes

²⁶ DERRIDA, op. cit., p. 136. A respeito da intradutibilidade do nome próprio, ver ainda BRANCO, Lúcia Castello. *Discretas infidelidades; sobre as relações entre a memória e a tradução. Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 7 (16): 81-94, dez. 1986. Ver também ANDRADE, Vera Lúcia. *Inconsciente e Linguagem; o nome próprio na Gradiva*, de Jensen. *Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 9 e 10 (18 e 20): 187-94, 1987/1988.

presentificar-se enquanto voz que emoldurar-se como pura re-pre-sentação.

Essa tentativa da escrita de negar seu próprio estatuto de *corpus* textual é, no entanto, curiosa, se considerarmos a inusitada distinção que Lacan estabelece entre a fala e a escrita. Segundo ele, ao contrário do que comumente se costuma admitir, a escrita se vai, se perde, enquanto a fala permanece:

Verba volant scripta manent. (...) São os *scripta* que *volant*, enquanto que as falas, infelizmente, permanecem. Elas permanecem até quando ninguém mais se recorda delas (...) O jogo dos símbolos, contra isso vocês nada podem fazer, e é por isso que é preciso tomar muito cuidado com o que dizem. Mas a carta, a letra, essa vai embora.²⁷

Tal afirmativa, que se constrói com base na análise de Lacan do conto "A Carta Roubada", de Poe, nos serve aqui para pensarmos, ainda sob outro ângulo, essa trajetória do texto memorialista em busca da permanência, da duração, da fixidez do instante. Contra a descontinuidade temporal, contra a impossibilidade de captura do presente, contra a vacuidade do *eu*, a narrativa memorialista se constrói, na direção da integridade do sujeito e da paralisação do tempo do objeto, através da assunção de um nome próprio, e ainda buscando uma linguagem que se apro

²⁷ LACAN, *O Seminário*; o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, cit., p. 249.

xima da fala, da voz, do que permanece, do que signi-fica.

Entretanto, essa linguagem é exatamente como o traço a que se refere Ricoeur, ou como a diferença de Derrida: marca a continuidade precisamente por seu caráter descontínuo, fragmentado, cindido. É por ser inacabada enquanto escrita, é por ser parcial, é por não ser nunca capaz de captar o real que ela se aproxima dele, também descontínuo, estilhaçado, incompleto. Dessa maneira curiosa, a linguagem mimetiza o processo de dissipação do sujeito: está sempre onde não se mostra, mostra-se sempre onde não está. Por isso, exatamente como o sujeito, ela é o que permanece, mas sempre por sua ausência, por seu descentramento, por sua estrutura lacunar.

Melhor seria dizer, utilizando uma expressão cara ao próprio Lacan, que a fala insiste. Como o sujeito, ou como a verdade que sempre se esconde na dança de sua evanescência. O problema é que, também como o sujeito, esta verdade nunca corresponde ao conceito clássico do termo, pois é sempre deslocada, sempre "não-toda", sempre ex-cêntrica.

É, portanto, nos territórios à margem que devemos tentar localizar esses textos que não só pretendem a captura do sujeito, mas sobretudo a revelação de sua verdade. Sabemos que, nas terras da literatura, tudo (ou quase tudo) é possível. Resta-nos, entretanto, uma dúvida: de que terras falam os textos de memória? Onde o seu lugar? Em torno disso, a respeito do lugar da narrativa memorialista no cenário da boa literatura, muito já se discutiu. E todos sabemos que a posição do texto autobiográfico é sempre marginal, o que, numa abordagem convencional da literatura, significa pouco critério, pouco rigor, menor respeitabilidade.

No entanto, o que talvez não esteja assim tão claro é

que essa posição marginal pode ser vista sob outro ângulo: o de quem, exatamente por se colocar descentrado, pode, com maior habilidade, discutir as noções de centro e de periferia. Esse é, na verdade, o caminho que se tentará trilhar na discussão acerca da especificidade do discurso memorialista, a partir da hipótese de que esse tipo de escrita, ao se desviar do paradigma de uma literatura oficial, problematiza, em maior profundidade, questões teóricas apenas sugeridas por outros tipos de escrita.

AS TERRAS DA LITERATURA

Se pensarmos a tão questionada classificação dos diversos tipos de discurso literário como uma tentativa de delimitação dos terrenos, dos hemisférios por onde caminha a literatura, certamente perceberemos que o universo dos textos de memória, sempre colocados ao lado do que se considera como estritamente literário, localiza-se numa periferia, num lugar que não se opõe à região central, mas que faz exatamente a borda, o contorno do centro.

É, portanto, dessa posição sempre ex-cêntrica que fala a narrativa memorialista - sua escrita não pretende ser literária, mas também não se quer ensaística ou científica: situa-se, antes, como para-literária, ao lado da literatura. Considerado sob esse prisma, o conceito de margem ganha outra dimensão: o texto marginal não se opõe exatamente ao texto oficial, mas produz um deslocamento deste, fala numa outra dicção, de um outro

lugar.

Essa é, de fato, a abordagem de Deleuze e Guattari, em *Kafka*: por uma literatura menor, onde se introduz o conceito de "desterritorialização" e se recoloca, sob outro ponto de vista, a noção de "literatura menor".²⁸ Para os autores, a expressão "literatura menor" não possui o tom pejorativo de que comumente é carregada, mas, ao contrário, ganha uma importância incomum, ao ser entendida como a marca de singularidade, de deslocamento, de "desterritorialização" imprimida por um escritor a seu trabalho literário.

Assim, tomada como uma literatura, não de uma língua menor, mas a que é feita por uma minoria em uma língua maior, a "literatura menor" é sempre desterritorializada com relação à grande literatura. Nesse sentido, ela também é sempre revolucionária — trata-se de efetuar um descentramento no paradigma, de minar a grande literatura, de produzir uma obliteração no modelo oficial. Dessa forma, fazer uma literatura menor significa buscar, no seio de um paradigma consagrado, a marca da singularidade, do que é próprio do escritor, do que, de uma maneira ou de outra, sempre questionará o modelo:

Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que

²⁸ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O que é uma Literatura Menor? In: _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977. p. 25-42.

faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.²⁹

Nessa perspectiva, pode-se dizer que a narrativa memorialista, convencionalmente considerada como menor, no sentido pejorativo, é, na verdade, menor, na acepção de Deleuze e Guattari. Ao falar de outro lugar, ao pretender imprimir a marca do sujeito a um texto que aparentemente não busca a literariedade, mas a verdade do vivido, ela, de certa forma, não só se afasta do paradigma literário oficial, como coloca com maior propriedade questões teóricas que a ficção muitas vezes apenas sugere: "O que é o sujeito? Como se dá a representação? O que é o real?", são apenas algumas das inúmeras indagações levantadas pela narrativa de memória que, em última instância, termina por se perguntar: "O que é a literatura?".

O curioso é que isso se dá justamente num tipo de texto que pretende percorrer a trajetória edipiana da busca da origem, de um texto que nasce da indagação primeira acerca da identidade do sujeito. Afinal, também como Édipo, essa escrita, num movimento que tende a paralisar o instante, que se debruça sobre o antes do passado, termina por caminhar adiante, em direção a outras terras: o universo futuro do "só depois" da memória. Também nesse sentido, ele é sempre desterritorializado, sempre excêntrico.

²⁹ DELEUZE & GUATTARI, op. cit., p. 28-9.

Entretanto, como o mostram Deleuze e Guattari, o que pode ocorrer muitas vezes na trajetória de uma literatura menor é a sua reterritorialização, a sua reedipianização, muitas vezes pelo fato de esta literatura tornar-se novamente instrumento do sentido maiúsculo que ela havia abandonado, em razão do que os autores chamam de "uso assignificante da língua", ou seja, o uso da língua que privilegia um trabalho de superfície com a enunciação, e não propriamente as profundezas do enunciado.³⁰

Em outras palavras, o percurso de uma literatura menor em direção a um texto que busca negar a representação para tender para os extremos ou limites da linguagem (como ocorre com certo tipo de narrativa memorialista, a ser examinado nesta tese), é muitas vezes sabotado por uma sedução do grande sentido, das redentoras chaves do texto, das metáforas reveladoras. Nesse momento, o que se dá, então, é sua reterritorialização, seu re-centramento: o texto, antes indagador de um paradigma literário, agora se conforma a ele, assume uma forma análoga à boa literatura oficial.

Esse duplo movimento de desterritorialização e reterritorialização pode ser observado com nitidez no universo da narrativa memorialista. A *a priori* desterritorializada, porque des centrada com relação ao modelo literário instituído, essa narrativa poderá percorrer caminhos distintos, que, basicamente, se resumem a duas direções: ou a de negação de seus próprios propósitos, ou a crença ilusória em suas pretensas capacidades.

No primeiro caso, tem-se uma narrativa que apresentará, sem subterfúgios, um sujeito estilhaçado, cindido; uma ver

³⁰ DELEUZE & GUATTARI, op. cit., p. 30-1, 34.

dade sempre re-presentada, sempre "não toda", uma dimensão temporal que não pretende esconder seu caráter descontínuo, fragmentário. No segundo caso, o que se tem é a apresentação de um sujeito aparentemente íntegro, sem fraturas, a produção de uma ilusão referencial, que se pretende reveladora de uma verdade plena, apreensível, e uma noção de memória como possibilidade de resgate do passado em sua integridade, que procurará produzir no texto uma dimensão temporal contínua, linear, sem saltos ou rupturas.

Os textos autobiográficos que fazem parte da segunda categoria podem aqui ser denominados, por analogia com a literatura instituída, de memória oficial, enquanto os demais, os que se alinham à primeira categoria, comporiam um tipo de memória marginal ou desterritorializada, em que já não se busca a verdade integral do sujeito, ou a cópia fiel de sua realidade, mas antes um "efeito de real"³¹, num texto de certa forma consciente de seu estatuto de burla, de cenário de representação literária.

O curioso é que, no segundo caso, teremos, pelas pró

³¹ BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: _____. Op. cit. Barthes entende por "efeito de real" o resultado da utilização, no texto, de determinados "pormenores concretos" que garantiriam à narrativa a aparência de realidade, de realismo: "A verdade dessa ilusão [ilusão referencial] é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o 'real' volta a ela a título de significado de conotação: no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *não somos o real*; é a categoria do "real" (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse verossímil inconfesso que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade." (p. 167)

prias intenções a partir de que a narrativa se erige, um discurso mais próximo do discurso histórico, sobretudo no que se refere às suas pretensões à verdade, enquanto que, no primeiro caso, teremos um discurso que se aproxima do literário, por seu caráter de encenação, de jogo, e por sua intimidade com as ambientações do imaginário.

Na verdade, esse parentesco entre a memória, a história e a ficção já foi assinalado por alguns estudiosos que se dedicaram à complexa delimitação dos gêneros literários e é tema de um importante capítulo de Luis Costa Lima em *Sociedade e Discurso Ficcional*. Para o autor, que distingue os três tipos de discurso (embora admitindo não serem absolutas as fronteiras entre eles), a história e a memória se aproximam pela "boa fé" da narrativa: o leitor, diante desses dois tipos de texto, parte do pressuposto de que o relato é feito de boa fé. A memória, por sua vez, se distingue da história quanto à posição discursiva do *eu*: enquanto o memorialista ocupa um lugar central, em relação ao qual as circunstâncias externas adquirem sentido, o historiador deve ser apenas aquele que arrola os fatos e confere-lhes uma organização, um sentido.

No que se refere ao parentesco entre a memória e a ficção, pode-se dizer que ambas se constituem em escritas que habitam o universo do *eu*, mas que se distinguem exatamente pelo papel que lhe concedem: "se, na primeira, o eu empírico do escritor é um suporte da invenção, na segunda é a fonte de experiências que intentará transmitir."³² Assim, para Costa Lima, o memorialista é aquele que se localiza precisamente entre o his

³² LIMA, LUIZ COSTA. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986. p. 300.

torizador e o ficcionista:

Em relação ao historiador não se pode dizer senão que apresenta um testemunho de boa fé, i.e., que é assim que sente haver sido em certa situação ou haver presenciado certo acontecimento. As memórias apresentam uma versão personalizada da história. Em relação ao ficcionista, não pode declarar senão que seus direitos são outros; mais limitados por um lado, pois que não pode 'inventar' o que não se tenha passado; mais personalizados por outro, porque trata do que viveu na carne. Entre a ficção e a autobiografia, o eu se impõe como barra separadora. Entre a história e a autobiografia, a barra separadora são suas pretensões diversas à 'verdade'.³³

É evidente que a abordagem de Costa Lima apresenta alguns problemas, sobretudo se tentarmos aplicá-la a uma distinção dos discursos na contemporaneidade. Todos sabemos que não só o discurso autobiográfico tem sofrido transformações que o aproximam mais e mais do discurso ficcional, quanto o próprio discurso histórico, por sua vez, a partir dessa atual tendência de se voltar para a história das mentalidades, tem assumido uma dicção também semelhante à ficcional. .

Além disso, não me parece muito convincente essa distinção que pretende ver no eu ficcional um suporte da invenção e no eu memorialista a fonte de experiências a serem relatadas.

³³ LIMA, op. cit., p. 302.

A partir da abordagem do texto autobiográfico que se vem fazendo até aqui, e a partir da concepção de sujeito que a sustenta, pode-se dizer que nos dois tipos de discurso o *eu* funciona como um suporte da invenção.

Por outro lado — e isso me parece interessante, na classificação proposta pelo autor — ao afirmar que o historiador e o memorialista se distinguem por suas diversas pretensões à verdade, Costa Lima admite que, na verdade subjetiva do memorialista, em sua "versão personalizada da história", algo da ordem do ficcional, ou, ao menos, do imaginário, se passe, embora não caiba ao memorialista "inventar" fatos.

O que parece faltar a essa delimitação de territórios proposta pelo autor é um maior destaque à recepção desses textos, fator apenas sugerido quando ele se refere à "boa fé" percebida pelo leitor diante dos relatos memorialistas e históricos. Ora, o que está implícito aí, e que não foi aprofundado por Costa Lima, é a noção de um determinado contrato de leitura, apropriadamente denominado por Philippe L  jeune de "pacto autobiográfico".³⁴

Segundo L  jeune,    através do pacto autobiográfico, através de um acordo tácito ou explícito realizado entre o autor e o leitor, que a narrativa memorialista garante sua especificidade: "isto é para ser lido como um relato de boa fé", nos diz o texto que se quer autobiográfico. Por isso a especificidade da autobiografia (cujo fundamento reside, segundo L  jeune, no nome próprio, no trabalho que textualmente se realiza sobre ele e que coincide com a assinatura na capa, ou seja, numa identidade

³⁴ A esse respeito ver L  JEUNE, Philippe. Le Pacte Autobiographique, cit.

entre autor, narrador e personagem) consiste antes num modo de leitura e, portanto, num "efeito contratual historicamente variável"³⁵ que propriamente numa tentativa de reproduzir uma verdade extra-textual, como se pode depreender da observação de Costa Lima a respeito do eu memorialista enquanto fonte de experiências relatadas.

Entretanto, a delimitação proposta pelo autor tem a vantagem, para o que aqui se pretende desenvolver, de assinalar a proximidade que o discurso memorialista apresenta em relação aos discursos histórico e ficcional, além de detectar também a freqüente oscilação da autobiografia que, de seu entrelugar, ora tende para o histórico, ora para o ficcional. Tal oscilação deve-se, segundo Costa Lima, à impossibilidade de a autobiografia firmar um pacto estável com o leitor, uma vez que esta sempre o exclui de seu universo, em que só o autor "pode exprimir sua verdade para si mesmo".³⁶

Como resultado disso, o texto memorialista ou autobiográfico desembocaria, por sua radicalização, em dois extremos: "em seu limite, ou o gênero assume a forma autoritária (...) ou representa uma espécie de suicídio: o suicídio de quem morre no afã de ter em si o significado do que vivera"³⁷. É precisamente a polarização da autobiografia nesses dois extremos - que aqui chamamos de discurso memorialista reterritorializado e desterritorializado, respectivamente - que nos interessa para uma apro-

³⁵ MIRANDA, Wander Melo. *Contra a Corrente*; a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo, USP, 1987. p. 25. (tese de doutorado inédita)

³⁶ RENZA, Louis apud LIMA, op. cit., p. 307.

³⁷ LIMA, op. cit., p. 307.

ximação, a ser desenvolvida adiante, entre as escritas da memória e do feminino.

Essa instabilidade da autobiografia, assinalada por Costa Lima, é interessante ainda por sugerir o que já vem sendo detectado por alguns estudiosos dos textos memorialistas, quando estes se referem à dificuldade de demarcar com precisão sua especificidade: o memorialismo, se se sustenta enquanto forma discursiva, é no mínimo um discurso híbrido, que algumas vezes se mistura à dicção histórica, outras, à ficcional. Assim, de acordo com Lêjeune, definindo-se antes como um modo de leitura que propriamente um modo de escrita, essa forma híbrida sofrerá variações históricas relacionadas sobretudo à noção de sujeito que a sustenta.³⁸

Assim, o discurso memorialista, ocupando esse entrelugar, é também o que se situa precisamente na margem, na borda, na fronteira: entre a história e a ficção, entre o corpo do sujeito e o *corpus* textual, entre as terras do literário e o *terra-a-terra* do vivido. Híbrido, litorâneo, ele é aquele que busca a palavra em seu sentido literal — "não quero o signo, quero a coisa", nos diz o texto de memória.

Nesse sentido ele é antes literaterra que literatura,

³⁸ Como comprovação disso, pode-se pensar na inexistência do gênero autobiográfico na Antigüidade, época em que não havia, tal como o entendemos hoje, uma noção do eu individual. A esse respeito, LIMA, op. cit., afirma: "voltando à nossa formulação inicial: como a autobiografia supõe o reconhecimento do valor do eu individual, só uma concepção anacrônica deste pôde levar à postulação do gênero autobiográfico em um tempo que o ignorava. Como, ademais, a concepção de indivíduo é um dos componentes lógicos da concepção corriqueira de literatura, a conclusão anterior repercute sobre esta: enquanto discurso ficcional, a literatura tampouco existe na antigüidade, desde logo porque não há então fronteiras absolutas entre formas ficcionais e formas de apresentação do eu." (p. 254-5)

na acepção de Lacan: terra sulcada, terra rasurada, terra marca da pela letra que aí se escreve como uma inscrição.³⁹ Mas, sobretudo — mesmo que seu lugar consista sempre num *entre*, num *outro*, numa terceira margem —, ele é também literaterra, terra onde mora a letra, onde habita a literatura, a representação verbal, a encenação escrita. Mesmo que ele se defina como um impossível: emoldurar o *eu*, capturar o vivido, resgatar o presente. Ou talvez pelo fato mesmo de se definir como um impossível: o que encena toda a literatura senão esse movimento em direção à literaterra?⁴⁰

E, pensando nesse movimento da literatura em direção à literaterra — ou, mais propriamente à lituraterra, no caso específico do texto de memória — poderíamos tornar a assinalar aqui a preferência do discurso memorialista por uma linguagem próxima da fala. Afinal, como mostra a psicanálise de Lacan, a fala deve sua capacidade de permanência exatamente a seu caráter material de letra, de impressão: é porque é capaz de imprimir marcas no sujeito, funcionando como um hieróglifo, ou como um pictograma, que a fala será também algo da ordem da escrita, que inscreve, sulca e rasura o corpo do sujeito falante.⁴¹

³⁹ Refiro-me, aqui, ao texto "Lituraterre" ("Lituraterra", em Português), de Lacan, em que o autor propõe o jogo de palavras entre literatura, littera ('letra', em Latim), litura ('risco', 'alteração', 'marcha', em Latim) e terra. Para Lacan, 'lituraterra' significaria então essa escritura (no sentido barthesiano do termo) que imprime, marca, sulca, escava a linguagem/terra do texto. Cf. LACAN, Lituraterra. *Che Vuoi*, Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1 (1): 17-32, 1986.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 24. Para Lacan, a literatura está, cada vez mais, "virando lituraterra". Parafraseando-o, pode-se dizer que a literatura é, de certa forma, sempre literaterra, e, algumas vezes, quando radicalizada, lituraterra.

⁴¹ NICOLAIDIS, Nicos. *A Representação*; ensaio psicanalítico. Do objeto referente à representação simbólica. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo, Escuta, 1989.

E, talvez, pela própria impossibilidade que define o texto de memória e ainda pela impossibilidade de garantir-lhe uma especificidade sem problemas, sem hibridismos, sem contaminações com outros discursos, fosse mais apropriado pensarmos em gestos de memória, em movimentos de memória, que propriamente em memorialismo. Nas terras da literatura, quaisquer que elas sejam — históricas, poéticas, ficcionais, ensaísticas —, sempre haverá lugar para os gestos de memória. Pode-se mesmo dizer, na dimensão futura e, portanto, criadora, que asseguramos ao processo memorialista, que essas produções não passam de gestos de memória.

Por isso, quando esses gestos fizerem parte de um pacto, historicamente localizado e datado, que se pode denominar de autobiográfico, estaremos diante de um texto que, na provisoriedade de qualquer classificação desse tipo, se poderá dizer autobiográfico, ou memorialista. Quando, em presença desses movimentos, desses gestos, o pacto não se fizer, estaremos diante de outros tipos de discurso, que, no entanto, não prescindem de gestos de memória.

Aqui, neste lugar também híbrido em que se busca o parentesco entre as escritas da memória e do feminino, importam mais os gestos de memória que os memorialismos. Mesmo quando quem assina o texto é aquele que se diz *eu* em seu interior. Mesmo quando este *eu* se escreve a partir de um nome próprio singularizador, ancorador. Importam mais os gestos de memória, mais as oscilações do discurso entre o histórico e o ficcional, mais suas tênues ramificações no que se chama de escrita de diário, de memória e de autobiografia, que propriamente a nítida demarcação de terrenos.

Afinal, tudo são terras da literatura. E nesse lugar,

sabemos, o *eu* é sempre miragem, sempre dissipação, sempre deserto. É precisamente *onde* e *como* ele se inventa que nos interessa perceber. Esse gesto de escritura⁴², que não passa de um gesto de fundação do sujeito, pretende-se sugerir através de um eco a Lacan: aqui jazem as terras da literatura, literaterras.

GESTOS DE MEMÓRIA

É, portanto, nessa perspectiva que se coloca aqui a questão das tênues distinções entre as narrativas do diário íntimo, da memória e da autobiografia. Enquanto gestos de memória que estabelecem o pacto autobiográfico com o leitor, essas escritas são produtos do processo mesmo da memória — aquele que, ao se debruçar sobre o passado, se constrói na dimensão futura da re-presentação. Entretanto, mesmo partilhando de um mesmo estatuto de autobiografia, de escrita da vida de quem a escreve, essas narrativas não deixam de se distinguir por marcas discursivas que resultam, em sua grande parte, do tratamento dado à dimensão temporal apresentada no texto e suas interligações com a configuração do sujeito.

Muitas têm sido as tentativas, por parte dos pesquis

⁴² No sentido barthesiano, a escritura designa "todo discurso em que as palavras não são usadas como instrumentos, mas postas em evidência (encenadas, teatralizadas) como significantes." In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de Casa. Posfácio de BARTHES, Roland. Aula. Trad. Leyla Perrone - Moisés. São Paulo, Cultrix, s.d.. p. 75.

dores do memorialismo, de estabelecer as fronteiras entre essas "escritas do eu"⁴³. E, na sua maior parte, os estudiosos terminam por ressaltar mais as semelhanças entre essas escritas — reiterando a dificuldade de estabelecer limites precisos que lhes garantam absoluta especificidade — que propriamente diferenças. Tal dificuldade é especialmente percebida quando se procura distinguir os textos memorialista e autobiográfico.

Com relação a isso, a delimitação que se tem mantido com certa insistência, mas que, ainda assim, não me parece poder ser aplicada com excessivo rigor, é a que vê na autobiografia uma auto-representação, em que o indivíduo assume papel preponderante no texto, e na memória uma cosmo-representação, em que o que mais importa são os fatos que o cercam, focalizados, é claro, sob o ponto de vista desse indivíduo.⁴⁴ Com relação ao diário íntimo, ressalta-se sobretudo seu caráter de escrita diária, comprometida com o calendário⁴⁵, e que, por isso, apresenta-se como muito mais fragmentária que as escritas da memória e da autobiografia.

Em meio a essa precisa delimitação de territórios, talvez fosse mais apropriado tentarmos uma abordagem que priorizasse o que de fato parece contribuir para a diferenciação entre essas escritas: as perspectivas do sujeito e do tempo narrativos. Em outras palavras, para a distinção que pretendemos detec

⁴³ A esse respeito, é fundamental ler MÍRANDA. A Ilusão Autobiográfica. In:____. Op. cit., onde o autor faz uma minuciosa revisão bibliográfica dos estudos que buscam distinguir esses tipos de escrita.

⁴⁴ A esse respeito, ver a distinção proposta por SANTIAGO, Silviano. Prosa Literária Atual no Brasil. SANTIAGO apud MÍRANDA, op. cit., p. 38.

⁴⁵ ROUSSET, Jean. Le Journal Intime, Texte sans Destinataire? Poétique, Paris, 56: 435-43, nov. 1983.

tar entre esses textos, talvez o caminho mais curto seja o de uma verificação dos papéis atribuídos ao *eu* nas narrativas e o da dimensão temporal nelas privilegiada. Talvez essa abordagem não mude substancialmente o que há de impreciso no traçado dessas linhas fronteiriças, mas ela tem a vantagem de nos colocar exatamente no entrecruzamento de duas categorias que já foram aqui tomadas como fundamentais para a compreensão do texto memorialista: o tempo e o sujeito.

Ora, se o que distingue a narrativa memorialista da autobiografia relaciona-se sobretudo à priorização (menor ou maior) do *eu*, e se, como já foi visto, a tentativa de captação do *eu* articula-se à de captura do presente narrativo, é de se esperar que, no texto memorialista, que apresenta uma cosmo-representação do sujeito, o tempo não se dimensione da mesma maneira que na autobiografia, que busca sua auto-representação.

De fato, o que se percebe no texto memorialista, ao lado dessa diluição do sujeito nas circunstâncias que o cercam, é uma perspectiva temporal que, como no discurso histórico, focaliza o tempo em movimento: o passado, o presente, o futuro. Tal perspectiva, além de mimetizar com precisão o processo da memória, tenderá para a busca de uma visão total do sujeito, que lhe conferirá a ilusão de unidade, integridade e plenitude. Ou, como observa Wander Mello Miranda, com base nas idéias de Starobinski a respeito da autobiografia (que, para o autor, é sinônimo do que consideramos memória), a reevocação do *eu* no universo memorialista termina por reforçar a noção de indivíduo:

A reevocação do passado constitui-se,
portanto, a partir de uma dupla cisão, que

concerne, simultaneamente, ao tempo e à iden
tidade: é porque o eu reevocado é diverso
do eu atual que este pode afirmar-se em to
das as suas prerrogativas. Assim, será con
tado não apenas o que lhe aconteceu noutro
tempo, mas como o outro que ele era tornou-
-se, de certa forma, ele mesmo. Através des
se "reconhecimento recapitulativo", segundo
Starobinski, a unidade do sujeito permanece,
apesar das mudanças sofridas no tempo, sendo
a manutenção da primeira pessoa na narrati-
va o vetor dessa duradoura responsabilidade
pelos atos cometidos no passado (...) Desse
processo, a noção de indivíduo sai, portan-
to e apesar de tudo, reforçada, como aconte
cerá em maior ou menor grau com quase todas
as modalidades de escrita do eu vizinhas à
autobiografia.⁴⁶

O curioso é que esse reforço da noção de indivíduo
que a narrativa memorialista muitas vezes torna possível coinci
de com uma dimensão histórica do tempo: ao apresentar a tempora
lidade como uma linha contínua, o texto de memória termina por
desenhar o rosto do sujeito com seus contornos também nítidos e
contínuos, garantindo-lhe coerência e sobrevivência no tempo.
Funcionando, portanto, analogamente a um documento histórico, a
"um instrumento que comprova a existência prévia de algo outro"⁴⁷,
o sujeito desse tipo de texto tenderá a afirmar, não só sua exis
tência no discurso, mas sua pré-existência à instância discursi

⁴⁶ MIRANDA, op. cit., p. 28.

⁴⁷ LIMA, op. cit., p. 197.

va, como o querem as boas narrativas do que denominamos de memória oficial.

Dessa forma, ele constitui-se em um traço, no sentido que lhe atribui Ricoeur (e que são os documentos senão traços de um passado?), mas não se afirma como traço naquilo que ele possui de descontínuo: ele é antes a linha contínua, sem interrupções, sem lacunas, que a linha pontilhada, irregular, descontínua, da memória em processo.

Já a autobiografia, por priorizar em maior grau o sujeito, por configurar uma escrita de auto-representação, não deverá tender (pelo menos não tanto quanto o texto memorialista) a uma dimensão temporal que busque configurar o movimento, mas antes a uma captura do presente, a uma tentativa de paralisar o tempo e o sujeito para apresentá-los (ou não) em sua inteireza. Assim, como afirma Pierre-Paul Clément, o tempo da autobiografia é um tempo "parado", justamente porque sua busca não é a de uma diacronia da existência do indivíduo, mas a da revelação de sua "essência":

Se o tempo, em *Confissões* [de Jacques Rousseau] nos dá tão freqüentemente a impressão de estar parado, é que o autor se propõe menos traçar, numa diacronia costurada, as principais etapas de uma existência em movimento, que nos revelar pouco a pouco, através da variedade de episódios narrados, sua própria essência virtuosa.⁴⁸

⁴⁸ CLÉMENT, Pierre-Paul, De la Mémoire aux Mémoires: construction d'un espace autobiographique dans 'Les Confessions' de J. J. Rousseau. *Mémoires*; nouvelle revue de psychanalyse, Paris, Gallimard, 15: 194, 1977.

por isso a autobiografia tenderá muito mais à revelação da precariedade do sujeito, à sugestão de sua inexistência, que o texto memorialista. Ao tentar paralisar o instante e captar o presente que se esvai, ela também procurará configurar o sujeito, emoldurá-lo em sua pretensa inteireza, e, também ele, se dissipará. É por isso ainda que suas relações com a morte são mais evidentes que na narrativa memorialista: não há como negar a vacuidade do *eu*, não há como evitar o vazio da morte.

Assim, nascendo desse movimento impossível em direção à captura do presente e do sujeito, a autobiografia mimetizará, em seu processo de escrita, a trajetória de constituição do *eu*. Afinal, enquanto descontinuidade, enquanto signo virtual que se constrói na instância discursiva, o *eu* garante sua existência também a partir de um movimento paradoxal, já que, como observa Lacan, "é pelo apagamento do traço que se designa o sujeito"⁴⁹.

Dessa forma, com menores possibilidades que a narrativa memorialista de se afirmar como contínua, a autobiografia terá origem nessa tensão entre os pólos da continuidade e da descontinuidade: buscando desenhar o sujeito pleno em seu presente e presença, ela o perderá de vista; buscando traçar uma linha contínua, sem intervalos, ela fará o desenho de uma linha pontilhada em que se descortinam não só a hiância do sujeito e a inexistência do presente, como a impossibilidade mesma de sua trajetória em direção à ancoragem de elementos sempre deslocados, sempre flutuantes.

Não é exatamente o mesmo processo que se efetua na escrita do diário. Evidentemente descontínuo, não só por sua

⁴⁹ LACAN, Lituraterra, cit., p. 26.

fragmentação em partes de tempo, mas sobretudo pelos constantes movimentos de retorno que o próprio diarista efetua (ao referir-se ao que foi escrito em dias anteriores, por exemplo), não há como se desenhar no diário o retrato de um sujeito pleno e sem fraturas. Essa ilusão de integridade, que a narrativa memorialista possibilita e a escrita autobiográfica permite entrever, só se efetua no diário a partir de uma perspectiva da recepção: é o leitor quem, após a leitura de toda a obra, poderá talvez montar os fragmentos e esboçar, a partir dali, um sujeito pretensamente inteiro. O diarista, no entanto, sempre se apresenta como fragmentado, como descontínuo, embora o arranjo do texto numa sucessão cronológica relativamente linear sugira uma busca de continuidade por parte do *eu*, como observa Béatrice Didier: "No diário, a descontinuidade do fragmento se alia, paradoxalmente, a continuidade, a progressão dos dias."⁵⁰

Entretanto, mesmo oscilando entre os pólos da continuidade e da descontinuidade, não há dúvida de que a escrita do diário, pela dimensão temporal diária que a constitui, apresenta a fragmentação do sujeito de maneira muito mais flagrante que as memórias e autobiografias. Talvez isso explique porque essas escritas em geral proliferam em volumes: na tentativa de desenhar o rosto do sujeito e na impossibilidade de fazer dele uma totalidade, a escrita se constrói, sempre em movimento, sempre em processo, sempre inacabada, originária de um presente que não tem no passado um *a priori* e aberta a um futuro eternamente por vir:

⁵⁰ DIDIER, Béatrice. *Le Journal Intime*. Paris, PUF, 1976. p. 32.

O diário não é então mais a confidência de um homem, mas a elaboração de um texto, um texto que parece descortinar, mais facilmente que outros, seu funcionamento, porque ele não é "resolutivo", mas evolutivo; não um texto acabado, mas um texto que se constrói.⁵¹

Por se caracterizar como inacabada, em processo, e por apresentar de antemão um sujeito fragmentado, a escrita do diário, mais ainda que as memórias e autobiografias, aproxima-se do que denominamos aqui de memória marginal, desterritorializada. No entanto, e curiosamente, por possibilitar uma retrospectção menor que os textos memorialistas e autobiográficos, por não se constituir a partir de uma história dada aprioristicamente, essa escrita parece possuir um compromisso maior com o vivido, com a realidade dos fatos, com a verdade do sujeito.

Em outras palavras, para o diarista, a traição da memória é menos comum que para o memorialista e para o autobiógrafo, que viveram aquela situação supostamente a um tempo considerável e que, por isso, parecem ser mais suscetíveis aos esquecimentos, aos lapsos e, eventualmente, às invenções.⁵² Nessa direção, a escrita do diário pode apresentar maiores pretensões à fidedignidade que as demais e, assim, de memória desterritorializada, marginal, ela promove sua reterritorialização, sua adequação ao estatuto de escrita da verdade.

O que se pode verificar, pois, é que essas narrativas

⁵¹ DIDIER, op. cit., p. 46.

⁵² A esse respeito, ver MIRANDA, op. cit., p. 33.

se constroem como gestos de memória que, por suas pretensões à verdade e por sua maior ou menor tentativa de produzir a ilusão de captura do sujeito e do tempo, aproximam-se mais ou menos de um paradigma do que aqui se entende por memória oficial. Parece que esse parentesco maior ou menor com a oficialidade se deve, portanto, não a sua constituição em diário, memória ou autobiografia, mas antes a sua aproximação (ou distância) da espécie que Michel Beaujour caracteriza como auto-retrato.

Para o autor, essa espécie de texto, que pertence à linha dos *Essais*, de Montaigne, do *Ecce Homo*, de Nietzsche, e do *Roland Barthes par Roland Barthes*, caracteriza-se exatamente como o que neste texto se denomina de memória desterritorializada ou marginal. Distinto do auto-retrato pictural, o auto-retrato literário não apresenta o "desenho" do autor, como o pintor representa seu corpo na tela, mas exhibe antes a vacuidade do sujeito, pois, enquanto escrita em aberto, produzida por deslocamentos constantes, ela não possui uma direção definida e um acabamento previsível.⁵³ Assim, ela se opõe radicalmente à autobiografia clássica, que busca a configuração de um sujeito pleno, para caracterizar-se como uma narrativa descontínua, inútil, perversa, que pretende revelar o sujeito em seu momento de escrita:

Por causa de sua marginalidade, o auto-retrato é um depósito de dejetos de nossa cultura. Nada mais arcaico nem transhistórico que esses textos que pretendem revelar 'o que eu sou agora, enquanto escrevo este

⁵³ MIRANDA, op. cit., p. 36-8.

livro!'. Nada pode estar pior com o tempo que esse discurso do presente.⁵⁴

Vê-se, portanto, que a problemática do auto-retrato localiza-se no cerne do entrecruzamento entre o sujeito e seu presente. Por isso, suas relações com a morte e com a vacuidade do *eu* são mais estreitas. Por isso, mais que a memória, a autobiografia e o diário clássicos, ele se constrói como um projeto impossível, como uma escrita que tem na impossibilidade sua força geradora.⁵⁵ E por isso, mais que outros gestos de memória, mais que outras "escritas do eu", ele é capaz de produzir o efeito ilusionista que nos faz crer na realidade, na materialidade de um objeto que é pura representação:

Todos os auto-retratos dizem a mesma coisa: eles tornam visível o ponto cego de um mecanismo ilusionista, aquele que nos faz sonhar, ou seja, aquele que nos faz crer na realidade presente do objeto representado.⁵⁶

⁵⁴ BEAUJOUR, Michel. *Autobiographie et Autoportrait. Poétique*. Paris, 32: 447, nov. 1977.

⁵⁵ A respeito da impossibilidade do auto-retrato, ver MIRANDA, Wander Melo. *Água Viva; auto-retrato (im)possível. Ensaios de Semiótica*, Belo Horizonte, 10: 219-34, dez. 1983.

⁵⁶ DELACAMPAGNE, Christian. *Regards, Mirois, Rêverie. CORPS ÉCRIT; l'autoportrait*, Paris, 5: 154, févr. 1983.

No seio dessa impossibilidade do auto-retrato, ou da memória desterritorializada, no cerne do efeito ilusionista que nos faz ver (ou alucinar) o que é representação como se fosse a coisa, o real, localiza-se, coincidentemente, o que se chamará aqui de escrita feminina. É, portanto, nesse lugar da impossibilidade, da intangibilidade e da dissipação do sujeito, nesse lugar em que o vazio e a morte fazem a urdidura do texto, que se encontram, em sua atopia, as escritas memorialista e feminina.

VOZES DA DESMEMÓRIA FEMININA

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escurição: um instante me leva invisivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mais geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio.

Pensar a narrativa memorialista a partir da vertente que nela se abre de uma escrita desterritorializada, marginal, urdida sobretudo com os fios do esquecimento e, conseqüentemente, com os fios da criação, da invenção, permite-nos já entrever o tangenciamento que aqui se pretende focalizar e, sobretudo, elaborar, entre os discursos memorialista e feminino. O que se propõe neste momento é, portanto, a construção de uma teoria em torno do feminino no texto ou, melhor dizendo, da possibilidade de existência de uma escrita que então chamaremos de escrita feminina.

Como se isso já não colocasse uma série de complexas questões, já assinaladas na introdução deste texto — afinal, o que se entende por feminino? Não se trata apenas de um certo feminino? Que relações há entre o feminino e a mulher? —, esta pesquisa pretende ir um pouco além, já que busca o parentesco dessa (im)possível nova modalidade de escrita com o difuso gênero literário do memorialismo. A memória e o feminino. Duas maneiras de conceber o texto. Duas construções do real. Duas miragens. Afinal, nas terras da literatura, nunca nos tornamos livres delas, nunca saímos muito daí.

Se a memória, como o sonho, possui o seu umbigo, o seu ponto cego em que tudo nada cabe, como uma absurda valise cujo fundo se perdeu, mas cujos objetos (para sempre perdidos) continuam lá, os textos de memória, mais ou menos oficiais, mais ou menos crêdulos de uma verdade íntegra e de uma referencialidade possível, mergulharão sempre nesse buraco negro, nesse inominável do discurso, nesse silêncio de palavras que se abrem sobre o vazio. É quando, então, de uma maneira ou de outra, eles bordejam o feminino, esse *outro lugar* de onde se fala (ou onde se cala), esse *lugar do outro*, ideológica, histórica e culturalmente marcado, é verdade, mas irremediavelmente marcado como *outro*, até que possamos falar de uma outra história, de uma outra cultura, de uma outra ideologia.

É assim que, enquanto lugar à margem do masculino instituído, visível, mensurável, dado como paradigma, o feminino se construirá como *diferença*: ali jaz o invisível, o impossível, o inominável, o real. E, em decorrência disso, a morte, a loucura, o misticismo, todos esses lugares de exceção que, para regozijo do pensamento sexista reacionário e para a revolta do pensamento feminista (do mais ressentido ao mais maduro) são vistos ao lado do mal, do pecado, da culpa e da repressão.

Entretanto, é com outro olhar que aqui se pretende *mirar* (ou *miraginar*) esses lugares à margem: como lugares de uma voz exilada, descentrada, desfigurada, talvez, mas que, quem sabe apenas na radicalização de seus gestos (ou por causa deles mesmo), consiga se fazer ouvir em sua outridade. Não o modelo unissex, mas a diferença. Não o uníssono, mas a dissonância. Não o canto paralelo, como na velha e já apropriada paródia, mas o *canto transversal*.

Descentrar. Desterritorializar. Desmemorar. Desescrever.

talvez por aí, nesse texto que descreve em sua própria trajetória enquanto texto, nessas memórias que nada pretendem edificar além de suas ruínas, nessas histórias do pequeno, do ínfimo, se possa construir essa escrita *outra* do feminino e da desmemória, que se abre, sempre em processo, em direção ao futuro.

E aqui se propõe também um outro olhar sobre o feminino e sobre a memória: não mais a eterna nostalgia do passado, não mais o canto acalentador da mãe-mater-dolorosa, não mais o retorno ao centro, ao *mesmo*, ao útero morno da terra, mas o exílio, a partição, a morte, a devastação. Não o Édipo rei, mas o Édipo em Colona: "Será que é no momento em que não sou nada que me torno um homem"? Essa a questão que o texto de memória, descentrado, lança ao vazio. Esse o destino feminino de um rei que, cego, destituído de poder e de arrogância, guiado pelas filhas Ismênia e Antígona em sua velhice, talvez pudesse, então, inaugurar uma nova lógica, um novo saber, uma nova escrita.

A BORDADURA DO VAZIO

É portanto a partir desse nada, desse lugar do vazio, do silêncio de um real que irrompe e se nega à simbolização, que a memória se edifica e se faz texto. É preciso esquecer para lembrar. É preciso haver lacuna para que o gesto de memória se dê. Nesse momento, no momento em que a lacuna se faz visível, em que o umbigo da memória se permite entrever, na escrita memorialista (mesmo na mais tradicional, na mais crédula em sua capaci

dade de copiar a vida, de resgatar o original) o que se tem não é mais uma tentativa de contato com a realidade extra-textual, mas a aparição - quase sempre avassaladora, quase sempre incontrolável - do real, na acepção lacaniana: são fragmentos, restos, resíduos de impressões, situações, afetos não simbolizados, que apenas precariamente ascendem à linguagem verbal.¹

Da mesma forma se dá a concepção do feminino: é no vazio, na ausência, na lacuna, que se situa e se constrói o conceito de feminino. Esse lugar, sempre marginal se pensarmos historicamente a situação da mulher e a repressão ao feminino em nossa cultura, é sobretudo marginal se pensarmos imaginariamente a questão: onde o feminino? Onde o seu traçado? Onde a sua linguagem? Essa invisibilidade, que a psicanálise viu com certa paixão e o pensamento feminista vê com certa reserva, não significa, entretanto, inocuidade, inferioridade, inexistência, apesar dos aforismos lacanianos.² Ao contrário: se pensarmos a invisibilidade como algo que se furta à visão, ao olhar, mas que no entanto insiste, interfere, e sobretudo incomoda, porque se faz sentir e perceber como diferença, talvez possamos ver com outros olhos a concepção do feminino enquanto lugar do vazio e da falta.

A psicanálise nos informa que não há uma inscrição para o feminino no inconsciente. "A mulher não existe", repetem os

¹ Para Lacan, pertencem à categoria do real as vivências não simbolizadas, não representadas pelo sujeito, e que, por isso, se situam à margem da linguagem. O real funciona, portanto, como um resto, como um elemento residual no inconsciente. LACAN, Jacques. *O Seminário; as psicoses*. v. 3. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

² Refiro-me aqui aos aforismos referentes à inexistência da mulher, que aparecem reiteradamente na obra de Lacan.

lacanianos.³ "Não há a mulher", "uma verdade em si da mulher em si", acrescenta Derrida.⁴ Todas essas observações apontam em direção à invisibilidade e à agramaticalidade do feminino, à impossibilidade de se generalizar a mulher e, portanto, à impossibilidade de sustentação do conceito de feminino. Entretanto, é a partir da própria tentativa de afirmação e de compreensão do conceito que se busca traçar uma gramática do feminino. Uma gramática agramatical, possivelmente, se se pode admitir o paradoxo, em que o feminino seria concebido como o genérico absolutamente singular. Ou, nas palavras de Hélène Cixous: "Se há um 'próprio' da mulher é, paradoxalmente, sua capacidade de se des(a)propriadar sem cálculo".⁵

E, curiosamente, é a partir dessa capacidade de desapropriação do sujeito feminino, derivada justamente desse seu lugar do vazio ou, em outras palavras, de seu não-lugar, que o feminino e a memória uma vez mais se aproximam. Afinal, o sujeito cindido da memória e o sujeito desapropriado, partido, multifacetado do feminino percorrem uma mesma trajetória, em que o eu sempre se depara com sua inegável alteridade.

Além disso, se se pensa que é sobre o vazio que se edifica, que é necessário que haja brechas, fissuras, lacunas, para que se realize a construção (e não é essa a dinâmica do

³ Tal aforismo aparece inúmeras vezes na obra de Lacan e é explorado com minúcias especialmente no artigo "Deus e O Gozo d'A Mulher", in LACAN, J. *O Seminário*; mais, ainda. v. 20. Trad. M.D. Magno. 2 ed.. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

⁴ DERRIDA, Jacques. *Espolones; los estilos de Nietzsche*. Trad. M. Arranz Lázaro. Valência, Artes Gráficas Soler, S.A., 1981. p. 67.

⁵ CIXOUS, Hélène & CLÉMENT, Catherine. *La Jeune Née*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975. p. 162.

desejo?), a questão do vazio do feminino e da memória adquire outra dimensão. Antes assim: antes o texto de memória que se permita abrir sobre o nada⁶ e elaborar a partir de seu esquecimento, ao contrário de tentar se atribuir uma pretensa inteireza e fidedignidade; antes um feminino que se admita lacunar, in completo, ou mesmo invisível, que a reiteração do engodo da plentitude feminina, lugar estrategicamente cedido à mulher, alucinada então como a virgem-santa-mater-dolorosa, poço de bondade, vida e abnegação.⁷

É desse feminino, o feminino-falta, o feminino-vazio, o feminino-outra margem que se pretende falar aqui. É esse feminino que se pretende visualizar como escrita. E inscrição. Esse o feminino que se aproxima da memória, quando ambos se fazem texto: da memória desterritorializada, urdida no esquecimento, enveredada pela invenção. A memória-desmemória, que admite a descontinuidade temporal e por isso se constrói de fragmentos, grandes e pequenos saltos, irrupções e interrupções, discretas infidelidades ao vivido.

Uma certa memória e um certo feminino assim se tangenciam: como traços que desenham um traçado que desenha

⁶ Os termos *vazio* e *nada* não são, evidentemente, sinônimos. Entretanto, permito-me intercambiá-los neste texto, relacionando-os sempre à idéia da lacuna estruturante, do buraco presentes a ser preenchido, como se propõe na aproximação do feminino ao vazio (com sua dialética da falta e do excesso, como se verá adiante), ou do sujeito ao nada. (Cf. questão de Édipo, p. 6 de "Um Certo Olhar").

De maneira análoga, Leyla Perrone-Moisés trabalha com as noções do nada, do vazio e do vácuo em Fernando Pessoa. Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa*; quem do eu, além do outro. São Paulo, Martins Fontes, 1982. p. 158.

⁷ Uma excelente elaboração desse tema do feminino pleno, enquanto construção narcísica do masculino, encontra-se em LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Mulher ao Pê da Letra*. Belo Horizonte, UFMG, 1989 (tese de doutorado inédita).

textos. Como inscrições, letras que sulcam a página em branco, bloco mágico do escritor. E disso fazem literatura: memorialista, feminina. E disso fazem literaterra: textos em que a materialidade da letra se vê em alto relevo, em que mais vale a escrita, o bordado, a bordadura, que o escrito, a história, o enredo. Coisa de desmemoriado, coisa de mulher.

Essa metáfora do bordado como marca da feminilidade, ou mesmo de um tipo de escrita que se poderia denominar de feminina, tem surgido com freqüência na crítica que se dedica às questões do feminino e da mulher. É essa a perspectiva de Yvonne Verdier, em *Façons de Dire, Façons de Faire*, em que a autora trabalha com as relações entre os ofícios tradicionalmente considerados como femininos e a feminilidade propriamente dita, apontando para o caráter de escrita do bordado feminino, cuidadosamente ensinado às mulheres como uma de suas preciosas prendas. Para Verdier, no gesto feminino de marcar o tecido com desenhos, folhas, arabescos, ensaia-se também um gesto de escrita em que o corpo da mulher se insere, sulcando o pano, traçando nele suas inscrições.⁸

Uma leitura semelhante pode ser observada numa abordagem mais nitidamente histórica, como a de Paule Constant, em *Un Monde à L'Usage des Demoiselles*, em que a autora mostra como, para as "demoiselles", a arte da escrita se relacionava intimamente às artes da costura e do bordado, caracterizando-se como uma "coreografia da pena", em que o corpo ocupa um papel privilegiado:

⁸ VERDIER, Yvonne. *Façons de Dire, Façons de Faire*. Paris, Gallimard, 1969. p. 187.

Elas escrevem em primeiro lugar com seu corpo. É necessário que os dois cotovelos fiquem fora da mesa; a fim de que o corpo esteja apenas apoiado. O corpo se inclinando um pouco para a esquerda, para dar mais liberdade ao braço direito, exige que o pé esquerdo esteja menos avançado que o direito. É preciso colocar bem levemente o braço e o pulso, quando se escreve: a fim de que a firmeza da escrita só provenha da flexibilidade do pulso e do movimento dos dedos.⁹

A mesma imagem do bordado é sugerida ainda por Ana Maria Portugal, em "Mulher: da cortadura à bordadura", em que a autora propõe uma metáfora da renda para se pensar o feminino do ponto de vista da psicanálise lacaniana, como um lugar do vazio, mas de um vazio estruturante, bordejado por linhas que compõem desenhos que por sua vez compõem outros vazios.¹⁰ Tal imagem, a ser trabalhada mais detidamente no próximo capítulo, além de apresentar uma configuração do feminino, sugere-nos ainda o desenho de uma possível poética da feminilidade, que então se construiria a partir de brechas, de lacunas, de lapsos de memória, de fragmentos.¹¹

⁹ CONSTANT, Paule. *Un Monde à L'Usage des Demoiselles*. Paris, Gallimard, 1987. p. 277.

¹⁰ SALIBA, Ana Maria Portugal M.. Mulher: da cortadura à bordadura. *Reverso*, Belo Horizonte, Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, 13(26): 31-41, mar. 1987.

¹¹ Cabe aqui distinguir o *bordado* da *renda*, como sugeriu a professora Maria Luísa Ramos, durante sua argüição do meu exame de qualificação, realizado em 19 de outubro de 1989. Afinal, o bordado, diferente da renda, obedece sempre a um risco, a um traçado que antecede ao desenho e que em geral não é concebido pela bordadeira. Nesse sentido, ele seria menos

Todos esses trabalhos, apontando para a escrita feminina enquanto bordado, e para o feminino como um desenho esgarçado, composto de buracos, de vazios, assinalam não só seu caráter lacunar como a interferência do corpo em sua possível escrita. E também aí as escritas feminina e memorialista se encontram - afinal, é especialmente sobre o corpo do sujeito que nos fala o texto de memória: seus amores, suas dores, seus desejos, seu envelhecimento, sua morte sempre presente.

Além disso, a configuração dessa escrita como um traçado, como marcas que apenas parcialmente preenchem a nudez do tecido, ou o branco da página, tem a vantagem de nos sugerir a imagem do traço — e de seu apagamento —, a marca da descontinuidade temporal e da memória, signo do sujeito que só se revela a partir de seu esvaecimento. E aqui poderíamos acrescentar: signo também do feminino — e de sua escrita —, que se mostra justamente através de sua invisibilidade, de sua falta, de seu desenho de linhas em torno do vazio.

O que o traço (e, mais propriamente, o traçado) pode

¹¹ (cont.)

produto feminino que a renda, que pode ser toda ela idealizada e confeccionada pela mulher.

Reconhecendo a inegável importância dessa acurada observação, permito-me explorá-la em outro sentido, que será elaborado com mais detalhes no próximo capítulo: o do "feminino de viés". Ora, enquanto outro, enquanto singularidade, "não todo", ou enquanto categoria que se aproxima do real, o feminino só se revela a partir do simbólico, e só a partir dele (ou do masculino instituído, paradigmático) será concebido. Assim, o risco, que pode ser aqui compreendido como um elemento masculino, da ordem do social, ou do simbólico, viria a ser preenchido singularmente, femininamente, pela bordadeira, dando origem a um produto feminino que, no entanto, não escaparia totalmente (ou escaparia "não todo") à instância do simbólico.

Quanto à renda, que em geral não obedece a um risco industrializado, ela também se constrói a partir da introjeção de uma estrutura simbólica: os desenhos, as flores e os volteios, por mais genuínos e individuais que sejam, já estavam lá, antes de serem realizados.

sugerir ainda, através de seu caráter de fragmento, é também o caráter duplo, ou múltiplo, de seu desenho: as linhas se repetem, se repartem, remetem umas às outras e constroem um tecido em que o vazio é o *leitmotiv*, é o elemento estruturante.

Assim se dá a evolução do bordado: da repetição exausativa de um mesmo nada que se faz outro e outro. Como o texto de memória, que de uma mesma remota lembrança, ou de um mesmo ponto zero do esquecimento, constrói sua história que é sempre ouutra e no entanto pretende ser a original. Ou como o texto feminino que, de seu vazio inaugural, faz crescer prolixamente, excessivamente, o seu bordado sempre o mesmo, sempre em torno de um mesmo vazio, e no entanto *outro*: são "flores, folhas, arabesucos, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá".¹²

A PARTE, A PARTIDA, A PARTIÇÃO

Assim também dá-se a "desapropriação" da mulher, sempre esta e outra, sempre desdobrável, sempre repartida, como mosutra Eugénie Lemoine-Luccioni, em *Partage des Femmes*. Para a auutora, mais que pela castração, é sobretudo pela partição (*partiution*) que a mulher é marcada. Em seu duplo sentido, a partição divide a mulher: ela é sempre repartida, sempre incompleta, sempre parte de algo cuja outra parte se perdeu, ao mesmo tempo em

¹² SALIBA, op. cit., p. 31.

que ela é aquela que perde, aquela que vê partir, aquela cuja constituição como mulher se dá não pelo que possui, mas pelo que já não tem: o filho, as regras, a pseudo-plenitude da gravidez. por isso mesmo, pela lógica matemática que faz com que a divisão sempre implique uma multiplicação, ela vive sob a ordem da duplicidade, da repetição:

Um certo número de evidências é suficiente para definir o imaginário feminino segundo essa linha de partição: ela tem dois órgãos sexuais, dessemelhantes, é verdade: a vagina e o clitoris; ela é do mesmo sexo que aquela que a engendra. Esse regime duplo, esse regime do duplo, se precisa duplo no momento da gravidez e do parto; a mulher que se torna mãe não é mais uma, mas duas. Do ponto de vista da mulher, é ela que se dobra e se desdobra, não o pai.¹³

Dupla e repartida, ou duplamente repartida, vivendo sob o duplo signo da partição, do que parte (o que perde) e do que se parte (o que se faz dois), a mulher e, analogamente, o feminino, se construiria paradoxalmente como o que é múltiplo e, no entanto, parcial, como o que é excessivo e lacunar. Essa estrutura (que será explorada com mais detalhes quando abordarmos a questão do gozo da escrita feminina) permite que se estabeleça uma vez mais a aproximação entre o texto da memória e o texto

¹³ LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *Partage des Femmes*. Paris, Seuil, 1976. p. 80.

feminino. Afinal, o movimento que se processa na construção do feminino é semelhante ao que ocorre no percurso da memória: ao se debruçar sobre o *mesmo* (ou sobre o *antes*), vislumbra-se o *outro* (ou o *depois*). Em outras palavras, trata-se de uma mudança inesperada de lugares: estamos em outro país, quando esperávamos estar de volta ao lugar de origem.

E aqui se introduz a problemática do exílio, enquanto lugar de exclusão, onde novamente se encontram os discursos do feminino e da memória. O texto memorialista, já desterritorializado em relação ao paradigma da boa literatura oficial, é duplamente desterritorializado quando se constrói como desmemória, quando assume sua incapacidade de resgatar o original e de recuperar o vivido. O feminino, por sua vez, é também sempre desterritorializado em relação ao paradigma masculino oficial, que institui a lógica fálica do visível, do mensurável, do quantitativo.

Além disso, através desse duplo movimento de repetição e repartição, esse "regime do duplo" a que se refere Eugénie Le moine-Luccioni, o feminino se constrói como o que desliza sempre, o que está sempre fora de seu lugar de origem, sempre exilado: é parte do que se partiu, é duplo do que se reproduziu, é algo que só se permite entrever no ato de seu desvanecimento, de sua perda.

A escrita feminina, por conseguinte, virá a se caracterizar exatamente enquanto escrita do exílio, como a da memória. Questionadora de uma lógica discursiva oficial, ela apontará em direção a outro lugar: o da singularidade, o da língua materna, o de desrespeito às leis do bem escrever, o da insignificância, do ínfimo, da literatura menor, na acepção de Deleuze e Guattari.

Trata-se, portanto, de um discurso que, por sua pró-

pria configuração como exilado, como menor, é de antemão dissidente, questionador. Por isso, como afirma Kristeva, esse discurso se caracterizará sempre como desordenador da língua, pluralizador, polivalente, poli-lógico, "revelador do impossível". Buscando um estágio anterior ao nome e ao sentido, essa escrita ocupará, por analogia, o lugar de exclusão reservado à mulher na ordem fálica:

Presas pelas fronteiras do corpo e talvez também da espécie, uma mulher se sente sempre exilada dessas generalidades que fazem a medida comum do consenso social, ao mesmo tempo que com relação ao poder de generalização da linguagem. Esse exílio feminino, com relação ao sentido e ao geral, faz com que a mulher seja sempre singular, e que ela manifeste mesmo o singular do singular - a fragmentação, a pulsão, o inominável. Por isso a filosofia sempre a colocou ao lado dessa singularidade - fragmentação anterior ao nome e ao sentido, que se chama o *Daïmon* - demoníaca, bruxa.¹⁴

Essa trajetória do exílio como movimento para fora, como saída, no caso das escritas feminina e da memória, é decorência, entretanto, de um movimento para dentro, de retorno, uma tentativa de imersão no passado, ou numa linguagem anterior ao nome e ao sentido, como sugere Kristeva. Esse estágio, que a autora denominará de semiótico, em oposição ao simbólico — o

¹⁴ KRISTEVA, Júlia. Un Nouveau Type d'Intellectuel: le dissident. *Tel Quel*, Paris, Seuil, (74): 3-8, 1977.

estádio da lei, da lógica, da linguagem verbal¹⁵ —, implica, paradoxalmente, uma saída, uma exclusão: ao falar a língua da mãe, a escrita feminina se mostra então insubordinada à Lei do Pai; ao buscar o momento remoto do vivido, a escrita da memória lança-se ao insondável depois, ao futuro.

Curiosamente, o mesmo duplo movimento foi detectado por Freud em um texto que, embora não explicitamente dedicado ao tema do feminino, desenvolve idéias fundamentais sobre essa questão. Trata-se de "O Estranho"¹⁶, texto de 1919, em que o autor trabalha fundamentalmente com a categoria do assustador, do amedrontador, tentando mostrar, através da exaustiva exploração etimológica das palavras *heimlich* e *unheimlich*, doméstico/familiar e misterioso/sobrenatural, como, em alguns momentos, os termos se equivalem, ou seja, *heimlich* é sinônimo de *unheimlich*, denotando ambos o estranho, o oculto, o secreto.

Após a exploração etimológica do termo, segue-se uma minuciosa análise do conto "O Homem da Areia", de Hoffmann, em que Freud trabalha detidamente com a categoria do estranho e, curiosamente, parece menosprezar a extrema importância da personagem Olímpia e a estreita relação do feminino com o amedrontador, o terrível.¹⁷ Essa relação só se estabelece explicitamente no final do texto quando, quase como um deslize, o autor assinala a atração

¹⁵ A respeito dos estádios semiótico e simbólico ver KRISTEVA, Júlia. *Sémiotique et Symbolique*. In: _____. *La Révolution du Langage Poétique*. Paris, Seuil, 1974. p. 17-86.

¹⁶ FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 17. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 275-318.

¹⁷ Tal relação é magistralmente elaborada por LOPES. *A Estranha Plenitude do Feminino*. In: _____. Op. cit., em que a autora trabalha detidamente com o conto de Hoffmann e com a questão do *unheimlich*.

de caráter *unheimlich* que a genitália feminina exerce sobre alguns homens:

Acontece com freqüência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez no princípio. Há um gracejo que diz 'o amor é a saudade de casa' e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo, enquanto ainda está sonhando: 'este lugar é-me familiar, estive aqui antes', podemos interpretar o lugar como sendo os genitais de sua mãe ou o seu corpo. Nesse caso, também o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimisch*, familiar: o prefixo 'un' ['in'] é o sinal da repressão.¹⁸

Ora, o que se percebe através dessa citação é o duplo movimento de retorno e exílio de que falamos até aqui, com relação à memória e ao feminino. Aliás, o que Freud procura mostrar é que o *unheimlich* se constitui exatamente no exilado que retorna (ou no retorno do recalcado) e que por isso se torna amedrontador. A idéia de retorno ao país ou ao antigo lar, derivada da etimologia do termo, é extremamente sugestiva para se pensar essa problemática do exílio: afinal, nos textos da memória e do

¹⁸ FREUD, op. cit., p. 305. O termo "repressão", utilizado por Jayme Salomão nesta tradução das obras de Freud, deve ser lido como "recalque", conforme sugere toda uma bibliografia crítica que se dedica a essas questões da definição de conceitos da psicanálise. Ver, por exemplo, LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B.. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 7 ed.. Lisboa, Moraes Editores, 1983. p. 594.

feminino, os exilados são, paradoxalmente, aqueles que, como Édipo, sempre/nunca saíram do lugar de origem.¹⁹

É assim que, nesse lugar de origem, absurdamente passado e futuro, dentro e fora, deparamo-nos com a língua da mãe, anterior à do pai, é verdade, mas que, por essa estranha geometria, pode apontar em direção a uma linguagem futura, além da lógica instituída, além da literatura oficializada. Essa antiga-nova linguagem, que certamente possui as marcas do corpo feminino e da memória, como os riscos do bordado-escrita feminina, será vista, aos olhos do masculino instituído, como um enigma: o enigma da feminilidade.²⁰

Entretanto, o que a lógica masculina talvez não perceba com tanta clareza é que a resolução desse enigma não se encontra numa pesquisa exaustiva das profundezas do feminino, mas antes num rastreamento, numa cartografia de suas superfícies. Como o enigma da esfinge, ou como o enigma de Jocasta, a solução se encontra mais propriamente numa leitura semiótica (na acepção de Kristeva) desse corpo-inscrição, desse traço do bordado, do que numa leitura hermenêutica do texto feminino, ou do texto da memória, que caia no engodo do grande sentido, da verdade fundamental, da revelação.²¹

¹⁹ A respeito desse duplo movimento de saída e retorno, do exílio a que a memória e o feminino lançam o sujeito, ver BRANCO, Lúcia Castello. Os Exílios de Lya Luft. *Mulherio*, São Paulo, Núcleo de Comunicações Mulherio, 7 (31): 17, 1987 e BRANCO, Lúcia Castello. Paris, Texas: no exílio da memória. *Jornal do Vídeo*, Belo Horizonte, Terceira Onda, 1 (2): 4, 1989.

²⁰ A esse respeito, ver KOFFMAN, Sarah. *L'Enfance de L'Art; une inter*prétation de l'esthétique freudienne. Paris, Payot, 1970, p. 83.

²¹ A respeito da cegueira de Édipo com relação a essa linguagem semiótica do feminino, ver BRANCO, Lúcia Castello. Mamãe Jocasta: gotas de fel no mel. In: BRANCO, Lúcia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro, Casa Maria Editorial, 1989. p. 161-72.

Porque, mais que uma linguagem do sentido maiúsculo, da decifração última, encontramos-nos diante de uma linguagem dos sentido-sensação, sentido-sentimento e sentido múltiplo, multidirecional. Mais que uma linguagem dos grandes achados, trata-se de uma linguagem das grandes perdas; mais que uma linguagem dos grandes feitos, dos elaborados efeitos, trata-se, antes de tudo, de uma linguagem dos afetos, dos rumores, dos gemidos, dos silêncios.

UMA ESCRITA DOS AFETOS

Muito já se ouviu dizer acerca da íntima relação entre o feminino e a tagarelice. Observações sobre o "falar demais", a curiosidade e a maledicência das mulheres tornaram-se clichês freqüentemente reiterados pelo senso comum. Curiosamente — e aqui mais uma vez se revela o caráter paradoxal do feminino —, é também através do silêncio que as mulheres se caracterizam: afinal, historicamente, elas sempre (ou quase sempre) foram mantidas caladas, ou falando numa outra dicção, produzindo rumores estranhos, que nunca foram muito além dos bastidores da história oficial.²² Assim, também por essa via da tagarelice (e, como

²² A respeito do silêncio e da tagarelice femininas, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. Existência ou Inexistência de Uma Literatura Especificamente Feminina. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, Departamento de Bibliotecas Públicas, 43 (3/4): 7-14, jul./dez. 1982.

veremos adiante, também do silêncio), os textos do feminino e da memória se encontram: o que são as memórias senão um falar exaustivo sobre o que se perdeu?

Entretanto, mais uma vez é preciso que se distinga: nas memórias oficiais ou tradicionais, esse falar excessivo não se constrói da mesma maneira que na memória desterritorializada ou marginal. As primeiras, próximas do discurso histórico, se edificam a partir do elemento épico, dos grandes fatos, dos grandes acontecimentos, das grandes revelações; as segundas, ao contrário, próximas do discurso ficcional, fragmentadas, urdidas no esquecimento, bordejam o pequeno, o insignificante, o menor. Estas, que aqui aproximamos da escrita feminina, constituem-se em escritas tagarelas, que falam por falar e que subitamente se calam, no silêncio do que não se diz.

É nesse momento que ingressamos num território muito peculiar e muito familiar a essas escritas: o território dos afetos. Longe de ser uma escrita dos grandes feitos e efeitos, com a epicidade do discurso histórico, ou da memória oficial, esta é uma escrita dos afetos: dos amores, das dores, das alegrias casuais, das perdas, das melancolias. O afeto, como "aquilo que afeta", produzirá às vezes uma escrita dos ressentimentos (e o que são inúmeros textos femininos senão uma resposta ressentida à sociedade, às instituições, aos homens em geral?), outras vezes uma escrita das dores, das doenças, das hipocondrias (e a relação da mulher com a hipocondria não é casual²³), outras ain

²³ Tal aproximação é proposta por ANDRÉ, Serge. *O que quer Uma Mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 1987. p. 136. Nesta obra com base nas idéias de Freud, o autor mostra como o corpo da mulher (da histórica, em especial) se assemelha a um objeto hipocondríaco.

ja uma escrita dos amores, das desilusões amorosas, dos abandonos (o que levaria alguns sérios pensadores a julgarem o texto feminino como um discurso que sô se constrói em torno do tema do amor²⁴).

Nesse sentido, ela é muitas vezes também uma escrita "afetada", cheia de susceptibilidades, de fragilidades extremas, de despropositadas delicadezas. Afinal, o afetado é justamente aquele a quem falta o afeto e é por essa via do amor e do desamor, do gozo e de melancolia que transitam os textos do feminino. Talvez por isso esse tipo de escrita (e também a da desmemória) não seja vista muito com bons olhos por uma certa oficialidade literária, que vê nos discursos do afeto e do afetado um percurso menor, menos digno de respeito e de importância.

O que aqui nos interessa, entretanto, é focalizar essa trilha dos afetos com outros olhos: não se trata apenas de constatar a preferência do texto feminino pelos temas do coração (ou do corpo), mas de tentar rastrear esse percurso "menor", buscando verificar em que momentos e *como* esse afetos tornam-se efeitos de linguagem e constroem um discurso que se caracteriza como essencialmente *outro*.

Se pensarmos, com a psicanálise, que a aquisição da linguagem verbal se dá exatamente através da introdução de um terceiro - o pai, ou a função do pai - numa relação simbiótica,

²⁴ Este é por exemplo, o argumento encontrado por Massaud Moisés para explicar a exclusão de inúmeros nomes femininos de sua *Literatura Portuguesa Através dos Textos*. Quando Florbela Espanca é incluída, o autor assim se justifica: "Vê-se que pode ser aproximada [Florbela Espanca] dos grandes sonetistas da língua (...), embora deles difira numa série de pontos (Resultantes, no geral, de ser uma mulher e por isso cantar apenas o Amor)". Cf. MOISÉS, Massaud. *Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 11 ed.. São Paulo, Cultrix, 1981. p. 425.

imaginária, entre a mãe e a criança, e que antes dessa linguagem verbal, social (masculina, portanto), uma outra linguagem já se produzia entre mãe e filho, poderemos seguir o pensamento de Kristeva e concluir que, antes do simbólico, vivemos num estado (ou estágio) semiótico da linguagem que, apesar de substituído mais tarde pelas convenções da linguagem verbal, não deixará de existir e de imprimir — às relações, à comunicação, à escrita — características próprias.

Esse estágio, que Béatrice Didier chama de pré-linguagem²⁵, e que corresponde ao que Lacan denomina de *lalangue*²⁶, é pelas duas autoras percebido como um estágio feminino, em que imperam a mãe e sua linguagem, fundamentalmente corporal, tátil, pouco lógica e pouco clara do ponto de vista da linguagem verbal.

No entanto, quando se fala de escrita, é evidente que já não há como se pensar nesse estágio semiótico em seu estado

²⁵ DIDIER, Béatrice. *Le Journal Intime*. Paris, PUF, 1976. Nessa obra, a autora aproxima o discurso memorialista (ou, mais propriamente o do diarista) de uma linguagem infantil: "Em vários aspectos o diarista é ainda um *in-fans*, para usar uma expressão latina: ele se situa num estágio de pré-linguagem, de pré-escrita". (p. 102) Tal aproximação permite-nos fazer a relação entre as escritas da memória e do feminino, já que a própria autora, em *L'Écriture Femme*, sugerirá o parentesco entre as linguagens infantil e feminina. Cf. DIDIER, Béatrice. *L'Écriture Femme*. Paris, PUF, 1981.

²⁶ O conceito lacaniano de *lalangue* será explorado com mais detalhes no próximo capítulo, em que se falará do gozo da linguagem. Uma excelente "tradução" do termo nos é oferecido por RAMOS, Maria Luiza. Do Édipo ao Édito no Jogo do Significante. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins, org. *O Enigma em Édipo Rei e outros Estudos de Teatro Antigo*, parte I. Belo Horizonte, CNPq/UFMG, 1984. p. 202-23. Diz a autora: "*lalangue*, uma só palavra, criada por Lacan, a qual é in-traduzível, a meu ver, pois o termo *alíngua*, se por um lado diz da existência de uma língua determinada, por outro lado perde o efeito de aliteração que a palavra francesa apresenta, e onde reside a sua força expressiva: *lalangue* tem a ver com *lalia*, com balbúcio, com uma linguagem marcadamente pulsional". (p. 205)

bruto - afinal, a escrita é já um produto da elaboração simbólica. Mas isso não quer dizer que essa escrita não possa variar quanto à sua maior ou menor distância em relação ao paradigma oficial, seu maior ou menor respeito às leis do pai, sua maior ou menor memória do universo pré-discursivo da mãe.

É nisso também — nesse lugar anterior ao pai — que se encontram os textos da memória e do feminino: buscando exaustivamente esse antes — o passado, a origem, o corpo do sujeito, a mãe —, eles terminam por desembocar nessa pré-linguagem, nesse estágio semiótico do discurso. Sua escrita será, assim, com frequência uma escrita da morte (e o que é a imersão no corpo da mãe senão a morte?), da depressão e da melancolia, semelhante à escrita analisada por Kristeva em *Sol Negro*.

Nessa obra, em que a autora trabalha sobretudo com os temas da depressão e da melancolia, relacionados ao exercício da palavra na literatura e na psicanálise, a questão do estreito relacionamento do feminino com a morte, com o indizível e com o real, é sempre bordejada. Segundo Kristeva, já no momento de aquisição da linguagem verbal, que se dá através da primeira grande separação do indivíduo, percebem-se as marcas da tristeza, da depressão e da melancolia, que marcarão para sempre sua trajetória amorosa:

Melhor do que procurar o sentido do desespero (ele é evidente ou metafísico), confessemos que só há sentido no desespero. A criança-rainha torna-se irremediavelmente triste antes de proferir suas primeiras palavras: é a tristeza de ser separada da mãe, sem retorno, desesperadamente, que a faz decidir-se a tentar reencontrá-la, da mesma

forma que os outros objetos de amor, primeiro na sua imaginação, depois nas palavras.²⁷

Assim, a palavra seria nada mais que esse impulso (sempre insano, sempre vão) para resgatar o objeto amoroso, o objeto a desde sempre perdido. Constituindo-se numa tentativa de recusar a perda, de negar a morte, a palavra ê, no entanto, o próprio signo da morte, a marca de que ali, naquele lugar, alguma coisa de fundamental se perdeu. Dessa forma, toda produção textual, bem como todo discurso (mesmo aquele que visa à cura, como o da psicanálise), traria em si a marca da morte, da perda.

O discurso feminino, mais ainda que os demais, seria marcado pela morte, já que, por seu maior parentesco com o real, com a Coisa, com o *das Ding*²⁸, ele busca justamente resistir ao simbólico, à nomeação, à entrada na Lei do Pai e na ordem social. Assim, como o discurso do melancólico, ou do depressivo, o discurso feminino traria explícita a marca do abandono, da separação:

O sentimento de ser deserdado de um bem

²⁷ KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro, Rocco, 1989. p. 13.

²⁸ Cf. QUINET, Lacan. *Lacan contra Aristóteles*. *Folhetim*, São Paulo, 614: 2-5, out. 1988. Uma boa exploração do conceito de "Das Ding" nos é fornecida pelo autor: "O objeto que poderia completar o sujeito trazendo-lhe a satisfação total de seu desejo é um objeto proibido. Em seu lugar resta um furo, designado como a Coisa freudiana, produto da operação de linguagem sobre o real do vivente. 'Das Ding', a Coisa, termo extraído do texto freudiano ('Projeto para Uma Psicologia para neurólogos' e 'A Denegação'), é redefinida por Lacan como 'o que do real padece de significante'." (p.2-3)

supremo não nomeável, de alguma coisa irrepresentável, que talvez só uma devoração pudesse representar, uma *invocação* pudesse indicar, mas que nenhuma palavra poderia significar.²⁹

Daí a necessidade de uma linguagem, ou de uma escrita, que apontem para sua própria corporeidade, para sua própria materialidade, o que desembocaria, fatalmente — tanto na escrita da desmemória quanto na escrita do feminino —, numa implosão do próprio discurso, que beira à assimbolia, mergulhado em seu grau zero. É aí que, paradoxalmente, esses discursos submergirão no silêncio, nas lacunas e nos vazios que sua palavra excessiva e tagarela procurava encobrir. Como uma linguagem carregada de afetos, amorosa ou afetada, os discursos da memória e do feminino, analogamente ao do melancólico, oscilam da produção exaustiva de novas poéticas ao silêncio absoluto; da hiperestesia à perda de sentido, da tagarelice ao silêncio:

O excesso de afeto não tem, portanto, meio de se manifestar senão produzindo novas linguagens - encadeamentos estranhos, idioletos, poéticas. Até que o peso da Coisa originária o vença, e que qualquer tradutibilidade se torne impossível, a melancolia termina então na assimbolia, na perda de sentido; se não sou mais capaz de traduzir

²⁹ KRISTEVA, *Sol Negro*, cit., p. 19.

ou de fazer metáforas, calo-me e morro.³⁰

Como um tradutor obcecado que, por sua *hybris* indomável, houvesse se lançado aos abismos do intraduzível³¹, os discursos da memória e do feminino encenam, por essa outra via, seu duplo e antagônico movimento de exílio de um país apenas alucinado, ou de retorno a um país longínquo do qual eles nunca saíram.

O que se pode objetar, entretanto, com relação à aproximação que aqui se propõe entre a memória, o feminino e a melancolia, é que se esteja focalizando, nos textos memorialistas e femininos, apenas uma dicção tristonha, apenas as marcas da depressão e da morte. Sabemos que nem sempre as escritas da memória e do feminino se constroem em torno desses temas. Sabemos também que há textos memorialistas e femininos cuja dicção é fundamentalmente eufórica e alegre. O que se pretende assinalar, no entanto, é que, mesmo nas mais bem humoradas narrativas de memória e do feminino, há sempre a marca da melancolia e da depressão, já que, por sua própria constituição enquanto textos da perda, do exílio e da partição, essas escritas trazem o signo da morte, da sujeição à Coisa ou da "fidelidade à coisa finda", para usarmos uma expressão de Kristeva.³²

³⁰ KRISTEVA, *Sol Negro*, cit., p. 46.

³¹ A respeito das relações da tradução com a morte (com o intraduzível) e com a memória, ver BRANCO, Lucia Castello. *Discretas Infidelidades*; sobre as relações entre a memória e a tradução. *Ensaaios de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 7 (16): 81-94, dez. 1986.

³² KRISTEVA, *Sol Negro*, cit., p. 61.

Aí, curiosamente, reside seu poder de sedução. Uma sedução bastante peculiar, pode-se dizer, já que ela não promete nada muito além do nada que tanto a memória quanto o feminino exibem e escamoteiam. Mas uma sedução que, justamente por isso, justamente por sua vacuidade, aproxima-se da sedução feminina.

A SEDUÇÃO DOS ABISMOS

Vários são os estudos que assinalam as diferenças entre a sedução feminina e a masculina, ou que chegam mesmo a sugerir que a sedução *stricto sensu* seria uma trajetória tipicamente feminina. Grande parte deles relaciona o jogo sedutor feminino ao vazio, elemento estrutural do feminino, que, como vimos, permite com que ele deslize sempre e, como afirma Jean Baudrillard, "não esteja nunca onde se pensa"³³. Segundo esse autor, é justamente da atração pelo vazio que se alimenta o jogo sedutor - jogo onde o feminino seria privilegiado, já que, construídas sobretudo como aparência, em oposição à "profundeza masculina", as mulheres ocupariam exatamente o lugar da sedução.

Entendida, portanto, como uma "construção artificial em que se vem capturar o desejo do outro"³⁴, a sedução, para Baudrillard, mantém íntima relação com a morte, já que o que

³³ BAUDRILLARD, Jean. *De la Seduction*. Paris, Galilé, 1979. p. 17.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 119.

ela oferece, em última instância, é o nada, o "abismo superficial" do espelho de Narciso que, acima de tudo, assinala a ausência de profundidade da atração exercida pelo jogo sedutor. Assim, nas palavras do autor, o apelo sedutor funcionaria como uma porta onde se pudesse ler: "Esta porta se abre para o vazio".³⁵ Diante de tal apelo, ao seduzido não restaria outra saída senão abrir a porta, ceder à fascinação do vazio, à vertigem do abismo.

Numa perspectiva semelhante, mais explicitamente lacaniana, Marie Claire Boons trabalhará o tema da sedução, buscando distinguir a trajetória do jogo sedutor nos homens e nas mulheres. Em seu artigo "Da Sedução entre Os Homens e As Mulheres: Uma Abordagem Lacaniana", a autora mostra como toda sedução, em última instância, é comandada pelo *objeto a*:

O semblante fálico enquadra. Mas quando, neste quadro, o objeto a cintila repentinamente por alguém, no coração de um encontro que a apreende e captura o seu desejo, há sedução. É um momento vivido pelo sujeito como momento de abertura. É-se tomado por algo que faz sair, de si mesmo, que produz ruptura no equilíbrio médio do prazer e da realidade. E o que aparece nos deporta e nos promete o mundo, como se o outro detivesse, na sua presença real, em geral iluminada de beleza, uma significação absoluta.³⁶

³⁵ BAUDRILLARD, op. cit., p. 105.

³⁶ BOONS, Marie Claire. Da Sedução entre Os Homens e As Mulheres. Uma abordagem lacaniana. In: *HOMEM-MULHER; abordagens sociais e psicanalíticas*. Rio de Janeiro, Taurus, 1987. p. 93.

Ora, o *objeto a* não passa de um traço, de um resíduo resultante de uma subtração cujos elementos são mais construção imaginária que propriamente realidade: afinal, a mãe fálica todopoderosa não é mais que uma miragem do sujeito. Assim, a sedução, como nos mostra a autora, "se exerce principalmente pela via de um nada, de um traço fulgurante retido".³⁷ A diferença reside no fato de que, no caso das mulheres, há todo um adorno, um embelezamento do *objeto a*, que as envolve de uma aparência fálica, duplamente encobridora do nada que as constitui: não se trata apenas do *objeto a* que, por si só, já se oferece como um preenchedor do vazio, mas de sua estilização, que lhe garantirá uma aparência de concretude, de realidade, além da cintilância que o constitui. As mulheres

adornam o *objeto a*, o evocam em eclipse num procedimento de velar-desvelar, de que elas têm a ciência, e que é exercício mesmo de uma vaidade suscetível de entregar ao homem a ponta de seu ser; fazem aparecer um pescoço por uma corrente, o bico de um seio graças ao tecido de uma blusa; realçam um pé num salto de agulha, ou fazem as unhas. Mas também podem soltar uma gargalhada ou baixar os olhos.³⁸

Esse jogo de sedução, que, como veremos adiante, no

³⁷ BOONS, op. cit., p. 93.

³⁸ Idem, ibidem, p. 99.

caso da mulher, desembocará na imagem feminina que Lacan denominará de "mascarada", tanto na mulher quanto no homem funciona como uma tentativa de encobrir a falta, a castração. Entretanto, como o homem de fato possui algo que simula a não-castração, ou, nas palavras de Maria Rita Kehl, possui "o falo universal da infância para oferecer a quem quer seduzir"³⁹, sua estratégia é menos complexa: afinal, ao menos sexualmente não há nada que esconder. No caso da mulher, entretanto, o mesmo não se dá, o que faz com que seu jogo de sedução se apresente ainda mais elaborado - trata-se de "esconder justamente o que não está lá".⁴⁰

O que essas considerações acerca da sedução feminina podem nos sugerir, para pensarmos o texto feminino, remete-nos à questão do vazio a que já nos referimos aqui. Se a sedução é sobretudo um jogo de fascinação que se exerce sobre o nada, sobre o vazio, e se esse jogo, genuinamente feminino, culmina com uma produção de signos, de simulacros, de adereços da vacuidade, estamos de volta às questões do exílio, da escrita como um bordado, do vazio e da partição, elementos estruturantes do discurso feminino.

Além disso, tudo o que foi dito com relação à sedução feminina, se aplicado à escrita feminina, pode ser também aplicado à escrita da memória. Afinal, o texto memorialista, como o feminino, e mais que outros textos literários (sempre sedutores, sempre fingidores), é aquele que, tradicionalmente, estabelece um nítido pacto de sedução com o leitor: "meu caso é exemplar", "meu segredo é escandaloso", "minha vida daria um romance".

³⁹ KEHL, Maria Rita. Masculino/Feminino: o olhar da sedução. In: O OLHAR. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 421.

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 419.

Com base nesse tipo de promessa — que a memória oficial assume explicitamente e que a memória marginal propõe com certa modéstia ("meu segredo é desimportante", "minha vida é menor") —, a leitura do texto memorialista é sobretudo uma leitura imaginária, de identificações, em que o leitor, hipnotizado pela imagem narcísica do sedutor, é aprisionado pela sedução.⁴¹

Assim, se a sedução está presente em qualquer texto, em qualquer ato de linguagem⁴², nas escritas da memória e do feminino ela é mais que isso, já que funciona como um de seus elementos estruturantes. Pode-se mesmo dizer que a sedução se constitui no estilo que, pela marca dos afetos, dos adereços e dos ornamentos, se constrói como um encobridor do vazio que ele próprio denuncia, apresenta, exhibe. Mas sobretudo um estilo naquilo que a palavra pode sugerir de concretude, de materialidade, pelas ressonâncias que produz: o *style*, o estilete.⁴³

O que se quer dizer é que os textos de desmemória e do feminino seduzem não exatamente pelo que encobrem, não exatamente pelo segredo do enunciado, como o faz magistralmente o memorialismo tradicional, mas pelo bordado, pelo desenho da enunciação: pela voz, pelo tom, pela maneira peculiar de oferecer o nada ao leitor.

⁴¹ A respeito dessa classificação que propõe a existência de tipos de leitura (imaginária, simbólica, real), de acordo com as categorias lacanianas, ver LOPES, op. cit.. São palavras da autora: "imaginária é toda leitura fascinada, hipnótica, feita na relação dual, amorosa, com o texto, olho no olho". (p. 19-20)

⁴² A respeito das relações entre a linguagem e a sedução, ver FELLMAN, Shoshana. *Le Scandale du Corps Parlant*; Don Juan avec Austin ou de la Seduction en Deux Langues. Paris, Seuil, 1980.

⁴³ Cf. STAROBINSKI, Jean. *Le Style de L'Autobiographie*. In: _____. *L'Œil Vivant I*; la relation critique. Paris, Gallimard, 1970.

Como o *stylo* que desenha o texto, ou como o estilete, que corta, reparte, sulca o corpo branco da página, os estilos feminino e da desmemória são antes o que se materializa enquanto letra, inscrição, traço, que o objeto representado através da letra ou do traço; são antes aparência, superfície, que profundidade; são antes lituraterra que literatura.

Mas, afinal, não é exatamente essa materialidade que a palavra *estilo* pretende assinalar? Não é isso o que se sugere quando se pensa num estilo de vida, num estilo de escrita, ou mesmo num *estilo* de época? Nesse sentido, pode-se dizer que o estilo é sempre feminino, da mesma forma que a sedução é feminina. Ou, parafraseando Derrida, pode-se dizer que o estilo e a mulher mantêm uma estreita relação⁴⁴, pois em ambos se dá esse privilégio da forma, do corpo, e da marca que se imprime sobre o corpo:

A questão do estilo é sempre o exame,
a pressão de um objeto pontiagudo.

Às vezes unicamente de uma pena.

Mas também de um estilete, até mesmo
de um punhal.⁴⁵

⁴⁴ É essa a aproximação proposta por Derrida em *Espolones*, cit. Nessa obra, as questões do estilo e do feminino sempre se tangenciam, conforme, já na abertura do livro, observa o autor: "O título proposto para esta seção terá sido a *questão do estilo*. Entretanto, a mulher será meu tema. Resta saber se isso vem a significar o mesmo - ou o contrário." (p. 25)

Uma aproximação análoga se verifica em LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe*; essai psychanalytique sur le vêtement. Paris, Seuil, 1983. Esta obra, como veremos adiante, propõe uma abordagem do feminino através de seu estilo de vestir e, a partir daí, de sua aparência, de sua evanescência, de seus jogos de sedução.

⁴⁵ DERRIDA, op. cit., p. 27.

O que aqui se aborda quando se pretende traçar a gramática dos textos do feminino e da memória é, portanto, uma questão de estilo. Às vezes o estilo pode até estar no toque suave, no pouso leve da pena sobre o papel — e então estamos diante das delicadezas do texto feminino, das adocicadas narrativas da memória — mas, ainda aí, o que se busca é percorrer o traçado no estilete, as marcas do objeto pontiagudo que sulca a página, as definitivas lacerações do punhal.

Essas marcas, que assinalam a construção de um sentido, de um desenho, de uma imagem, funcionam sobretudo como signos da morte. Ali, no vazio que elas margeiam com absurda precisão, desenha-se o buraco negro do feminino, o umbigo da memória. E se, como sugere Deleuze, "toda reminiscência é erótica"⁴⁶, e se também o feminino se constrói em torno do *objeto a* da reminiscência e do desejo, é na encruzilhada entre o erotismo e a morte que esse estilo-*style*, esse estilo-estilete se permitirá entrever.

UM CANTO PARA O MORTO

Não se constitui em tarefa simples uma leitura que busque abordar o feminino assinalando seu parentesco com a morte. Sabemos que o lugar do feminino foi estrategicamente designado

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988. p. 150.

como o da morte, por analogia com uma definição da mulher como um ser malévolos, mortífero, perigoso, nocivo às culturas e às civilizações. Todo um raciocínio misógeno pode se esconder aí, e é contra ele que se volta grande parte do pensamento feminista, que procura assinalar as relações entre a mulher e a vida, entre o feminino e a fecundidade, a procriação e a função materna.⁴⁷

Sabemos, portanto, que tal trajetória não é isenta de riscos, já que a morte, em nossa cultura, não é tradicionalmente vista com bons olhos: é signo da violência, da usurpação, da repressão a que somos continuamente submetidos. Por outro lado, sabemos também que essa perspectiva que procura ver no feminino apenas os sinais da vida pode facilmente desembocar no mito do "eterno feminino", que concebe a mulher como sinônimo do belo, do bom, do pacífico, como a imagem da mãe-natureza, enfim. E, se seguirmos por essa trilha, estaremos de volta ao raciocínio misógeno que vê no feminino a fonte de todo sofrimento. Afinal, a imagem da mulher enquanto bondade e perfeição não é mais que o antídoto contra esse mal, a outra face de uma mesma figura.

Talvez o que se possa fazer seja tentar uma configuração não tão maniqueísta, não tão polarizadora, que tem origem, no entanto, numa linha radical de pensamento. Refiro-me não exatamente a uma tentativa de se deslocar o conceito de feminino, mas sobretudo de se deslocar o conceito de morte, que então não

⁴⁷ Esta é a abordagem de várias pesquisadoras que trabalham com a questão do feminino, como, por exemplo, Luce Irigaray e Hélène Cixous, aqui citadas. Cf. IRIGARAY, Luce. *Speculum de L'Autre Femme*. Paris, Minuit, 1974 e CIXOUS, Hélène & CLÉMENT, Catherine, op. cit.

deverá ocupar um lugar oposto à vida, e, por extensão, não deverá ser tomado como sinônimo de mal, de sofrimento ou de dor.⁴⁸

É esse raciocínio o que se revela, por exemplo, nas idéias de Bataille e Lacan, que vêem a morte relacionada ao gozo e que, a partir daí, podem vê-la intrinsecamente aliada ao erotismo, ao feminino e até mesmo à vida. Esse parece ser também o raciocínio que muitas vezes subjaz ao que tradicionalmente se entende como o "senso comum" e que faz com que os franceses chamem o orgasmo de "petit mort" ou que, em nossa cultura, faz com que muitos dos tabus relativos à sexualidade sejam semelhantes aos tabus relativos à morte.⁴⁹ É esse ainda o raciocínio que se pode depreender da leitura dos místicos, como Santa Teresa de Ávila ou San Juan de la Cruz, que, ao conceberem a morte como um bem, uma ascese, uma trajetória em direção a Deus (e as mortificações de Santa Teresa são um bom exemplo disso), terminam por descrevê-la como um ato erótico, como o próprio gozo.⁵⁰

⁴⁸ O parentesco do feminino com a morte, contribuindo para a construção de uma lógica outra, em que se descentra o conceito de morte para aproximá-lo à noção do vazio estruturante, é magistralmente desenvolvido por BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Raison Baroque; de Baudelaire à Benjamin*. Paris, Galilée, 1984, em que a autora afirma: "Mas ao relacionar o feminino ao nada - aquele de um caos originário da natureza ou de uma passividade desejante - corre-se o risco de colocá-lo nessa zona ambígua, nevrálgica, que é precisamente o nada na tradição ocidental. E que, nesse ponto de vista, revela-se bastante diferente de certas correntes da filosofia oriental (chinesa-taoísta, por exemplo), em que o nada e o vazio constituem elementos dinâmicos e ativos." (p. 165) É essa aproximação que me proponho a realizar aqui, através de uma incursão pelo conceito de erotismo, marcando sua íntima relação com a morte e com os hemisférios do gozo e do feminino.

⁴⁹ A esse respeito ver BRANCO, Lucia Castello. *O que é Erotismo*. 2 ed.. São Paulo, Brasiliense, 1984.

⁵⁰ A aproximação entre o misticismo, a morte e o erotismo é proposta por BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris, Minuit,

Na verdade, para que se possa produzir um deslocamento do conceito de morte, buscando perceber suas relações com o feminino, é necessário antes que procuremos verificar as íntimas relações do erotismo com a morte, algumas vezes negadas, outras vezes assumidas, por aqueles que se dedicam ao estudo do erotismo, da sexualidade ou do desejo.

Sabe-se que um dos mais antigos discursos ocidentais acerca do amor e do erotismo encontra-se no *Banquete*, de Platão.⁵¹ Ali, através da voz de Aristófanes, que concebe Eros como um impulso em direção à completude, à restauração da unidade perdida, ao acasalamento com a outra metade, simétrica e complementar, funda-se toda uma tradição que concebe o erotismo como fusão, complementariedade, união, etc.. Certamente é a partir desse paradigma que o erotismo, em nossa cultura, é em geral percebido como uma força que se liga à vida, à construção, à totalidade.

Entretanto, o pensamento moderno vem descortinar, através sobretudo da psicanálise, que essa noção do todo, do íntegro, do complementar, não passa de uma fantasia do sujeito: o que o erotismo coloca em jogo é, ao contrário da possibilidade de união e de completude, o risco da perda, da desagregação, da ruptura e da morte.

Essa concepção já vem colocada de maneira pouco teórica, ou pouco elaborada teoricamente, através do pensamento sel

⁵⁰ (cont.)

1957 e por Lacan, em diversos de seus textos. Cf. LACAN. Deus e O Gozo d'A Mulher. In: _____. *O Seminário*; mais, ainda. v.2. Trad. M. D. Magno. 2 ed.. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. p. 87-104.

⁵¹ PLATÃO. *Banquete*. In: _____. *Diálogos*. v. 1. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d. p. 113-90.

vagem de Georges Bataille, em *L'Érotisme*, texto de 1957, onde o autor assinala, reiteradamente, as relações do erotismo com a morte e com a violência: "Há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é uma dissolução das formas constituídas."⁵²

Entendendo o erotismo como essa tentativa de dissolver o constituído, como uma tensão entre os pólos da continuidade e da descontinuidade, Bataille partirá de um exemplo bastante simples, como o da concepção, para elaborar sua teoria. Segundo ele, já no momento da fecundação — que, por si só, não é erótica, mas que coloca em jogo o erotismo — a morte estaria definitivamente inscrita no erotismo: para que se forme um novo ser (o embrião), é necessário que dois outros seres (o óvulo e o espermatozôide) deixem de existir e, portanto, morram. Assim, partindo de um impulso em direção à continuidade, à fusão, os seres esbarrariam em sua irremediável descontinuidade: não há como fazer de dois um todo, um inteiro; o que surge é, portanto, um terceiro, também ele descontínuo, fragmentado, cindido.

O erotismo é entendido por Bataille como uma experiência limítrofe que, buscando a duração individual, terminaria por desembocar na efemeridade do instante. Afinal, essa suposta fusão não dura mais que o instante do ato amoroso:

O erotismo se abre para a morte. A morte se abre para a negação da duração individual. Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite

⁵² BATAILLE, op. cit., p. 25.

de todo o possível?⁵³

Vê-se que a questão abordada por Bataille tangencia a questão do tempo — que se quer contínuo, mas é sempre descontínuo —, a questão do sujeito — que se quer inteiro, mas é sempre cindido — e as questões da memória e do feminino que, afinal, estão intimamente ligadas a essas.

Além disso, o que o autor coloca com absoluta precisão e ousadia, com relação ao ato erótico, relaciona-se à violência que nele está envolvida. Longe de conceber o erotismo como um gesto terno de união, Bataille o percebe como um ato de violência, em que o indivíduo e sua pretensa integridade são ameaçados, como um movimento em direção à extrapolação dos próprios limites do sujeito, que fatalmente o coloca em contato com o vazio da morte.⁵⁴

Curiosamente, esse pensamento que alia erotismo e morte vem a ser criticado tanto pelos ideólogos de direita quanto pelos de esquerda: os primeiros vêem ali um perigo a ser evitado (afinal, a violência pode se constituir na força dos mais fracos), os segundos vêem ali um exagero, uma deturpação — o par amor e morte nada mais é que fruto da repressão sexual a que somos submetidos.⁵⁵

⁵³ BATAILLE, op. cit., p. 51.

⁵⁴ Sobre as relações entre o erotismo e a violência encenadas no texto literário, ver BRANCO, Lúcia Castello. *Eros Travestido*; um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1985.

⁵⁵ Essa é a posição de alguns teóricos marxistas, como, por exemplo, Wilhelm Reich e Herbert Marcuse, defendida entre nós por CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual*; essa nossa (des)conhecida. São Paulo, Brasiliense, 1984.

Entretanto, apesar das críticas e temores, esse parece ter sido o raciocínio de dois grandes teóricos de nosso século que se ocupam de uma ciência que poria fim definitivamente à ética aristotélica do "Bem Supremo", até então comum às condutas psiquiátricas.⁵⁶ Refiro-me a Freud e especialmente a Lacan, a quem não escapou a estreita relação do erotismo com a morte.

Quando Freud admite a existência de Tanatos, da pulsão de morte do indivíduo, e sobretudo quando em sua obra se lê que essa pulsão obedece a necessidades muito mais equilibradoras e ordenadoras do que à primeira vista se poderia supor⁵⁷, tem-se aí não só um deslocamento do conceito de morte, mas uma inscrição definitiva da morte no fenômeno erótico, já que, como afirma Lacan, "No princípio do prazer, o prazer, por definição, tende a seu fim. O princípio do prazer é que cesse o prazer."⁵⁸

Assim, o que traria o equilíbrio para esse princípio insaciável do prazer é exatamente sua interrupção, sua morte, seu repouso. Nessa perspectiva, o princípio da realidade, em contrapartida, funcionaria como aquele que resguarda o prazer, aquele que, por seu próprio caráter de refreamento, permite que o prazer se renove e não desemboque em seu próprio suicídio, por

⁵⁶ A respeito da posição da psicanálise com relação à ética aristotélica do "Bem Supremo", ver QUINET, Antonio, op. cit.. São palavras do autor: "A psicanálise nos ensina o contrário disso, ou seja, que não há Bem Supremo, e que a completeza é da ordem do imaginário, pois o sujeito é marcado pela falta, falta-a-ser: seu complemento está perdido para sempre." (p. 2)

⁵⁷ Cf. FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v.18. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 13-85.

⁵⁸ LACAN, *O Seminário*; o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, cit., p. 112.

sua sofreguidão. O que se depreende dessa dupla articulação proposta por Freud — princípio do prazer X princípio da realidade — é que, para o autor, na própria trajetória do prazer inscreve-se irremediavelmente a morte, a descontinuidade. Para evitá-la, é necessário, portanto, um outro gesto descontínuo, de contenção: o princípio da realidade que, como uma lei, como uma barragem, impediria o escoamento inevitável do prazer para a morte.

Com base sobretudo nas idéias de Freud, mas também num pensamento muito próprio — e muito próprio de sua época, que já não admite essa concepção de todo, do inteiro e do complementar —, Lacan desenvolverá sua teoria, insistindo inúmeras vezes nas relações do erotismo com a morte. Através de um aforismo não menos polêmico que os demais — Não há relação sexual⁵⁹ —, o autor proporá uma lógica da incompletude, da cisão, apontando para a singularidade dos amantes em sua pretensa união amorosa e, portanto, questionando a lógica do uno, do todo, do complementar.

Com base nessa lógica da suplência, ou da dissimetria, e, como é freqüente no autor, através das idéias do próprio Freud, Lacan chegaria ao famoso aforismo "Não há relação sexual", que aqui nos interessa sobretudo por assinalar a proximidade entre o erotismo e o fragmentário, o desagregador e, em última instância, a morte. Ora, o que Lacan conclui, a partir das diferentes situações em que se encontram o menino e a menina em face do complexo de Édipo⁶⁰, é que não há como haver um encontro real

⁵⁹ A idéia da inexistência da relação sexual, que aparece dispersa ao longo da obra de Lacan, é reiterada sobretudo em *O Seminário*; mais, ainda, cit.

⁶⁰ Sabe-se que o Édipo não ocorre de maneira idêntica nos meninos e meninas. Segundo Freud, os meninos sairiam do Édipo

entre o homem e a mulher, já que cada um deles está em busca de um outro a que o parceiro não corresponde. Por isso, por não haver simetria, por não haver correspondência entre as duas partes, "não há relação sexual":

Entre os sexos, no ser falante, a relação não se dá, na medida em que é somente a partir daí que se pode enunciar o que vem, a essa relação, em suplência.

Há muito tempo que escondi com um certo *Hã Um* o que constitui o primeiro passo neste encaminhamento. Esse *Hã Um* não é simples — é o caso de dizer. Na psicanálise, ou mais exatamente no discurso de Freud, isto se anuncia pelo Eros que, de grão em grão, é suposto tender a fazer um de um dessa multidão imensa. Mas, como é claro que mesmo todos vocês, tanto que vocês estão aqui, multidão seguramente, não só não fazem um, mas não têm a menor chance de chegar a isto — como se demonstra demais, e todos os dias, ainda que fosse só em comungar na minha fala — é mesmo preciso que Freud faça surgir um outro fator para fazer obstáculo a esse Eros universal, na forma de Tanatos, a redução à poeira.

É evidentemente metáfora permitida a

cont.)

por temor à castração, enquanto as meninas entrariam no Édipo por causa da castração. Há, portanto, uma nítida diferença de fases entre os dois. A esse respeito, ver sobretudo:

FREUD, Sigmund. Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica Entre os Sexos. In: _____. Op. cit. v. 19. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 303-9.

_____. Feminilidade. In: _____. Op. cit. v. 22. Trad. José Luís Meurer. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 139-65.

_____. Sexualidade Feminina. In: _____. Op. cit. v. 21. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p. 255-79.

Freud, pela feliz descoberta das duas unidades do gérmen, o óvulo e o espermatozóide, de que se pode dizer grosseiramente que é fusão que se engendra o quê? — um novo ser. Só que essa coisa não acontece sem meiose, sem uma subtração inteiramente manifesta, ao menos para um dos dois, justo antes do momento mesmo em que a conjunção se produz, uma subtração de certos elementos que não é por nada que não estão na operação final.⁶¹

O que a citação acima nos esclarece é que a relação sexual não se dá, não somente por um desencontro de fases entre os indivíduos envolvidos, mas também pela interferência de um terceiro (cuja entrada Lacan assinala através da meiose), já previsto por Freud como um princípio desagregador, devastador: Tanatos. Assim, é também por uma via que aponta para as relações entre o erotismo e a morte, a ruptura, a cisão, que o pensamento de Lacan se desenvolve.

Além disso, o parentesco do gozo com a morte é constantemente assinalado pelo autor. Entendido como uma instância fundamentalmente distinta do prazer — que coloca em jogo o desejo —, o gozo, para a psicanálise, relaciona-se à abolição dos limites, à ruptura do paradigma e, portanto, ao impossível, ao inominável, ao real:

Em suma, o que é o gozo? (...) É algo

⁶¹ LACAN, Deus e O Gozo d'A Mulher. In: _____. *O Seminário*; mais, ainda, cit., p. 90-1.

que significa a escamoteação do limite, a abolição do limite. Quanto ao prazer, constitui uma forma comedida de eclipse momentâneo do limite, onde entre em causa apenas o prazer e todo o circuito do desejo que o repõe em jogo. O gozo propriamente dito, enquanto inacessível, enquanto realidade, enquanto impossível, é exatamente a abolição do limite.⁶²

Por isso, pode-se dizer que, ao contrário do prazer, o gozo se situa definitivamente no hemisfério da morte: é inútil, excessivo, violento, violentador. Por isso também pode-se dizer que, em última instância, ele se situa nas esferas do feminino.

É verdade que o próprio Lacan procura, em sua obra, fazer uma distinção entre o gozo do homem e o da mulher, entre o gozo masculino, ou fálico, e o gozo "mais além", ou gozo "a mais" feminino, em cuja configuração nos deteremos adiante. Numa linha lacaniana, há trabalhos como de Marie Claire Boons, por exemplo, que aproximam o gozo masculino ou fálico do processo metafórico, por seu caráter de abrangência, de fechamento e de resolução, enquanto o gozo feminino se aproximaria do processo metonímico, por seus deslocamentos constantes, sua abertura e seu caráter parcial.⁶³

⁶² LECLAIRE, Serge. *O Corpo Erógeno*. Uma Introdução à teoria do complexo de Édipo. Trad. Paulo Viana Vidal. Rio de Janeiro, Editora Fon-Fon e Seleta, 1979. p. 90.

⁶³ BOONS, Marie Claire. A Propósito do Orgasmo. Trad. Daniella Ropa. In: NICÉAS, Carlos Augusto et alii. *O Feminino; aproximações*. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1986. p. 85-94.
Uma abordagem semelhante, embora com derivações distintas, é proposta por GUATIMOSIM, Bárbara e GUIMARÃES, Belkiss

Entretanto, se nos dedicarmos a uma leitura que busque percorrer a trajetória do conceito na obra de Lacan, verificaremos que inúmeras vezes (com exceção daquelas em que o autor pretende distinguir o gozo masculino do feminino, ou marcar a existência do gozo fálico) ele se aproxima do que Lacan entende por gozo feminino, ou do que Leclaire quer dizer quando fala do gozo como "abolição do limite". Aliás, é o próprio Leclaire quem, ao aproximar o gozo do "gozo sexual da mãe", oferece-nos uma perspectiva para pensarmos acerca de seu parentesco com o feminino:

É necessário principalmente que reflitamos a respeito do ato de que o incesto, o gozo sexual da mãe, constitui o modelo mesmo do gozo. O gozo, cuja natureza, ordem ou mesmo situação até agora nunca pudemos verdadeiramente descrever, sempre foi pensado, de maneira mais ou menos adequada, como o gozo da mãe. Não há outro horizonte, outro ponto de referência: é o gozo absoluto e, portanto, interdito.⁶⁴

pode-se dizer, portanto, que, assim como a sedução, ou o estilo, o gozo caracteriza-se como tipicamente feminino.

63 (cont.)

Pandiá. Narciso, Miragem Poética. *Griphos*, Belo Horizonte, Instituto de Estudos Psicanalíticos (7): 21-41, out. 1989. Nesse texto as autoras falam da "metonímia erógena", do "ir e vir no dentro e fora", próprios do gozo feminino, e da "condensação metafórica", que ocorre no gozo masculino. (p. 29)

64 LECLAIRE, op. cit., p. 62.

Em decorrência disso, pode-se uma vez mais assinalar a articulação da morte com o feminino e, a partir daí, pensando-se na escrita do feminino enquanto escrita do gozo (como se sugerirá no próximo capítulo), tentar bordejar uma gramática dessa escrita em que a morte, a violência, o ilimitado, o impossível, encontram-se visivelmente inscritos.

E aqui se abre uma passagem para articularmos, uma vez mais, os discursos do feminino e da memória. Se, como dissemos, ambos se caracterizam como essa trajetória alucinada em direção à transposição de seus próprios limites discursivos, se em ambos se apresenta nitidamente essa marca da morte, essa configuração dos discursos como tanatografias, é provável que ambos se construam como essa escrita do gozo, do indizível, do real. Como um canto para o morto, que se desenvolve através de uma outra dicção, de uma outra voz — a voz do feminino e da desmemória —, essa escrita não nos levará a outro lugar senão ao silêncio do gozo.

De fato, o que se percebe na leitura, tanto dos textos femininos quanto dos de memória, é essa construção precária que, buscando apontar para a vida — para o cotidiano, para as pequenas misérias, para a realidade —, termina por apresentar definitivamente a morte — o inusitado, o que subitamente se cala, o real. Assim, longe de se caracterizarem como simples "relatos de vida", eles de fato se constituem em "relatos de morte"; longe de apresentarem a realidade "tal qual ela é", eles terminam por exhibir o real exatamente como o elemento invisível, que atravessa a realidade aparente e a desloca, e a descentra.

A partir daí, pode-se dizer que, além dessa leitura imaginária, sedutora, fascinada e fascinante, que os textos da memória e do feminino propõem ao leitor, há neles uma outra

leitura possível (ou impossível) que, em última instância, sub-repticiamente, silenciosamente, nos arrebatava: a leitura dos restos, dos resíduos, das excrescências, do real.⁶⁵ Uma leitura que, priorizando a morte inscrita como signo no texto, não atenuava a violência que ali se encena. E, na cena da violência textual, essa leitura não reserva ao leitor outro papel senão o de violentado.

O TEMPO FEMININO DA MEMÓRIA

Tudo o que até aqui se disse com relação à temporalidade narrativa e, especificamente, com relação ao tempo da memória, nos leva a pensar que, nos textos memorialistas, as lacunas, as rupturas, os saltos, marcas da descontinuidade temporal, são inevitáveis, embora muitas vezes eles se apresentem escamoteados por discurso que, comprometido com sua pretensa linearidade, com um relato que se aproxima da dicção histórica oficial, busca preencher as lacunas, suturar as faltas, encobrir as rupturas.

Por outro lado, o que se viu com relação ao tempo do

⁶⁵ A respeito da leitura do real (que, de fato, não se constitui numa leitura, já que o real é da ordem do impossível), ver LOPES, op. cit., onde a autora sugere que, além das leituras imaginária e simbólica, haveria uma terceira possibilidade: "Entretanto, sempre algo sobra desse esforço [o esforço da leitura simbólica], algo residual, que não entra na cadeia significativa do leitor, que resiste à simbolização, algo, então, da ordem do real, do impossível." (p. 20)

auto-retrato, ou da que aqui chamamos de desmemória, é que ele em geral se apresenta como um "tempo parado", que, longe de construir uma história em movimento, sugere a desconstrução do retrato, exibindo suas fraturas e suas fendas. Com relação ao feminino, esse desenho em torno do vazio, é exatamente o "tempo parado" — marca da descontinuidade temporal e da falta — que se fará perceber.

Há, de fato, pesquisas que, numa linha sociológica ou antropológica, buscam distinguir as noções de tempo nos diversos setores da sociedade, ou nas diversas situações dos homens em sociedade. Essa é a proposta, por exemplo, de Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade*⁶⁶, em que a autora refere-se à noção de tempo e à importância da memória para os indivíduos que já não se qualificam como produtivos em seu contexto econômico, como é o caso das pessoas idosas.

Numa abordagem semelhante, Teresa Pires do Rio Caldeira, em *A Política dos Outros*, distingue a noção de tempo dos homens da percepção temporal das mulheres, apontando para o caráter cíclico e repetitivo da vivência do cotidiano, mais comum às mulheres que aos homens:

Conjunto de fragmentos que enchem o tempo, o cotidiano é, na verdade, a vivência de um 'outro tempo' que não é aquele que prevalece e é valorizado em nossa sociedade. Seguramente, ele é regido pelos horários do relógio (as tarefas têm hora para serem

⁶⁶ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*; lembranças de velhos. São Paulo, T.A. Queiroz, 1983.

feitas); seguramente no cotidiano tem-se a sensação de que se usa o tempo (nem que seja para não fazer nada), mas não se tem a sensação de que o tempo passa, flui, é sempre outro. O cotidiano é o repetitivo, o que começa e recomeça da mesma maneira, é o que não tem profundidade, nem passado, nem futuro. Se a noção de tempo que prevalece na nossa sociedade é seqüencial e histórica, a que prevalece no cotidiano é repetitiva e cíclica.⁶⁷

Assim, na vivência do cotidiano, no universo da casa, secularmente caracterizado como o universo feminino, o tempo seria visto sob outra perspectiva: a repetição, a interrupção, o fragmentário, enfim. Curiosamente, esse tempo da casa será análogo ao tempo do corpo, um corpo que, como vimos, é marcado pela dupla partição: a perda, a divisão, que apontam não só para a possibilidade de uma estrutura repetitiva do tempo feminino como para seu caráter de fragmento e de ruptura.

Pensando-se exclusivamente na dimensão temporal de uma escrita que se caracteriza como feminina, talvez se possa dizer que ela se constrói exatamente como essa escrita do tempo cíclico, ou repetitivo, do tempo que, em busca do objeto, da "coisa finda" (que então deu lugar à palavra), permanece estagnado, atado à própria origem do simbólico, ao momento em que a perda inaugural se deu.

Por outro lado, como foi visto com relação ao texto

⁶⁷ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *A Política dos Outros; o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 118-9.

memorialista, essa tentativa de resgate do passado não é mais que uma tentativa de resgate do presente narrativo, onde a coisa re-presentada se permite entrever. E aí o texto mergulha irremediavelmente em sua perda de tempo, em sua prolixidade, em sua construção excessiva, sempre deslocada, em torno de um mesmo eixo, de um mesmo vazio. Ou, nas palavras de Béatrice Didier:

Tempo cíclico, sempre recomeçado, mas com suas rupturas, sua monotonia e suas descontinuidades. Assim se explicaria que o ritmo de sua frase (se se pode falar de uma frase da mulher, pois há tantos estilos quanto mulheres) possa parecer, paradoxalmente, como mais lento e mais precipitado.⁶⁸

É, de certa forma, esta a linha de pensamento percorrida por Isabel Allegro de Magalhães, em *O Tempo das Mulheres*, em que a autora se propõe a elaborar a questão da temporalidade na ficção feminina contemporânea em Portugal. Defendendo a idéia da existência de uma percepção temporal especificamente feminina, e de uma escrita feminina que exiba esta outra dimensão temporal, a autora definirá o tempo das mulheres como um "tempo passado", ou ziguezagueado, mas que se constrói, analogamente ao que aqui se pretende desenvolver, em direção ao futuro. Um futuro, no entanto, sempre "regado no passado", o que permite à

⁶⁸ DIDIER, *L'Écriture-Femme*. cit., p. 33. É curioso que essa dimensão do tempo lento e precipitado corresponda, segundo a autora, a uma "consciência proustiana do tempo", o que nos permite pensar na escrita de Proust (e esta é a visão de Béatrice Didier) enquanto escrita feminina.

autora sugerir uma configuração não exatamente cíclica para a dimensão temporal feminina, mas espiralada:

Nos romances em que as personagens femininas assim se nos mostram, voltadas para o futuro, tentando sonhar e criar algo de novo, melhor diríamos que o seu tempo se desenha em espiral. Já não circularmente fechado e sem saída visível para a História, mas pelo contrário, aberto, procedendo em espirais, onde a curva anterior serve de apoio à seguinte.⁶⁹

Entretanto, apesar de em sua obra a autora desenvolver questões fundamentais com relação à temporalidade feminina, que se assemelham ao que aqui se pretende elaborar, suas considerações possuem um núcleo central que me leva a discordar de sua perspectiva. Trata-se da defesa da existência do elemento contínuo na percepção temporal feminina, o que a afasta radicalmente das noções do feminino descontínuo, cindido, construído a partir do vazio originário, para aproximarem-na da idéia da plenitude e inteireza femininas, que aqui procuramos discutir. É esse raciocínio que faz com que a autora atribua ao tempo das mulheres uma estrutura metafórica e ao tempo dos homens uma estrutura metonímica:

⁶⁹ MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Tempo das Mulheres; a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. p. 511.

Será que a ficção feminina está, mais do que a dos homens, virada para a memória, para a reconstituição do que foi e do que poderia ter sido ou ainda do que poderá vir a ser, enquanto que a masculina mais se interessa pela viagem, pela deslocação no espaço, real ou metonímico? Um tempo metafórico (o das mulheres) e um tempo metonímico (o dos homens) com uma nova metáfora ligada à lingüística das estruturas?⁷⁰

A perspectiva que aqui adoto é radicalmente outra. A meu ver, esse tempo paradoxalmente lento e precipitado, esse tempo "não acontecível", como sugere Béatrice Didier, funciona exatamente como a marca da descontinuidade temporal, ou como a marca de um tempo metonímico — que a memória oficial escamoteia e a memória desterritorializada exhibe —, ou como a marca da morte na escrita, que se quer de uma absurda atemporalidade, conforme se pode ler freqüentemente na narrativa de Clarice Lispector, construída como uma típica desmemória feminina: "sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios."⁷¹

O curioso é que essa aparente atemporalidade da escrita feminina abre-se em direção a uma perspectiva futura, de maneira análoga ao que já havíamos assinalado com relação ao processo da memória. Atada ao *antes*, ao estágio pré-discursivo, ao *aquém* do simbólico, essa escrita buscará fazer um movimento de

⁷⁰ MAGALHÃES, op. cit., p. 9.

⁷¹ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed.. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 22.

retorno, de retroação, o que talvez explique porque ela venha sendo lida, inúmeras vezes, como um discurso de tom nostálgico, voltado sobretudo para o passado, para a infância, para a origem de uma possível identidade feminina:

A escrita feminina é uma escrita do Dentro: o interior do corpo, o interior da casa. Escrita de retorno a esse Dentro, nostalgia da mãe e do mar. O grande ciclo é o ciclo do eterno retorno. Que naturalmente nega o mito masculino do progresso tecnológico e da fé no futuro.⁷²

É claro que essa perspectiva do retorno é visível na escrita feminina e é também por essa marca da tentativa de resgate do passado que os textos do feminino e da memória se aproximam. Entretanto, o que comumente passa despercebido aos teóricos que se dedicaram ao estudo desse tipo de texto é que, ao se voltarem para o passado, e ao procurarem trazê-lo ao presente narrativo, essas escritas terminam por se abrir para o futuro, como acontece, afinal, em qualquer gesto de memória.

É precisamente aí, a meu ver, que elas adquirem outra dimensão e ganham uma maior complexidade. Não se trata, no entanto, de uma "fé no futuro", ou de algo que se possa ler como uma crença no progresso, mas simplesmente de uma abertura para o que possa vir, para o possível (ou para o impossível) da escrita, para uma radicalização de seus processos até os limites

⁷² LIDIER, *L'Écriture-Femme*, cit., p. 37.

da linguagem, ou até os abismos da linguagem.

Por isso essa escrita pode ser aproximada do gozo que, como vimos, constitui-se numa abolição dos limites. Por isso ela se constrói como uma "escrita em processo", como assinala Béatrice Didier, escrita não resolvida, mas sempre em evolução, sempre aberta para o próximo instante, exatamente como a narrativa da memória desterritorializada, nunca acabada, nunca fechada, mas sempre em feitura, sempre em construção.⁷³ E por isso também ela se aproxima da narrativa ficcional, já que, por sua abertura em direção ao futuro, ela naturalmente permite a criação, a invenção.

Sob essa perspectiva talvez se possa ver com outros olhos essa vocação passadista dos textos do feminino e da memória: não se trata simplesmente de um retorno nostálgico ao passado ("minha mãe", "minha casinha", "minha terra natal"), em busca de uma identidade perdida, como muitas vezes sugere Béatrice Didier, mas a utilização do passado como um pré-texto, como uma relíquia arqueológica sobre a qual se construirá um novo objeto. Afinal, o aquém e o além da linguagem se equivalem, o que quer dizer que esse gesto pré-discursivo pode ser lido também como um gesto pós-discursivo de implosão da linguagem, de destruição da sintaxe, de fragmentação do texto — como um gesto que, afinal, se aproxima das radicalizações lingüísticas das vanguardas literárias, ou de qualquer processo poético levado às últimas conseqüências.

Também sob essa perspectiva se pode verificar uma vez

⁷³ Segundo Béatrice Didier, a escrita do diário se constituiria como uma "escrita em processo", sempre evolutiva e nunca acabada. Da mesma forma, como vimos, constrói-se a escrita feminina. Cf. DIDIER, *Le Journal Intime*, cit., p. 46.

mais a estreita relação da morte e do vazio, com a construção, com a produção textual. Afinal, é exatamente por sua impossibilidade, ou pela paralisação de um movimento em direção ao impossível aquêm da linguagem, que esse gesto de memória, ou esse gesto feminino de escrita, se volta para o depois, para o futuro. Assim, no lugar desse tempo parado (parado por seus próprios movimentos antagônicos), ou desse tempo morto, constrói-se o tempo futuro de uma narrativa sempre em processo.

Nesse movimento feminino da memória, de um retorno que se abre para o futuro, é natural que a linguagem seja a mais maleável possível, a que mais se molda ao ritmo, à estrutura de um discurso feminino sempre em evolução. Por isso o registro da desmemória e do feminino é sobretudo um registro oralizante, que se aproxima do corpo e da voz. Assim se produzem a flutuação e o deslizamento das palavras que uma escrita menos contaminada pela linguagem oral, por sua cristalização, bloquearia:

Escrever não parecerá mais à mulher como um tipo de traição à palavra se ela sabe criar uma escrita tal que o fluxo da palavra aí se encontra, com seus sobressaltos, suas rupturas e seus gritos.⁷⁴

Curiosamente, é esse mesmo registro oralizante, ou, mais propriamente, a fala, que faz com que as coisas perdurem: "a escrita voa, a fala permanece", já nos disse Lacan. O que

⁷⁴ DIDIER, *L'Écriture-Femme*, cit., p. 32.

aqui se sugere, portanto, é uma leitura dessa dupla instância da fala, que nos permite ler a dupla instância temporal do texto feminino e da memória: a fala é que permite o movimento e, no entanto, faz durar; analogamente ao presente, essa estranha di mensão temporal da memória, que constitui o tempo e, entretanto, passa com o tempo constituído.

Trata-se, aqui, evidentemente, da fala da mãe. Persegui-la é não só estabelecer uma dissidência com a língua pátria, com o discurso oficial do pai, como também produzir uma nova linguagem, produtora de novos sentidos, dimensionada em direção ao futuro. Mas pronunciar a palavra da mãe é também marcar, sul car, fazer durar ou perdurar definitivamente, com o selo da le tra feminina (ou da morte), essa voz materna no texto.

Afinal, não é mesmo este o destino da memória? Fazer durar, permanecer, e ser condenada ao esquecimento, à dissipação e, por isso, à criação? Nesse sentido, pode-se dizer que a memória, em última instância, é também feminina, como sua figura mitológica, *Mnemosyne*, que canta "tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será".

No texto feminino, escrita do impossível cujo traçado aqui se pretende percorrer, essa memória soa antes como voz, como fala, do que propriamente como escrita. Entretanto, essa é uma voz que escreve ou, melhor dizendo, inscreve: borda, recorta, faz marcas no corpo do texto. Ouvir essa fala, entregar-se a essa voz materna, é enveredar pela trilha do esquecimento e da invenção, que afinal não passam de um antigo percurso de *Mne* mosyne em direção aos abismos da linguagem, da morte e da imortalidade. Aí se encontram a memória e o esquecimento, aí se cons troem os textos do feminino e da memória desterritorializada, aí se ouvem, como numa *berceuse* bastante peculiar, as vozes da des

memória feminina:

Se o mais vivo da memória for o esquecimento sem fundo? Assim a rememoração não seria mais tentativa de amarrar ao tempo perdido algumas lembranças para revivê-las. Ela seria o esforço para se avançar mais longe no esquecimento.⁷⁵

⁷⁵ MONTRELAY, Michéle. *L'Ombre et Le Nom: sur la feminité*. Paris, Minuit, 1977. p. 9. No primeiro capítulo dessa obra, "Sur 'Le Ravissement de Lol V. Stein'", em que a autora trabalha com a escrita de Margueritte Duras, defende-se uma idéia análoga a que aqui sugerimos a respeito das articulações entre o feminino e a desmemória. Segundo a autora, o texto de Duras aborda a memória de maneira a aliá-la antes ao esquecimento que propriamente à reconstrução do passado.

RETRATOS FALADOS

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de um certo tempo cada um é responsável pela cara que tem.

LALINGUA DO GOZO

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra — a entrelinha — morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.

Talvez a maneira menos agressiva de se abordar as relações entre o feminino e a escrita seja também a maneira mais radical: aquela que envereda pelo impossível do discurso, pelos silêncios do inominável, pelos absurdos de uma pré-linguagem que se quer aquêm (ou alêm) do verbo, mas que se quer também comunicação. Vê-se logo que, a partir de tal abordagem, somos irremediavelmente lançados no território do insólito e do invulgar: aqui, exatamente aqui onde se dá a singularidade, busca-se a generalização, a gramática de um discurso que se diz feminino.

Tal é o destino daqueles que enveredam pelos territórios do gozo, onde reinam o invisível, o indizível, o inominável, o real. Daí a inevitável questão: é possível escrever o gozo? Do desejo, dessa falta que nos move e nos constitui, não é difícil falar. Aliás, fala-se sempre, de uma maneira ou de outra, em nome do desejo. Mas do excesso, do inútil, daquilo que sobra, daquilo que, ao contrário, não move, mas paralisa, daquilo que é perda, aniquilamento, transbordamento, voragem, como falar? Pior: como calar sobre o gozo? Porque é exatamente em torno desse indizível, desse inominável, que se constrói grande parte da tagarelice do texto, do delírio languageiro, da falácia

literária. E aí, nesse lugar atópico do elíptico e do prolixo, da lacuna e do excesso, do falar demais justamente por não se ter muito o que dizer, ou por não se saber o que dizer, talvez se construam as escritas feminina e memorialista.

Aí, no ponto de interseção entre o gesto da mãe e o gesto do filho, lugar de olhares que se cruzam e se correspondem, lugar de toques, de suaves carícias, de gemidos e balbucios, ouvimos essa língua outra, intraduzível em sua materialidade e singularidade, absurdamente sonora e corporal. *lalangue*, *lalíngua*. A língua de lá. *lã-bas*, lá longe, lá antes, *lalalia*: do outro lado da terra, no fundo de um espelho abissal onde reside a mãe. O que nos diz a mãe do fundo de seu poço sem fundo?

Falar acerca de um buraco é uma coisa. Falar de dentro do buraco é bem outra: significa situar-se nesse não-lugar, nes se entrecruzamento de sentidos sem sentido onde, no entanto, ful gura uma estranha luz. Esta a insana busca da escrita feminina: fazer falar o intangível, o incapturável, o inominável, o indizível. Falar desse lugar que é o umbigo da escrita - e que é também o umbigo da memória -, lugar onde as palavras, sem jamais perderem seu estatuto de palavras, parecem tocar de novo a coisa originária, e por isso se perdem, se emaranham, se desdizem sem dizer, e se calam.

Ou não se calam: tagarelam. Porque falar demais nem sempre (ou quase nunca) significa ter muito o que dizer. Falar demais pode se constituir numa estranha dimensão do silêncio. Algumas mulheres sabem disso. Alguns poetas também. A escrita feminina sabe.

Mas ouvir *lalíngua* da mãe é sempre, e irremediavelmente, ouvi-la através do registro do pai, através da língua pátria. Porque não há como vislumbrar o real por outra via que não seja

a do simbólico. Porque não há como escrever o silêncio, a lacuna, a assimbolia, a não ser simbolizando-os, tornando-os matéria de linguagem. O feminino, bem como sua escrita, se revelará sempre de viés, sempre pela via fálica do registro do pai, do registro da lei.

Ouvir a voz da mãe, mesmo que modulada pelo registro do pai, é, no entanto, lançar-se à subtração, ao silêncio, ao caos. É aceitar a insuportável verdade que abala as evidências e as certezas do sujeito: a de que a verdade, assim como a mulher, é "não toda"¹. A de que, além da lógica fálica, do visível e do mensurável, existe uma lógica outra, do invisível, do fragmentado, do descontínuo, do incompleto: a lógica "não toda" de uma desrazão, ou de uma razão barroca, como observa Christine Buci-Glucksmann, onde o feminino reina e com ele a irredutível ambigüidade, o indissolúvel paradoxo, a indagação reincidente.²

Quem vai querer? Quem vai se entregar amorosamente à leitura desse texto ímpar que faz ruir os alicerces do sujeito? Certamente um leitor também amoroso (ou perverso?), também ele fisgado por essa sedução dos abismos exercida pela escrita feminina.

Do outro lado do espelho - a escrita feminina promete - não há palavras, mas coisas. Do outro lado do espelho da repre-

¹ Esta é a tese defendida por Lacan em seu antológico *Seminário 20*. Praticamente todas as vezes em que o autor se refere à mulher, nestes ensaios, podemos ler o termo como sinônimo de *verdade*, como, aliás, o próprio Lacan assinala com alguns trechos: "Toda a verdade, é o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não levá-la até o fim, de só se fazer semi-dizê-la." (p. 162) Cf. LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 20. Mais, Ainda. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

² BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Raison Baroque; de Baudelaire à Benjamin*. Paris, Galilée, 1984.

sentação, reside a presença, nos garante essa escrita. E todos sabemos – e a escrita feminina também sabe – que não há nada de pleno da presença, que ela não passa de um traço, de um trapo, de um resíduo do que irremediavelmente se perdeu, do que nunca esteve lá. Do outro lado do espelho reside a pura diferença. E é neste lugar oblíquo que se modula, como numa cantiga singular, a voz primeva dessa absurda senhora de um nada absoluto: a mãe.

O GOZO DA MÃE

A psicanálise, através de Freud, Lacan, Léclaire e outros³, nos mostra que o gozo, em última instância, é sempre o gozo da mãe. Entendido como abolição dos limites, enquanto o prazer se relacionaria ao mero eclipse momentâneo dos limites, o gozo se localiza nos hemisférios da morte, da loucura, do real. Hemisférios do feminino, como vimos. Hemisférios do indizível e do impossível, como reiteramos inúmeras vezes.

E a escrita? Como se construiria, então, uma escrita que pretendesse se caracterizar como escrita do gozo? Não há como escrever o indizível, não há como reproduzir gemidos e balbucios e fazer desse texto um discurso sustentável, nos limites

³ Cf. notas 62 e 64, do cap. 3 desta tese.

do suportável para o leitor. Mas é possível mimetizar essa instância dos sussurros de uma pré-linguagem, é possível acercar-se do real sem aprisioná-lo sofregamente nas redes do simbólico, ainda que sem abrir mão definitivamente do simbólico.

É isso o que nos mostra, com habilidade de mestre, Roland Barthes, em *O Prazer do Texto*, ensaio crítico escrito ao sabor da perda e da deriva, como querem os textos de gozo. Nessa obra, Barthes, rastreando com a devida licença poética os conceitos psicanalíticos de gozo e de prazer, propõe uma tipologia dessas duas modalidades de discurso literário. A primeira delas consistiria sempre numa escrita que se aproximaria da morte, da perda, da destruição das certezas do sujeito, da ruína de seus alicerces: "com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível"⁴, nos diz Barthes. A segunda delas, a do texto de prazer, configura uma escrita que, ao contrário, reconforta o leitor, "contenta, enche, dá euforia"⁵, não estabelece entre leitor e linguagem uma relação de crise.

Classificação um tanto vaga e genérica, poderíamos concluir. Especialmente se considerarmos que para ela são fundamentais as percepções do leitor - e aí se insere seu desejo - com relação ao texto lido. Entretanto, a perspectiva adotada por Barthes torna-se mais complexa e mais rica se considerarmos que sua proposta teórica focaliza e prioriza um outro sujeito, além do leitor: o próprio texto. Assim, podemos ler "o prazer do texto" (ou "le plaisir du texte"), não só como o prazer que tal texto é capaz de provocar no leitor (e aqui o termo "prazer"

⁴ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977. p. 32.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 21.

inclui a idéia de "gozo", como o próprio autor assinala), mas o prazer que diz respeito ao texto, o prazer que o texto experimenta ao falar nessa língua outra, que não nega a morte, a deriva, a devastação.

De que goza o texto? -, poderíamos, então, indagar. O texto goza da mãe. E para isso, e por isso, é preciso que ele fale numa linguagem outra, próxima da assimbolia, próxima do silêncio e do caos de uma pré-linguagem: lalíngua.⁶ E o que é lalíngua? Lalíngua, ou *lalangue*, como quer Lacan, é exatamente essa linguagem pulsional da mãe, que não se traduz por palavras portadoras de um sentido maiúsculo, mas que é antes a linguagem dos sentidos corporais, do tato, dos toques, da voz, do olhar, dos gritos e dos sussurros. Lalíngua reside, portanto, no terreno da singularidade, diz respeito a cada sujeito e sua história, e sua verdade parcial. Por isso lalíngua participa das esferas do real, do inominável e do indizível: é "não toda" como a verdade ou como o feminino, é impossível como a relação sexual, é insuportável como o toque (interdito) no corpo da mãe:

A alíngua é, pois, uma língua entre outras, enquanto que, ao se colocar, ela impede, por incomensurabilidade, a construção de

⁶ Utilizo aqui, em lugar da convencional tradução de *lalangue* por *alíngua*, já criticada por inúmeros estudiosos de Lacan, a tradução sugerida por Haroldo de Campos, em conferência proferida no "Simpósio do Campo Freudiano" (Belo Horizonte, 1988), em que o conferencista aponta para as vantagens de *lalíngua* sobre *alíngua*: conserva-se a aliteração, a musicalidade, o caráter de lalia do termo proposto por Lacan, evita-se a negação sugerida pelo prefixo *a*, de *alíngua*, e usa-se, em seu lugar, um prefixo que, apesar de proveniente do espanhol, é comum em português (*la*), garantindo ao termo um certo destaque, uma certa nobreza.

uma classe de línguas que a inclui; sua figuração mais direta é a língua materna, da qual basta um pouco de observação para admitir que em qualquer hipótese é preciso uma torção bem forte para alinhá-la no lote comum (...) a língua é o que faz com que uma língua não seja comparável a nenhuma outra, enquanto que justamente ela não tem outra, enquanto, também, que o que a faz incomparável não saberia ser dito.⁷

E como se ouve a língua, já que ela, por sua própria idiossincrasia, situa-se numa esfera inacessível ao sujeito, a esfera do pré-simbólico, do real? Pode-se ouvi-la através do que Lacan denominou de "efeitos de língua", ou seja, através de suas intromissões, irrupções, deslizamentos para o interior do discurso e da língua, ali provocando estranhamentos, situações de engano e de susto: "a língua é, em toda língua, o registro que a consagra ao equívoco"⁸.

A língua seria, portanto, uma instância que ultrapassa a língua e com ela trapaceia: através de seus efeitos podemos ouvi-la falar o que a língua não diz, ou o que a língua não quer dizer. Ou, nas palavras de Lacan:

O inconsciente é o testemunho de um saber, no que em grande parte ele escapa ao

⁷ MILNER, Jean-Claude. *O Amor da Língua*. Trad. Angela Cristina Jesuino. Porto Alegre, Artes Médicas, 1987. p. 15.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 15.

ser falante. Este ser dá oportunidade de perceber até onde vão os efeitos de alíngua, pelo seguinte, que ela apresenta toda sorte de afetos que restam enigmáticos. Esses afetos são o que resulta da presença de alíngua no que, de saber, ela articula coisas que vão muito mais longe do que aquilo que o ser falante suporta de saber enunciado.⁹

Assim, é através de seus efeitos, sempre localizados na língua, que podemos ouvir lalíngua. Por isso lalíngua, conforme coloca com propriedade Maria Luiza Ramos, em "Os Aversos da Linguagem", relaciona-se intimamente ao som, à voz, o que permite à autora falar numa materialidade do fonema mais evidente que a materialidade da letra, à qual Lacan constantemente se refere.¹⁰ Entretanto, o que me permito derivar do conceito lacaniano de lalíngua remete-nos a outro lugar, precisamente ao lugar atópico onde lalíngua, em repouso (se é possível se falar em repouso, tratando-se de lalíngua), ou em virtualidade, existiria: o lugar da confluência do gozo, da morte, do feminino, do real.

Por isso aproximo lalíngua da instância pré-discursiva de que nos fala Béatrice Didier, ou do estágio semiótico elaborado por Kristeva, para derivar uma construção em torno dessa escrita feminina, que se caracterizaria, não exatamente por seus efeitos de lalíngua, mas pela tentativa de apresentar (e não

⁹ LACAN, op. cit., p. 190.

¹⁰ RAMOS, Maria Luiza. *Os Aversos da Linguagem; estudos interdisciplinares de Literatura e Psicanálise* (inédito).

propriamente de representar) lalíngua em seu estado bruto, fazê-la falar desse lugar que é o fundo do fundo do poço, desse bu raco negro da mãe, desse umbigo da escrita e da memória onde as palavras nada dizem além de sua vacuidade.

Nesse lugar, em que o corpo ocupa papel privilegiado, as palavras, puro som, buscam negar seu estatuto simbólico e trazer de volta a coisa originária, soprando, como num gesto mater no e inaugural do desejo, suaves carícias na orelha do bebê:

Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incôgnito te diz: dinossauros, ictossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida (...) Ouve-me então com o teu corpo inteiro.¹¹

Nessa fala e escuta de corpos, em que o sentido é apenas auditivo, como sugere Clarice Lispector, não há como negar o privilégio da voz sobre a escrita, ou do fonema sobre a letra, como assinala Maria Luiza Ramos. Entretanto, como o mostra claramente Serge Léclaire, em *O Corpo Erôgeno*¹², essa voz termina

¹¹ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed.. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. p. 10-12.

¹² LÉCLAIRE, Serge. *O Corpo Erôgeno*; uma introdução à teoria do Complexo de Édipo. Trad. Paulo Viana Vidal. Brasil, Ed. Chaim Samuel Katz, 1979.

Ver também CHNAIDERMAN, Miriam. Léclaire: o significante primordial como letra. In: _____. *O Hiato Convexo*; Literatura e Psicanálise. São Paulo, Brasiliense, 1989.

por se fazer letra, no momento em que se inscreve e escreve no corpo do bebê, no momento em que sulca o corpo-texto do sujeito como uma marca definitiva, um risco, um traçado, uma laceração.

Porque a voz-letra-materna, como assinala Piera Castoriadis-Aulagnier, em *La Violencia de La Interpretación*, constitui a representação originária do sujeito e, análoga ao pictograma, transforma as suas sensações primeiras - a alegria e a dor - em "hieróqlifos corporais"¹³. Vê-se, portanto, que ao abordarmos a fala em sua pretensa especificidade, introduzimo-nos no hemisfério da escrita, o que nos permite pensar, com Derrida, numa escrita exterior e interior à fala, ou mesmo anterior a esta, que já surgiria definitivamente inscrita como traço, como desenho, como marca no corpo-texto do sujeito:

É preciso agora pensar a escritura ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua 'imagem' ou seu 'símbolo' e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do rastro instituído.¹⁴

¹³ CASTORIADIS-AULAGNIER, Piera. *La Violencia de la Interpretación*; del pictograma al enunciado. Trad. Víctor Fischman. Buenos Aires, Amorrortu Editores S.A., 1977. p. 59.

¹⁴ DERRIDA, Jacques. *Gramatología*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 56.

Essa a questão desenvolvida por Lacan em "Lituraterra". Essa a questão da materialidade da letra, que é também a materialidade do significante, ou do som. Essa a questão que aqui se pretende abordar, quando desenvolvemos a idéia da escrita feminina como uma escrita que busca a corporeidade da letra, a concretude da palavra, a coisa que virtualmente se esconderia atrás do signo. Mas, como sabemos - e aí reside a problemática central da escrita feminina -, na esfera da representação (e é só daí que podemos falar), "a própria coisa é um signo"¹⁵.

O que resta, portanto, à escrita, diante dessa única possibilidade? O que lhe resta fazer senão submergir nos limites de sua própria impossibilidade? Resta-lhe voltar-se sobre si mesma, autofagicamente, em seu texto de gozo, sempre à deriva, sempre deslocado, sempre num mesmo lugar. E isso não é pouco. Porque é daí, desse lugar de uma definitiva rasura da origem que o texto feminino se constrói. De dentro de um buraco. Em torno do vazio. Como um tecido esgarçado que não esconde suas brechas, seus fios puxados, seus pontos sem nós.

¹⁵ DERRIDA, op. cit., p. 60.

O EXCESSIVO E O LACUNAR

As idéias desenvolvidas por Lacan acerca da vacuidade do feminino curiosamente vão desembocar numa configuração que, à primeira vista, aponta para o oposto dessa vacuidade: a estrutura excessiva do feminino. É sobretudo em seu seminário "Deus e O Gozo d'~~X~~ Mulher", trabalhando a partir de eixos constantes em seu pensamento (como o deslocamento e a dissimetria), que Lacan articula de maneira magistral os pólos da falta e do excesso em torno dos quais o feminino se estrutura.

Nesse ensaio, Lacan desenvolve a idéia de que a mulher (ou qualquer ser falante que "se alinha sob a bandeira das mulheres"¹⁶) é capaz de gozar um gozo "a mais", além do fálico, que desembocaria no lugar do Outro, análogo ao lugar de Deus, onde vão gozar também os místicos, aqueles que nada sabem de seu próprio gozo, a não ser que o gozam:

Santa Tereza - basta que vocês vão olhar em Roma a estátua de Bernini para compreenderem logo que ela está gozando, não há dúvida. E do que é que ela goza? É claro que o testemunho essencial dos místicos é justamente o de dizer que eles o experimentam, mas não sabem nada dele.¹⁷

¹⁶ LACAN, op. cit., p. 98.

¹⁷ Idem, ibidem, p. 103.

Esse gozo "a mais" da mulher, que poderia a princípio ser atribuído a sua possível plenitude (a mulher goza em excesso porque é mais que plena), deve-se, entretanto, a um processo de deslocamento aí operado, que a lança para um "mais além", precisamente pelo fato de ser ela "não toda". Ou seja, é porque a mulher não está toda na função fálica, é por escapar a essa função, que lhe é possível gozar um gozo suplementar, mais além do gozo fálico.

Assim, pode-se dizer que é em decorrência da falta, da lacuna, da hiância, que aqui se produz o excesso, como bem observa Lacan, quando, num outro seminário dedicado às questões do gozo e do feminino, se utiliza do paradoxo de Zenão para explicar a dissimetria entre o masculino e o feminino:

Aquiles e a tartaruga, tal é o esquema do gozar de um lado do ser sexuado. Quando aquiles dá um passo, estica seu lance para junto de Briseida, esta, tal como a tartaruga, adiantou-se um pouco, porque ela não é toda, não toda dele. Ainda falta. E é preciso que Aquiles dê o segundo passo, e assim por diante.¹⁸

pode-se concluir, portanto, que o excessivo do gozo feminino deve-se antes a um processo de deslocamento, a uma relação de dissimetria entre o homem e a mulher, que a uma estrutura plena ou inteira do feminino, como o sustentam algumas

¹⁸ LACAN, op. cit., p. 16.

teorias românticas sobre a feminilidade.¹⁹

E é precisamente aí, nessa confluência dos pólos da falta e do excesso, que poderíamos localizar os elementos estruturantes do que aqui denominamos de escrita feminina.²⁰ Aliás, quando Lacan nos fala do gozo "a mais", ele já está apontando nessa direção de uma linguagem feminina, na medida em que esse gozo se localiza num além do fálico, que é também o além da linguagem, o além do verbo.

Entretanto - e aí reside o paradoxo -, para Lacan não há realidade pré-discursiva, ou fora do discurso.²¹ Como explicar, então, a existência de um gozo da mulher, além da realidade do discurso, além de sua própria condição de existência? E mais: como explicar a existência desse alguém que, mais que vazio, sem inscrição no inconsciente, é capaz de exceder a estrutura fálica e localizar-se, em seu gozo, em outro lugar, em um não-lugar fora da linguagem?

É também por essa via que se pode chegar ao famoso aforismo lacaniano que afirma que "não há A mulher"²². Ora, se não há uma inscrição para o feminino no inconsciente, se o gozo de que goza a mulher é insubjetivável, indescritível, inominável, se esse gozo se localiza além da linguagem, e se é apenas a partir da linguagem que se pode falar da existência das coisas,

¹⁹ A esse respeito, cf. citação 60 do cap. 3 desta tese.

²⁰ Uma excelente elaboração dessa problemática da falta e do excesso, em uma perspectiva psicanalítica, encontra-se em PERONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa; alguém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

²¹ LACAN, Jacques apud ANDRÉ, Serge. *O Que Quer Uma Mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 1987. p. 217.

²² LACAN, op. cit., p. 98.

isso equivale a dizer que esse gozo "a mais" não existe, da mesma forma que A mulher, aquela que o goza, não existe.

Não há como conter o paradoxo: o que dizer, então, de um texto que se erige a partir dessa inexistência, desse nada, e que no entanto insiste, em sua própria materialidade, em afirmar: "aqui estou eu, um texto outro, falando numa outra dicção, talvez de algo que não sei, mas que está aí, na espuma espessa do significante, na voz, no tom, na respiração, no ritmo, nas lacunas, nos excessos, aqui, ali e em nenhum lugar?" Pois essa é a única realidade do que aqui denominamos de escrita feminina, essa escrita que pretende dizer o indizível e que talvez por isso não diga nada muito além de sua incapacidade, sua impossibilidade, sua sofreguidão. E isso não é pouco.

Por isso, para Barthes, o texto de gozo, que aqui aproximamos da escrita feminina, é um texto tagarela que, no entanto, se constrói sobre a perda, a falta, o vazio. Por isso esse texto tagarela e faz, de sua tagarelice, uma superfície que apenas emoldura o vazio, sem obturá-lo, sem preenchê-lo. Ao contrário: a tagarelice do texto de gozo, ou da escrita feminina, funciona antes como uma borda, uma franja desse vazio que ela termina por assinalar, por denunciar:

A tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob efeito de uma simples necessidade de escritura.²³

E não é mesmo essa a realidade dos discursos do feminino e da desmemória? Falar exaustivamente, excessivamente, em torno do impossível de dizer, daquilo que excede à realidade

²³ BARTHES, op. cit., p. 9.

material exatamente porque escapa a ela, daquilo que se localiza precisamente no real? Haverá outra maneira de dizer o indizível, a não ser dizendo-o, reiteradamente, tagarelamente, até desembocar no silêncio dessa impossibilidade?

A escrita feminina sabe disso. O discurso dos místicos também sabe. Por isso eles transitam do tom enfadonho ("Este texto me enfara", diz Barthes²⁴) ao tom jubilatório, que afinal não passam de uma mesma dicção prolixa, excessiva, barroca até, dimensionadora do silêncio. Ou, como sugere Barthes, dimensionadora desse lugar onde se entrevê a morte da linguagem, esse lugar onde se dá a perda, a fenda, "o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição"²⁵:

Verá um anjo junto a mim... em forma corpórea... muito belo, o rosto tão brilhante que parecia dos anjos da mais pura espécie, verá em suas mãos um dardo de ouro, longo e em sua ponta me parecia ter um pouco de fogo. Este fogo dava-me a impressão de penetrar muitas vezes em meu coração e me chegar às entranhas; ao tirá-lo, parecia que levava consigo minhas entranhas e me deixava toda cheia do grande amor de Deus. A dor era tão grande que me fazia lamentar; e tão excessiva a suavidade em que me põe esta grande dor, que não se pode desejar que se tire, nem se contenta a alma com nada menos

²⁴ BARTHES, op. cit., p. 9.

²⁵ Idem, ibidem, p. 13. O termo *fruição* deve ser lido aqui como sugere Leyla Perrone-Moisés, em seu posfácio de *Aula*, como sinônimo de gozo, uma vez que se trata da tradução do francês *jouissance*. Cf. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Lição de Casa*. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, s.d.. p. 79-81.

que Deus.²⁶

Não é outro o momento de Santa Teresa de Ávila nesse texto. Não é outra a razão desse discurso tagarela, excessivo, reiterador de um sempre mesmo amor de Deus, de um gozo que se localiza mais além da linguagem, nesse estágio semiótico do prazer e da dor. Discurso análogo ao de Clarice Lispector, em inu^{me}ros textos seus. Discurso amoroso dos apaixonados. Discurso da melancolia, mas também da euforia, do júbilo, da alegria que in^{co}orpora a morte, a perda, o vazio.²⁷ Discurso da beatitude, di^{sc}urso feminino:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica.²⁸

Esse o paradoxo maior do texto feminino: falar em

²⁶ SANTA TERESA apud CASTRO, Americo. *Teresa La Santa y Otros Ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1982. p. 74. A tradução é de Prosolina Marra.

²⁷ ROSSET, Clément. *La Force Majeure*. Paris, Minuit, s.d.. Nesta obra, dedicada à leitura de Nietzsche, Clément Rosset, ao assinalar o caráter de júbilo e de beatitude da escrita do filósofo, aproxima-a da morte e também da infelicidade: "O homem de felicidade tem acesso a tudo e especialmente ao conhecimento da in^{fel}icidade (...) como o pensamento da vida inclui o pensa^{men}to da morte, da mesma maneira e de maneira geral o pensamento da felicidade - a beatitude - implica um profundo e incom^{par}ável conhecimento da infelicidade". (p. 41)

²⁸ LISPECTOR, op. cit., p. 9.

excesso, na pura tagarelice, na máxima capacidade de minúcia do discurso, até não falar. Porque o júbilo, a alegria, a beatitude, bem como a melancolia, a morte, o gozo, não se falam. Dessa forma, nessa via do impossível, a escrita feminina termina por fazer da linguagem um "metal incandescente", "fora da origem e da comunicação"²⁹ até torná-la uma "não-linguagem"³⁰.

Tal processo de escrita se efetua, evidentemente, não apenas através de um minucioso trabalho de detalhismo, de extenuação do leitor, como sugere Barthes, mas, simultaneamente, através de um processo de constantes deslocamentos, análogo à estrutura do gozo suplementar feminino, de que nos fala Lacan.

A escrita feminina, similar ao gozo da mulher, é também produto da falta e do deslocamento, do elíptico e do prolixo, que fazem com que o discurso se desenvolva em circunvoluções e que pareça estacado, sempre girando em torno de si mesmo, sempre no mesmo lugar e no entanto sempre outro. Essa tessitura do texto, excessiva e lacunar, termina por reproduzir mimeticamente a estrutura do feminino. Como um bordado, como um véu que exhibe sempre seus furos, suas brechas, os vazios do tecido. E não é como um furo no discurso que a psicanálise vai conceber o feminino?

²⁹ BARTHES, op. cit., p. 42-3.

³⁰ DELEUZE, Gilles. *Masochismo*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro, Taurus, 1983. p. 26. Deleuze utiliza essa expressão para caracterizar a situação limítrofe a que são levados certos discursos por ele denominados de "pornológicos", como o de Sacher-Masoch. Aqui, tal expressão é empregada com relação à escrita feminina que, de maneira análoga ao discurso pornológico, leva a linguagem a seu limite.

Eis aí, então, uma terceira forma de de marcar, no discurso, aquilo que constitui a realidade do sexo feminino: é o que vai se manifestar como furo no discurso, como lacuna no tecido significante.³¹

É, portanto, através de uma estrutura paradoxalmente prolixa e elíptica que o texto feminino se desenvolve. Afinal, o furo é sempre bordejado por uma margem, por um desenho, que por sua vez contornará outros furos, bordejados por outras margens. Como um bordado. Como uma renda, na imagem, aqui já sugerida, de Ana Maria Portugal:

E o que é uma RENDA?

Não mais que uma linha, cordão ou fita, que contorna buracos, fazendo desenhos. Com esse contorno desfilam flores, folhas, arabescos, gregas, uma infinidade de formas, mas o buraco continua lá.

E o que acontece se, por acidente, o fio é puxado?

Não sobra nada dos desenhos, apenas o fio. A renda, com seus desenhos, é devolvida, em sua condição de buraco, ao espaço vazio.³²

³¹ ANDRÉ, op. cit., p. 60.

³² SALIBA, Ana Maria Portugal M. Mulher: da Cortadura à Bordadura. *Reverso*, Belo Horizonte, Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, 13 (26): 31-2, mar. 1987.

Assim, como um tecido, uma renda, a escrita feminina se desenha, excessiva e econômica, detalhista e lacunar. Abordá-la, portanto, é também bordejar os contornos, é também suportar o silêncio e a tagarelice, os saltos inesperados e as voltas em torno de um mesmo eixo. É talvez ocupar, como o texto feminino, o lugar que não é este nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas *outro*, terceira via, terceiro veio, terceira imagem: aquele do suporte da ambigüidade, da sustentação do absurdo, da exasperação de um processo que procura levar a linguagem a seu próprio limite.

OBLÍQUA E DISSIMULADA

A idéia de um processo de linguagem que esbarre nos limites da própria linguagem já nos permite entrever a situação paradoxal com a qual estaremos operando, ao abordar a escrita feminina. Trata-se de falar do ilimitado, do intangível, do inominável, através dos limites que pressupõem uma tangência e uma nomeação. Trata-se de falar do real - que é sempre esse indizíível, esse impossível de dizer -, tornando-o coisa de linguagem, matéria languageira. Sabe-se de antemão, portanto, que a estratégia, tanto de exibição quanto de abordagem do real, será sempre indireta, sempre pela via do símbolo, do qual, aliás, nunca

escapamos.³³

Percurso análogo será percorrido pela escrita feminina, tanto em sua configuração textual quanto na leitura desse tipo de discurso. Afinal, como exibir esse feminino visível, impossível, vazio e inexistente, senão concebendo-o pela via indireta do simbólico? Como ler essa escrita que pretende se construir, não como representação verbal, mas como apresentação da coisa, senão pela trilha irremediavelmente masculina do simbólico?

É também Lacan quem nos fornece uma pista, ao elaborar, com extrema propriedade, o conceito de "mascarada" que, entre outras coisas, explica o percurso sempre enviesado do feminino em nossa cultura. Tal conceito, disseminado ao longo da obra do autor, é desenvolvido pormenorizadamente em "A Significação do Falo", em que Lacan define a sedução amorosa como um jogo no qual o amante ocupa sempre o lugar do desejo do Outro, passando a ser o significante do Outro: o falo.

A mulher, nesse jogo, ocupa, segundo o autor, um lugar privilegiado no ilusionismo da sedução, na medida em que, ao aceitar o lugar de significante do Outro, ela se faz desejada pelo homem exatamente pelo que não é, pelo que não

³³ ANDRÉ, op. cit.. "Com efeito, se acompanharmos Freud e os ensinamentos que Lacan extraiu de sua releitura devemos admitir que o real 'já está lá' apenas no só-depois da determinação simbólica: sem dúvida o real precede, na cronologia, a organização simbólica, mas só pode ser designado e pensado enquanto tal a partir desta organização. Temos aí um processo lógico exatamente semelhante ao que intervém entre trauma e recalque: o real é na verdade produzido na sua função de causa pelo efeito do simbólico. Em consequência, o sistema não tem apenas por função camuflar ou sublimar o real, mas, mais fundamentalmente, fazê-lo *ex-sistir* como tal, ou seja, como distinto." (p. 104)

possui.³⁴ Assim, é através de uma máscara, de uma aparência fálica, que a sedução feminina se processa. E essa máscara nada vem a recobrir senão a ausência, o vazio, o vácuo em que consiste o desabamento do falo:

A máscara não viria recobrir aquilo que está para além do gozo fálico? (...) A máscara é então essa aparência que recobre o nada; ela constitui o suporte dessa vacuidade que é a causa do desejo. Haverá outra consistência para a causa do desejo que não o disfarce? E o feminino, se suporta a fantasia do homem, poderia apresentar outros traços além daqueles do disfarce?³⁵

Da mesma forma, é também de viés que o texto feminino se apresenta ao leitor, como é de viés que a leitura do texto feminino se efetua. Mascarado, como o feminino, ele se apresentará através de uma aparência fálica, e nisso precisamente residirá sua provocação, seu poder de sedução. Sedução dos abismos, como já assinalamos, que esbarra no impossível e no intangível

³⁴ LACAN, A Significação do Falo. In: _____. *Escritos*. Trad. Inês Deki-Depré. São Paulo, Perspectiva, 1978. São palavras de Lacan: "Por mais paradoxal que possa parecer essa formulação, dizemos que é para ser o falo, isto é, o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parte essencial da feminilidade, principalmente todos seus atributos na mascarada. É pelo que ela não é que ela quer ser desejada ao mesmo tempo que amada." (p. 271)

Cf. também o trecho intitulado "A Sedução dos Abismos", no cap. 3 desta tese.

³⁵ POMMIER, Gérard. *A Exceção Feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 1987. p. 37-8.

do feminino, já que "a feminilidade só pode ser atingida ou designada pelo viés de um semblante. Ser mulher é, queira-se ou não, fazer semblante de ser homem"³⁶. Assim, o leitor ou crítico do texto feminino também só poderá abordá-lo indiretamente - como faz o psicanalista diante da mulher -, já que o Outro, o feminino, permanecerá sempre Outro, impossível, portanto, de ser plenamente atingido:

Qual poderá ser, com efeito, a resposta do analista à demanda feminina? Ela só pode consistir num convite a deixar falar o 'ser falante', ou seja, a deixar falar o homem - ou pelo menos, o fálico - na mulher em questão.³⁷

Dessa trajetória indireta não há como fugir. Entretanto, é nesse percurso enviesado que reside a riqueza da escrita feminina: é porque ela encena e prioriza o real que ela é atordoante, colocando o leitor em estado de perda, como numa vertigem; é porque ela também se situa no imaginário que sua leitura arrebatada, apaixonada, mantém o leitor imerso; e é porque ela é simbólica que ela se sustenta enquanto leitura, enquanto decifração. Aí ela se aproxima de qualquer texto literário — afinal, em todo texto essas três instâncias estão presentes —, mas também aí ela se distingue dos demais: não é qualquer texto que leva ao paroxismo a relação do sujeito com a linguagem, não é qualquer

³⁶ ANDRÉ, op. cit., p. 269.

³⁷ Idem, ibidem, p. 249.

texto que exhibe, reitera e se nutre exaustivamente do real.

Apenas os textos de gozo privilegiam esse lugar do real — e por isso eles são atópicos, solitários, inúteis, perversos. E também aí — e nisso reside mais uma de suas estratégias de sedução — o texto feminino encena a dinâmica do sujeito, pois, mesmo depois de alçado ao nível do simbólico, este não deixa de recair algumas vezes ao imaginário (e o que são as paixões senão essa recaída?) e de se ver invadido outras vezes pelo real. Entretanto, o sujeito do texto feminino nesse sentido não é um sujeito comum, pois o que ocorre não são irrupções esporádicas do real, mas todo um universo em que o real reina imperioso, atordoante, maior.

O que se percebe numa leitura atenta do texto feminino é a priorização do real, a exibição do real como se fosse possível dizê-lo, escrevê-lo, representá-lo. "Não sei o que digo", nos diz o texto, e no entanto as palavras irrompem, explodem, invadem desconexas a superfície da página e aí estão, em sua corporeidade, significantes, desafiando o sentido, a lógica da narrativa, o curso natural do enredo. Esta é sua matéria, este seu conteúdo: o desdizer-se, o esvaziar-se, através de um intenso processo de implosão de sentidos. E nesse sentido ele é perverso, pois tenta caminhar na pura negatividade, na absoluta contradição, na insustentável ambigüidade: "sou símbolo que não se quer símbolo e no entanto simbolizo esse nada, esse vazio, essa ausência em que se constitui meu desquerer", "Sou fala delirante, tagarelice, exuberância de imagens que não querem representar, mas apresentar", "digo o que não digo e assim sustento meu discurso de bilros e bordaduras, excessivo, sincopado, vazio".

Como a linguagem psicótica, testemunha do inconsciente, discurso por excelência do Outro, a quem o sujeito falante

cede seu lugar. Afinal, a psicose, como o feminino, é entendida por Lacan como um buraco, como um furo no discurso, como uma falta a nível do significante, como uma irrupção do real.³⁸ No entanto, na medida em que se constitui em linguagem verbal, em escrita, o texto feminino ascende apesar de sua resistência, ao simbólico, e essa, ironicamente, é sua única maneira de se apresentar como texto, sua única maneira de se fazer ouvir.

porque é sempre pela terceira via, pela instância do simbólico, que o real se permite entrever. Mascarado, portanto, como o feminino, o real que irrompe no texto — ou na linguagem verbal — de certa forma também é por eles construído. Mesmo quando se trata de uma escrita de gozo, como a escrita feminina. Entretanto — e é importante que se assinale essa diferença — é nesses textos que o real, apesar de enviesado, indireto, mascarado pelo simbólico, procurará se constituir em elemento estruturante, apontando sempre em direção à singularidade, à subjetividade impossível da realidade pré-discursiva, como nos sugere o texto de Clarice:

Atrás do pensamento não há palavras -
- é-se. Minha pintura não tem palavras: fica
atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se
sou puro êxtase cristalino. É-se, sou-me.
Tu te és.³⁹

³⁸ LACAN, *O Seminário*; as psicoses. v. 3. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. p. 229.

³⁹ LISPECTOR, op. cit., p. 29.

Como escrever sem palavras? Como pintar sem imagens, sem signos? O "atrás do pensamento" e o "além da linguagem" se equivalem. Ambos se localizam nesse para além (ou para aquém) das bordas que a linguagem anuncia, mas não atinge. Porque mesmo o "ser-se", mesmo a experiência do "é-se" está circunscrita pela linguagem. Diante dessa irreduzível realidade não resta à escrita feminina outro percurso que o da autofagia, o da auto-destruição, o de sua própria implosão.

E aqui retornamos à impossibilidade da escrita feminina. Não se trata mais de escrever o desejo, já que este, de uma forma ou de outra, sempre fala, sempre é aquele que fala. Trata-se antes de escrever o gozo, a morte, o real. E se estes se constituem no Outro por excelência, e se o Outro apenas indiretamente pode ser sugerido, a escrita feminina é condenada irremediavelmente à máscara, à ilusão, à miragem. Por isso talvez ela apresente certa preferência pelos gêneros do impossível que aqui privilegiamos: os diários, as memórias, as autobiografias.

Também no projeto autobiográfico, como na escrita feminina, busca-se a apresentação de um corpo tornado *corpus*, sujeito do discurso, matéria de linguagem. Mas se o corpo e a linguagem mantêm a complexa relação de proximidade e distanciamento, os projetos das escritas da memória e do feminino terminarão por ser paralisados, paradoxalmente, por aquilo que os move - a linguagem será sempre ponte, elo, mas também obstáculo, barreira:

Não se diz do homem que ele é um corpo, mas sim que ele *tem* um corpo. Porque fala, o ser humano não é mais um corpo; introduz-se uma disjunção entre o sujeito e seu

corpo, este último tornando-se uma entidade exterior da qual o sujeito se sente mais ou menos separado. O sujeito, que o efeito de linguagem traz à existência, é, como tal, distinto do corpo. Resta-lhe então o encargo de habitá-lo, ou de atingir o do Outro. Mas ele só pode fazê-lo pelo viés do significante, pois é este que, para começar, nos diz que temos um corpo, até mesmo nos induz à ilusão de um corpo primordial, de um ser-corpo anterior à linguagem. A linguagem se interpõe constantemente entre o sujeito e o corpo. Esta interposição constitui ao mesmo tempo um acesso e uma barreira: acesso ao corpo enquanto simbólico e barreira ao corpo enquanto real.⁴⁰

Como acesso e barreira ao corpo, só resta à linguagem, nessas escritas da memória e do feminino, a paralisação de si mesma, já que o que se pretende nelas não é precisamente a configuração de um corpo enquanto elemento do simbólico, mas antes sua exibição enquanto coisa da esfera do real. Desta forma, o que as escritas feminina e memorialista terminam por apresentar reduz-se à própria linguagem, encenada, tornada matéria, corporificada, como, afinal, em qualquer projeto ficcional.

Mas também aí o processo dos discursos feminino e memorialista se distingue dos demais: não se trata exatamente de qualquer projeto ficcional, pelo menos não daquele que, como qualquer outro, mimetiza a própria linguagem. Trata-se daquele que, além disso, volta-se sobre a linguagem e a devora; daquele

⁴⁰ ANDRÉ, op. cit., p. 235.

que a exhibe exaustivamente, na busca de seu "além"; daquele que não possui mais nada além da linguagem e sua vacuidade: "nenhuma metalinguagem, nenhuma voz por detrás daquilo que é dito, nenhuma comunicação, nenhuma mensagem"⁴¹. Trata-se do texto que é puro processo poético, puro abeirar-se dos abismos da polissemia e da pulverização dos sentidos, como observa Gerard Pommier:

Aquele que opera com a sonoridade das palavras margeia, dessa forma, um abismo. Aproxima-se da loucura, porque atua nessa ausência de garantia, nesse ateísmo insuspeitado que sempre falta na linguagem comum. Quando considera as palavras em si mesmas, quando trabalha sua materialidade, o poeta relega a segundo plano sua significação. Assume, então, um risco dos mais elevados, porque, ao fazê-lo, invoca um nome, convoca um pai que não responderá, que ficará surdo a sua prece atéia.

Assim, a poesia mostra aquilo que a emoção estética, a relação com o gozo, deve à materialidade contrariada do significante, a cujo abrigo ela dá acesso. Para aquele que opera sobre a língua, o gozo, a totalidade do Outro, só se evoca no tempo místico em que um significante, na sua beleza sonora, se isola e se abre para todas as significações possíveis. O poeta mostra até onde as palavras nos transportam, para quem as sabe ouvir e perceber a totalidade que evocam.⁴²

⁴¹ BARTHES, *O Prazer do Texto*, cit., p. 42-3.

⁴² POMMIER, op. cit., p. 98-9.

A essa língua, a essa prece atêia, o pai não responderá. O único diálogo possível é aquele que se estabelece nos limites do impossível: nos sussurros, nos gemidos, nos balbucios, nos toques do corpo da mãe. Mas também esse diálogo, ao se fazer linguagem verbal, ao se constituir em escrita, é atravessado pela instância e pela lei paternas. Mascarada, oblíqua e dissimulada, a mãe se fará, então, ouvir. E não resta a sua voz outro destino que o de ecoar nos abismos, no fundo do poço sem fundo que é esse lugar materno, nas bordas do inominável e da loucura, nos limites dessa prática limítrofe a que chamamos escrita feminina:

Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal(...) O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira.⁴³

⁴³ LISPECTOR, op. cit., p. 12.

PALAVRAS (ESTUFADAS) DE AMOR

Em "Lucas, Naim", conto estranhamente belo de Hilda Hilst, que se escreve nessa dicção feminina da escrita, a um dado momento o narrador constrói uma curiosa imagem para significar seu amor: "tu mesmo, Naim, me levavas até o lago onde bóiam estufadas as palavras de amor"⁴⁴. Diante dessa absurda corporeidade de signos que comumente apontam para noções abstratas — a palavra e o amor —, o leitor não se assusta. O que pode se dar na leitura desse texto é, antes, uma forma inusitada de reconhecimento: afinal, há mesmo algo de "estufado" nas palavras de amor.

Esse texto, como inúmeros outros que se escrevem numa escrita feminina, ao debruçar-se sobre a materialidade da letra e sobre a corporeidade do significante, termina por desembocar no discurso amoroso, que reside precisamente nesse lugar do traço originário, da instância semiótica ou pré-lingüística, da confluência entre o olhar da mãe e o olhar do filho: em lalíngua de lá.

Roland Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, percorrendo uma direção já aberta por seus ensaios anteriores, como *O Prazer do Texto*, fala-nos precisamente desse lugar da fala do amor. Segundo ele, o amor esbarra sempre no inexprimível, no impossível de dizer, no inominável do discurso:

⁴⁴ HILST, Hilda. Lucas, Naim. In: van STEEN, Edla, org. *O Conto da Mulher Brasileira*. São Paulo, Vertente, 1978. p. 97.

Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: essa região tumultua da onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais* e *demasiadamente pouca*, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela).⁴⁵

Essa observação, que aponta para os limites da linguagem, para o demasiado e o demasiadamente pouco que nela cabem (ou que a extrapolam), remete-nos, evidentemente, à questão do indizível da escrita feminina. Afinal, como escrita dos afetos - e o afeto é sempre o que se localiza nesse lugar terceiro, entre o corpo e o psiquismo⁴⁶ - a esse discurso não restará outro caminho senão o da reiteração alucinada e vã de uma sempre e mesma fala amorosa que quer fazer do signo a coisa.

Não é à toa que as mulheres, em geral, tenham sido acusadas de se referirem, em seus textos, apenas ao amor.⁴⁷ Como não é à toa essa preferência das mulheres, ou da escrita feminina, pelos gêneros em que o tema do amor cabe com maior conforto e liberdade: as memórias, os diários, as autobiografias. O fato é que essa atopia da fala amorosa vai desembocar irremediavelmente na atopia de lalíngua. E lá, nesse lugar do impossível, as palavras buscam sua irredutível materialidade:

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984. p. 93.

⁴⁶ McDOUGALL, Joyce. *Em Defesa de Uma Certa Anormalidade; teoria e clínica psicanalítica*. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre, Artes Médicas, 1983. p. 157.

⁴⁷ Cf. nota 24 do cap. 3 desta tese.

O gozo não se diz; mas ele fala e diz: *eu-te-amo* (...) *Eu-te-amo* é ativo. Se afirma como força-contra outras forças. Quais? Mil forças do mundo que são todas forças de preceativas (a ciência, a doxa, a realidade, a razão, etc.). Ou ainda: contra a língua. Assim como o amém está no limite da língua, sem ligação com seu sistema, tirando dela sua "capa reativa", também o proferimento de amor (*eu-te-amo*) está no limite da sintaxe (*eu-te-amo* quer dizer *eu-te-amo*), afasta a servidão da Frase (é apenas uma holofrase). Como proferimento, *eu-te-amo* não é um signo, mas luta contra os signos.⁴⁸

Essa fala no limite da língua, no limite da sintaxe, não é estranha à escrita feminina. Talvez por isso Júlia Kristeva tenha aproximado, num ensaio que se dedica explicitamente à questão do discurso amoroso, a língua da mãe da linguagem do amor.

Em *Histórias de Amor*, obra que se debruça sobre a fala amorosa, mas que é constantemente pontuada pela questão do feminino, a autora assinala que é sobretudo no "corpo a corpo" com a mãe que o discurso amoroso se expressa com toda sua densidade de canto, gesto, ritmo e vocalise.

Esse "corpo a corpo", que pode facilmente desembocar numa perigosa simbiose, se não houver a introdução de um terceiro nessa relação diádica, poderá transformar a mãe — objeto de amor — em abjeto de amor. É quando então o discurso amoroso — ou a escrita feminina — bordejará o caos, a desordem, a assimbolia,

⁴⁸ BARTHES, op. cit., p. 102.

e correrá o risco - de que se salvaguardará graças ao trabalho do simbólico - de submergir no silêncio:

Dentro desse fundo verbal ou no silêncio que o pressupõe, o 'corpo-a-corpo' da ternura materna pode assumir a carga imaginária de representar o amor por excelência. Logo, sem essa 'distração' materna com o Terceiro, o 'corpo-a-corpo' é uma abjeção de que o futuro 'esquizô', fóbico ou *bodérline* vai carregar a marca gravada a ferro e fogo contra a qual seu único recurso será o ódio.⁴⁹

pensar, portanto, nessa fala amorosa — ou na escrita feminina — é também de certa forma pensar nessa relação simbiótica em que, por um momentâneo eclipse do terceiro, o corpo da mãe e o corpo do filho pretendem fazer um. Parece ser esse, de fato, o apelo que se ouve em textos feminino-amorosos como o de Sôror Mariana do Alcoforado, em que o outro exerceria essa absurda função do preenchimento, da sutura e da fusão:

Que faria, aí, de mim! sem tamanho ódio e tamanho amor, quais enchem o meu coração! Poderia eu sobreviver ao que me ocupa continuadamente, para levar uma vida tranqüila e lânguida?...

⁴⁹ KRISTEVA, Julia. *Histórias de Amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. p. 56.

Não, semelhante vácuo, e tal insensibilidade, não me convêm.⁵⁰

Também não é outro o apelo que se ouve — embora atravessado pelo tom de ironia que estabelece o estranhamento nos textos — nas *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Escritas no limite do indizível e do impossível a que os textos de gozo lançam o sujeito, essas cartas se constroem como típicos textos femininos, em que a passividade do amator se alia a seu apego às palavras-coisas como preciosos talismãs. Nesse universo de lalíngua, não há como exigir das palavras um significado além de sua própria materialidade, além da corporeidade que os significantes, lançados na página como puro som, ou letras ao pé da letra, evocam:

Bêbêzinho do Nininho-ninho.

Oh!

Venho só quevê pâ dizê ô Bêbêzinho que gotei muito da catinha d'ella. Oh!

E também tive munta pena de não tã o pé do Bêbê pâ le dã jinhos.

Oh! O Nininho é pequinininho! (...) ⁵¹

⁵⁰ ALCOFORADO, Sórora Mariana. *Cartas de Amor*. In: SORORA MARIANA e MELO, D. Francisco Manoel. *Cartas e Carta e Guia*. Lisboa, Lello & Irmão, s.d., p. 15.

⁵¹ MOURÃO-FERREIRA, David, org.. *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Lisboa, Ática, 1978. p. 105.

A respeito da materialidade da letra no discurso amoroso das cartas de Fernando Pessoa, ver também BRANCO, Lucia Castello. Chama-me íbis e Não te direi quem Sou. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 21(1014): 4-5, 8 mar. 1986.

O que diz esse discurso de amor, além de, sofregamente, reiteradamente, "eu-te-amo"? Não há como abordar essa tautologia da linguagem amorosa e do discurso feminino com pretensões hermenêuticas. Não há como exigir de lalíngua um significado que vá além de seus limites, aqueles que pretendem extrapolar os limites da linguagem.

Eis-nos diante de um discurso que se quer pura imagem. Não imagem de alguma coisa, mas apenas imagem, imagem que é, ou que "é-se", como sugere Clarice. E como a imagem é sempre mais próxima à coisa que a palavra⁵², e como ela é também o que de mais concreto resta desse imaginário inaugural onde se enlaçam a mãe e o filho, as escritas amorosa e feminina buscarão sempre esse traçado hieroglífico, onde se reproduzem, como numa representação visual da fala, os traços corporais.⁵³

Como numa canção arcaica. Como num desenho rupestre. Como num afago, entre apaixonado e maternal, que se escreve definitivamente no corpo do bebê: marca, sulco, cicatriz. Essa a trajetória da escrita feminina. Essa a trajetória da letra que, como *objeto a*, traço-trapo perdido da coisa-corpo da mãe, inaugura uma nova linguagem, uma nova linhagem discursiva.

⁵² NICOLAIDIS, Nicos. *A Representação*; ensaio psicanalítico. Do objeto referente à representação simbólica. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo, Escuta, 1989. p. 124.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 47.

AINDA FALTA ALGUMA COISA

Talvez não fosse exatamente por "Júlia", fragmento de memória de Lillian Hellman, que devêssemos iniciar uma trajetória que pretende enveredar pelas bordaduras do feminino e da desmemória. Porque "Júlia" é aparentemente um texto que obedece à lógica cartesiana, ordenada, sem lapsos evidentes, sem a presença de um ritmo cíclico e entrecortado, como ocorre em geral na escrita feminina.

Entretanto, iniciar o percurso por "Júlia" talvez signifique de alguma forma também tecer o bordado, bordejar as margens de um universo em que o feminino não se apresente por inteiro "não todo", como em outros textos femininos. E quem sabe é exatamente onde ele não é todo "não todo", onde ele não pretende dissimular sua manifestação enviesada, onde ele exhibe, ostensivamente, sua máscara fálica, que podemos percebê-lo com certa concretude, com alguma precisão e, a partir daí, enveredar pelo território movediço de textos mais densamente femininos, como os de Florbela Espanca ou Virginia Woolf.

Certamente, não escapará ao leitor de "Júlia" a cena em que as duas amigas, ainda jovens, conversam, deitadas em camas iguais, falando de tudo e de nada e provocando no leitor a estranha emoção de penetrar "não todo" numa intimidade que se insinua, mas que de alguma forma resiste à decifração. A primeira suspeita, óbvia e trivial, que recairia sobre a homossexualidade das amigas, não justifica a tensão que mantém a cena e o leitor suspensos, em torno de algo que não se diz, que não se

mostra, ã procura de alguma coisa que falta:

Cada véspera de Ano Novo em minha vida me traz de volta a lembrança daquela noite. Júlia e eu estávamos deitadas em camas iguais, e Júlia recitava trechos esparsos de poesia (de vez em quando parava, e me pedia que recitasse também, mas eu não sabia nada de cor). Dante em italiano, Heine em alemão, e ainda que não entendesse nenhuma das línguas, os sons eram tão bonitos que me enchiam de uma doce tristeza, como se o mundo tivesse muito a me oferecer no futuro, coisas que poderiam ser maravilhosas e compensadoras, se soubesse encontrar o meu caminho. Para falar a verdade, declamei a 'Mamãe Gansa' e ela o 'Júlia', de Donne, rindo, cheia de prazer 'ante o tributo que me rendeu'. Fiquei com vergonha de perguntar se estava brincando.

Era muito tarde quando ela voltou-me as costas para dormir, mas pedi:

- Mais, Júlia, por favor. Sabe outros?

E ela acendeu novamente a luz e recitou Ovídio e Catulo, nomes que pra mim não tinham pátria.

Não me recordo do momento em que parei de ouvir para olhar o belo rosto apoiado no travesseiro, emoldurado pelos cabelos espesos e escuros, onde a luz brincava em reflexos sutis. Nem sei se na época conhecia, ou se já tinha usado, as palavras 'terno', 'de licado', ou 'vigoroso', mas naquela noite pensei que era o rosto mais bonito que jamais vira.⁵⁴

⁵⁴ HELLMAN, Lillian. Julia. In: _____. *Pentimento*; um livro de re

Essa relação de amor que aqui se encena, arcaica, ma-terna, especular, onde apenas a língua que é puro som, que é pura enunciação, tem lugar, há algo que escapa, que não cede à descrição, algo possivelmente da ordem do real, e que, por isso, atordea, encanta, seduz e mantém atado o leitor. E, de fato, é no registro da falta que esse amor parece falar quando, numa linguagem cifrada, as duas pretendem reiterá-lo, mantê-lo vivo:

No saguão do hotel li o bilhete, escrito numa caligrafia fraca, como se a pena tivesse sido pousada de leve no papel. Dizia: 'Ainda falta alguma coisa. Amanhã vão me levar para outro lugar. Volte depressa a Paris, e deixe seu endereço no Sacher. Com amor, Júlia.'

Já tinha regressado a Paris, quando me lembrei que em nosso tempo de criança faziamos juntas os nossos exercícios de latim, e nos alternávamos traduzindo e corrigindo. Muitas vezes uma de nós dizia à outra: "Ainda falta alguma coisa'. Isso era tão frequente que acabou por se transformar numa brincadeira de família.⁵⁵

Aqui, a coisa que falta para as amigas é também a coisa que falta no texto, aparentemente arquitetado de maneira lógica, explanatória, ordenada, para que as peças se encaixem,

54 - cont.)
 tratados. 3 ed.. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981. p. 91-2.

55 - Idem, ibidem, p. 103.

para que o jogo faça sentido. Para o leitor que busca na autobiografia um relato fidedigno da vida do autor, trata-se sobretudo da coisa que falta no percurso do enunciado, daquilo que se perdeu, ou se calou, no momento da decifração, da leitura.

Entretanto, numa leitura que bordeja o desenho da enunciação, a coisa que falta é precisamente o elemento estruturante, a lacuna, o buraco, o furo no discurso a partir do qual o texto se constitui. É exatamente porque falta alguma coisa que o discurso pode se construir excessivo, pleno de detalhes, de minúcias, de meticulosidades que funcionam como efeitos de real, como tentativas de reiterar a credibilidade de uma narrativa que se pretende relato de vida.

Assim, dados como endereços completos, referências a pessoas notórias (como a alusão ao contato entre Júlia e Freud), marcos históricos, etc., constituem-se em detalhes referenciais que se alternam com a estrutura elíptica do texto que, sobretudo nas falas de Júlia, desemboca invariavelmente no fragmento, no laconismo ou no silêncio absoluto:

Uma noite, depois de ficarmos em silêncio por muito tempo, porque ela estava lendo uma gramática alemã perto do fogo, apoiada no cotovelo, ri dos sons que fazia com a boca, ao repetir as frases.

- Não, você não compreende - disse ela.
- Todos somos bons professores ou alunos. Você é uma aluna.

- Boa?

- Quando souber o que quer, será muito boa.

Estendi o braço e toquei-lhe a mão.

- Gosto de você, Júlia.

Ela olhou para mim, e levou minha mão a seu rosto.⁵⁶

A partir daí, não é apenas a fala de Júlia que se compõe de vazios, mas a narrativa de Lillian Hellman é também ela elíptica, e é através dessas brechas no discurso, desses saltos na aparente linearidade do enredo, que o texto se constrói, não exatamente como uma estrutura policial, de suspense, mas como um tecido que deixa à mostra o seu desenho esgarçado, de buracos, de fios puxados, de rebordados contornos dos pequenos nadas que o constituem:

Nos anos seguintes, só vi Anne-Marie mais uma vez, em companhia de John Von Zimmer, quando estava ensinado em Berkeley, em 1970. Jantavam num restaurante em São Francisco, com seis ou sete pessoas elegantes, e Anne-Marie beijou-me, tagarelou, e trocamos endereços. Von Zimmer ficou em silêncio, olhando para a parede que estava atrás de minha cabeça. Nem Anne-Marie nem eu nos telefonamos no dia seguinte como tínhamos dito que faríamos, mas queria muito falar com Von Zimmer: tinha uma velha pergunta a lhe fazer, e por isso, alguns dias depois do encontro no restaurante, fui até o consultório dele. Mas, ao chegar à grande casa vitoriana, mudei de idéia. Foi bom que não lhe tivesse feito a pergunta a que, com toda a certeza, nunca responderia.⁵⁷

⁵⁶ HELLMAN, op. cit., p. 94.

⁵⁷ Idem, ibidem, p. 105.

Prolixo, excessivo, repleto de detalhes, o texto anuncia a pergunta que de fato não se fez e não se fará. A ela o leitor não terá acesso, a não ser pela via do silêncio, da lacuna, da brecha que se abre em torno do não-dito, da indagação que não se realizou. Estruturantes, as elipses do discurso de Lillian Hellman não só repetem incessantemente para o leitor que "ainda falta alguma coisa", como também funcionam como elementos bordejadores do furo, do enigma, da ausência, que nada mais fazem que reiterar as imagens do feminino e da memória, fugidivas, cindidas, fragmentárias:

Sua amiga chegou - voltando-lhe a cabeça para que pudesse me ver com o olho esquerdo. Nem o olho nem a mão se moveram quando ela me fitou, e nenhuma de nós falou. Não é que tenha qualquer lapso de memória com relação a essa primeira visita: não há o que lembrar.⁵⁸

Se não há o que lembrar, como a cena se compõe de por menores, de minúcias, de pequenos dados que lhe garantem a feição de fidedigna, de realista, de verdadeira? E aqui enveredamos pelo território da construção, onde se irmanam os textos feminino e memorialista, já que ambos se erigem a partir de um vazio estruturante, de uma lacuna que os constitui: é sobretudo do esquecimento que a memória se constrói, como é sobretudo a partir da falta, do silêncio, do vazio, que o texto feminino se edifica.

⁵⁸ HELLMAN, op. cit., p. 101.

Os silêncios de Júlia, as elipses de Lillian Hellman, as lacunas da narrativa não nos remetem a outro tipo de discurso senão à pré-linguagem feminina a que se refere Béatrice Didier. Não é por acaso, portanto, que, além de os diálogos entre as duas amigas se construírem a partir de lapsos, de falhas de memória, de deslocamentos, as falas de Júlia, mais que lacônicas, efetuam-se sempre numa língua outra (Dante em italiano, Heine em alemão), mesmo quando essa língua é o inglês:

Quase um ano depois, recebi uma carta de Júlia, mas perdi-a, e embora esteja certa do que dizia, não sei mais como era dito por aquela mulher que escrevia num inglês que se tornara quase estrangeiro, e que falava de coisas das quais, evidentemente, julgava que eu já soubesse.⁵⁹

Ao falar em línguas estrangeiras que, mesmo incompreensíveis, possuem "sons tão bonitos" que enchem "de uma doce tristeza", Júlia não faz mais que ecoar essa fala materna, acalentadora, perturbadora, pré-discursiva, a partir da qual o discurso feminino se constitui. E é no momento em que a linguagem verbal se cala que o corpo da personagem invade a cena, através da tentativa exaustiva da narradora de reconstituí-lo, de restaurá-lo.

Como pintar um rosto, como fazê-lo surgir, delinear-se pela via da memória, e capturá-lo na página em branco como

⁵⁹ HELLMAN, op. cit., p. 34.

um sujeito não cindido, não fragmentado? Essa a grande questão do texto memorialista, esse seu impossível, que termina por desembocar na cisão do sujeito. Assim, não é à toa que, em vários momentos, os silêncios de Júlia sejam abruptamente substituídos pela imagem de seu rosto ("terno", "delicado", "vigoroso", mas agora, pela via da memória, definitivamente marcado pelas cicatrizes), ou de seu corpo, irremediavelmente retaliado pela amputação da perna:

O fato de nunca termos nos beijado não prova nada: mesmo na capela fúnebre em Londres, quando me inclinei para beijar o rosto maltratado, tão grotescamente reconstituído, o que me deteve não foram as terríveis cicatrizes: porque nunca a tinha beijado, senti que ela talvez não desejasse que o fizesse e, em vez disso, toquei-lhe a face.⁶⁰

O que evoca esse rosto incapturável senão a intangibilidade do feminino e a integridade de um sujeito que se pretende uno, sem rasuras e sem brechas? Entretanto, os projetos memorialista e feminino terminam por ser paralisados pela própria natureza de seu percurso: o rosto é maltratado, sulcado pelas cicatrizes, e apenas grotescamente poderá ser reconstituído, já que a memória jamais capturará o original intacto (assim como a escrita feminina apenas tangencialmente tocará o real), caminhando antes em direção à construção, à invenção, à grosseira res

⁶⁰ HELLMAN, op. cit., p. 92.

tauração de um rosto marcado, de um corpo retaliado, retrato sem pre infiel de um sujeito cindido.

Assim é que, enquanto escrita feminina, a narrativa de Lillian Hellman, longe de reiterar o projeto alucinado do discurso memorialista tradicional, buscando a captura de um sujeito íntegro, desemboca, antes, no questionamento desse projeto, como o faz a memória marginal, na deterioração desse discurso, articulando magistralmente os efeitos de real, as garantias de fidedignidade do relato ("tenho absoluta certeza que me lembro, com referência a Júlia"⁶¹), com discretos esquecimentos, com cautelosas desconfianças da memória:

Naquela época tinha boa memória para poesias, para o que os outros diziam, e para a aparência das coisas, mas o tempo há muito a empanou. Mas ainda me lembro de cada palavra do bilhete (...)⁶²

Ao remeter, não para a crença cega no discurso memorialista enquanto captação da realidade, mas para o questionamento do poder desse discurso, para sua precariedade, o projeto autobiográfico da autora encena, uma vez mais, a captura enviesada do real, que invariavelmente será abordado a partir do simbólico, da mesma forma que o sujeito que, pretensamente íntegro, apenas parcialmente, através de fragmentos, de um rosto assinalado

⁶¹ HELLMAN, op. cit., p. 90.

⁶² Idem, ibidem, p. 89.

por cicatrizes e de um corpo mutilado, poderá ser configurado pela narrativa.

Assim ele se constrói enquanto memória desterritorializada, marginal, questionadora de um paradigma oficial. E assim ele se aproxima do projeto da escrita feminina que, longe de garantir credibilidade ao discurso, termina por destituir as palavras de sua onipotência, acenando para o seu desvalor, para sua inutilidade, ao abeirar-se, ousadamente, como observa Gerard Pommier, dos "abismos da linguagem"⁶³.

Portanto, é aqui também pela via do gozo que os discursos memorialista e feminino se encontram: onde falta alguma coisa — no momento do lapso, no lugar do vazio — dá-se a memória, constrói-se femininamente a estória. Por isso as duas escritas transitam do elíptico ao prolixo, do lacunar ao excessivo, já que ambas se desenvolvem como discursos bordejadores, limítrofes — o simbólico que se quer real, a linguagem que se quer pré-linguagem —, onde a proliferação de palavras nada mais faz que evocar sua própria vacuidade. Aliás, como assinala a narradora no início de seu relato, esse projeto é mesmo da ordem do impossível:

No passado, todas as vezes em que me referi a essa viagem, omiti a história de minha passagem por Berlim; não me sentia capaz de escrever sobre Júlia.⁶⁴

⁶³ POMMIER, op. cit., p. 98-9.

⁶⁴ HELLMAN, op. cit., p. 81.

No agora do texto, na ocorrência mesma da narrativa memorialista, será ela capaz de escrever sobre Júlia? Ou Júlia não permanecerá sempre como esse impossível, como aquilo que apenas parcialmente se mostra, como algo da ordem do real, como o "não todo" em que se constituem o feminino e a memória?

Abordar esse corpo retaliado certamente significa imergir nessa fragmentação do discurso, onde palavras se querem coisas, mas não passam, irremediavelmente, de palavras. Mas abordar esse discurso que também apenas parcialmente se mostra, essa conversa que só se compreende pela metade⁶⁵, como sugere a narradora, talvez signifique também optar por um discurso crítico ele mesmo "não todo", parcial, humildemente construído de meias-palavras, de meias-verdades, de meias-revelações. Assim, somente assim, talvez o feminino e a memória se permitam vislumbrar: como uma miragem, como uma cintilância, como um fulgor do real.⁶⁶

⁶⁵ HELLMAN, op. cit.. É a própria narradora quem inúmeras vezes nos sugere a fragmentação de seu relato: "Lembro-me de que a moça gorda tagarelava e que disseram alguma coisa sobre o meu visto de trânsito, perguntando se ia a um festival de teatro porque era teatróloga. '(Só dias depois ocorreu-me que não tinha dito nada sobre o festival de teatro em Moscou ou sobre mim). E o nome Hellman entrou numa conversa que só compreenderia pela metade." (p. 109)

⁶⁶ BARTHES, *Aula*, cit., p. 18. A imagem do "fulgor do real" utilizada por Barthes para configurar o discurso literário, pode ser aqui empregada de maneira similar como metáfora das escritas feminina e memorialista, já que nenhuma das duas apresenta diretamente o real, como pretendem, mas ambas permitem ao leitor entrevê-lo, de viés, como uma cintilância, um fulgor.

FUGA E FULGOR DO REAL

É também como uma cintilância do real que se apresenta aos olhos do leitor *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado⁶⁷, escrito durante sua internação em sanatório e ambigualmente assumido pela autora como narrativa de uma psicopata. É, pois, oscilando entre os limites da realidade e da irrealidade que somos levados pela leitura: do real da vida ao "irreal" da ficção; do real da sanidade mental ao "irreal" da loucura. Assim, enquanto leitores, também mergulhamos incomodamente nas malhas do paradoxo a que o próprio texto memorialista nos obriga: trata-se, evidentemente, de um relato que se quer fidedigno, mas fiel a que realidades, a que ficções?

Quando o texto é assinado por alguém que se diz psicopata - e quando essa psicose é elemento fundamental na constituição do próprio texto - não há como negar esse paradoxo: onde se colocam os limites entre a vida e a ficção? É no discurso que esse tangenciamento se dá e é ao discurso - e apenas a ele - que podemos indagar a respeito dos limites, embora talvez nunca saibamos traçá-los com clareza. Afinal, a narrativa de Maura, por sua singularidade de "escrita de psicopata", não faz mais que colocar, em sua genuinidade, aquilo que é próprio do texto do diário: as fronteiras entre a vida e a ficção compõem uma linha tênue prestes a se dissipar.

⁶⁷ CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1965.

O conceito lacaniano de real, como o componente não simbolizado, como o residual, o que não pode ser recalcado e que, portanto, se situa à margem da linguagem, de fato possui um estreito parentesco com o conceito corriqueiro do termo, geralmente entendido como o verdadeiro, como aquilo que existe efetivamente, o que diz respeito à chamada realidade objetiva. Também o real lacaniano (e sobretudo este) refere-se ao verdadeiro, ao que de fato existe. A diferença parece residir no que concerne à chamada objetividade do real, já que, em sua acepção vulgar, o termo pretende abranger uma coincidência de realidades, de tal maneira que diferentes indivíduos possam concordar a respeito de uma noção de real.

Trata-se, portanto, no uso comum, de um conceito que se estende para o genérico, enquanto o conceito lacaniano busca acentuar a particularidade, a singularidade do termo. O real, para Lacan, é o real de cada um, em sua estória individual, em suas idiossincrasias. Pode-se dizer, portanto, que, ao contrário daquilo que se refere a uma realidade objetiva, tem-se, na acepção lacaniana, o que diz respeito a uma realidade subjetiva, singular.

Em *Hospício é Deus*, o que se percebe é uma confluência dessas duas esferas do real: enquanto relato que se pretende fidedigno, verdadeiro, o texto descreve, com relativa minúcia, a chamada realidade objetiva: são referências à obra ficcional da autora e a outras obras literárias, detalhes do cotidiano, como o emprego no Jornal do Brasil e a amizade com Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, etc. Por outro lado, por tratar-se de um relato íntimo, e do relato íntimo de alguém que, supostamente, perdeu o controle da realidade, o que se percebe é uma imersão na realidade subjetiva, muitas vezes contaminada

por uma irrupção do real (no sentido lacaniano do termo) - e aí, neste momento, o que se tem são fantasias, delírios, irrealidades (no sentido corriqueiro do termo).

É precisamente na confluência dessas duas esferas do real que o texto de Maura tangenciará aquilo que aqui denominamos de escrita feminina. Afinal, o privilégio reiterado do real e sua exibição em primeiro plano constituem-se em características fundamentais desse tipo de narrativa. Em *Hospício é Deus*, esse processo parece ser acrescido de um detalhe crucial: a emergência de uma linguagem que pretende se afirmar como psicótica. É interessante, pois, no caso de Maura Lopes Cançado, examinar essa aparente familiaridade entre o feminino e a psicose e as decorrências que daí possam advir para uma configuração das escritas do feminino e da desmemória.

A aproximação entre o feminino e o psicótico já é, aliás, bastante comum em nossa cultura. Basta uma rápida olhada para a Antigüidade Clássica, com seu conceito de intemperança estreitamente vinculado ao de feminino, para que isso se verifique:

A intemperança implica uma passividade que a aparenta à feminidade. Ser intemperante, com efeito, é encontrar-se num estado de não resistência e em posição de fraqueza e de submissão em relação à força dos prazeres: é ser incapaz dessa atitude de virilidade consigo que permite ser mais forte que si próprio.⁶⁸

⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II*; o uso dos prazeres. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1984. p.78.

De acordo com esse esquema moral, a mulher é, portanto, aquela que não possui controle sobre os próprios desejos, a que não possui o "domínio de si".

Daí às bruxas da Idade Média, o percurso não é muito longo. Donas de um perigoso saber que não se sabe, mas que incide objetivamente sobre a realidade, transformando-a de maneira radical, possuidoras de uma linguagem que se inscreve no corpo, através de ritos e magias, as bruxas terminariam por ser queimadas como loucas, para que a ciência cartesiana, o saber logocêntrico, pudessem reinar absolutos.

E finalmente o ciclo se completa com as histéricas do século XIX, analisadas com minúcia pela "ciência sexual" e pelo romance naturalista da época. Assim, de uma maneira ou de outra, o feminino sempre esteve ao lado do psicótico em nossa cultura, o que levaria determinadas ciências, como a psicanálise, por exemplo, a definições similares para os dois conceitos. Enquanto a psicose, para Lacan, consistiria de "um buraco, uma falta no nível do significante"⁶⁹, o sexo feminino, analogamente, teria uma "característica de ausência, de vazio, de buraco"⁷⁰.

Estamos de volta, assim, à questão da hiância, do vazio, da lacuna, a partir da qual o texto feminino e a desmemória se edificam. Entretanto, se é também essa ausência, esse furo no discurso, o que caracteriza o fenômeno psicótico, talvez nos seja possível aproximar esses dois tipos de linguagem exatamente naquilo que lhes garante especificidade e que parece se relacionar à irrupção — trágica em alguns casos, estratégica em

⁶⁹ LACAN, Jacques. *O Seminário*; as psicoses. v. 3. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Zahar, 1985. p. 229.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 202.

outros — do real.

O retorno à questão do real vai nos lançar de volta ao universo pré-discursivo, em que o corpo reina como signo privilegiado, como marca constitutiva do discurso, imprimindo-lhe significação. Esse o universo do gozo, universo onde a escrita excede a procura, ultrapassa a tagarelice e transborda "mais além", no impossível do real, no "a mais" da linguagem.

Não é à toa, portanto, que esse lugar atópico do gozo em excesso, esse lugar terceiro, de uma terceira via, assinalado por Lacan como o lugar de Deus⁷¹, seja também por Maura compreendido de maneira análoga. Afinal, não é por acaso que o hospício "é Deus" — enquanto lugar da exceção, do gozo, da morte e do feminino, é somente na atopia de uma terceira margem que ele se deixará vislumbrar. Assim, é como universo privilegiado do "não todo", do que apenas parcialmente se mostra, através de corpos incomensuráveis, daquilo que ainda não se sabe, do que ainda não se pode compreender, que o hospício de Maura se apresenta ao leitor:

Estou de novo aqui, e isto é _____. Por que não dizer? Dói, Será por isto que venho? _____ Estou no hospício, deus. E hospício é este branco sem fim, onde nos arrancam o coração a cada instante, trazem-no de volta, e o recebemos: trêmulo, exangue - e sempre outro. Hospício são as flores frias que se colam em nossas cabeças perdidas em escadarias de mármore antigo, subitamente

⁷¹ LACAN, Jacques. Deus e O Gozo d'A Mulher. In: _____. O Seminário. mais, ainda., cit., p. 87-104.

futuro — como o que não se pode ainda com
preender. São mãos longas levando-nos para
não sei onde _____ paradas bruscas, cor-
pos sacudidos se elevando incomensuráveis:
Hospício é não se sabe o que, porque Hospí-
cio é deus.⁷²

Lugar do indizível, do impossível, do *mesmo* que é sem
pre outro, esse lugar do Deus é reiteradamente assinalado pela
marca do corpo, que fala uma outra linguagem - a dos silêncios,
das lacunas, das reticências, dos brancos de página. Lugar de
um irrecuperável passado e de um súbito futuro: lugar de desme-
mória. Lugar de dor e de prazer: lugar de escrita feminina.

No diário de Maura, a função do corpo enquanto elemen-
to constitutivo do discurso — corpo do sujeito imprimindo marcas
no *corpus* textual — não é apenas casual. O que se verifica na
narrativa é a construção da memória exatamente a partir de um
imenso corpo feminino invadindo a cena da escrita: sempre desmen-
surado, precariamente simbolizado, nunca demarcado em suas reais
dimensões, é o corpo feminino que funciona como *leitmotiv* para
as lembranças, fantasias e alucinações da autora:

A hora do almoço, o refeitório vibra,
frenético e nauseante. Uma, rasgada, dança
com o prato na cabeça. Outra come ávida, mas
tigando de boca aberta, a gordura escorren-
do-lhe pelo queixo. Falam, cantam, brigam,

⁷² CANÇADO, op. cit., p. 30.

riem. A guarda grita. As mulheres por um instante mantêm-se assustadas e despertas: logo recaem no sono lerdo — movimentado e denso onde vozes brotam pesadas, cheias de esquecimento. O refeitório sacudido sustenta-se fantástico (...) Sim, digo para mim mesma — mã e sem sofrimento — o refeitório das loucas. Mas sim, por que não dizer? E meus lábios gastos se contraem num rictus, que não é de dor, mas de quase maldade. Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos, ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força — quando o coração se apequena a uma pequena lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades — em excesso de liberdade.⁷³

O que há de estranho e inquietante nessa cena, bem como em inúmeras outras cenas de mulheres de *Hospício e Deus*, consiste nessa alucinação coletiva de corpos que se exibem como signos incomunicáveis nas páginas do diário. É através deles, através de outras mulheres igualmente hospiciadas, que se compõe a grande cena, a cena de Maura, também ela um imenso corpo inscrito no texto, oferecido sedutoramente ao leitor:

Acho-me jovem e bonita, chamo a atenção de todos para mim, exponho as pernas — bronu

⁷³ CANÇADO, op. cit., p. 107.

zeadas pelo sol da praia — solto os cabelos e rio alto.⁷⁴

É, portanto, mediada pela imagem do corpo, como assinala Bergson⁷⁵, que a memória se constitui e que a narrativa de Maura se constrói. Entretanto, esse corpo feminino que busca apresentar-se em lugar de representar, metonimicamente deslocado, deslizando pelas páginas do diário, não faz mais que repetir, metaforicamente, a imagem da mãe da narradora, estrategicamente desaparecida do relato de Maura, substituída pela reiteração da figura paterna ("meu grande e único amor"), mas sempre sugerida por delirantes personagens femininas, por provocadores corpos de mulher que insistem nessa "sarabanda alucinada" do real:

Deitada em minha cama, passei longamente as mãos pelo meu corpo. Sou deveras acariciável. Meu corpo me agrada, se tivesse me dedicado ao cinema, me faria fotografar de costas, como Marilyn Monroe. Nasci para ser amada, acariciada.⁷⁶

⁷⁴ CANÇADO, op. cit., p. 76.

⁷⁵ BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. 94 ed.. Paris, PUF, 1985. p. 153. Para Bergson, a percepção de uma imagem, entendida como algo que se situa entre a "coisa" e a "representação", é sempre mediada pela percepção do próprio corpo do sujeito. Assim, os objetos que nos cercam são percebidos sempre a partir de uma possibilidade de ação que nosso corpo poderia ter sobre eles. Em decorrência disso, a memória é também compreendida como um fenômeno em que o corpo se interpõe, já que ela é sempre resultado da interseção de uma percepção presente com uma percepção passada. Quando o sujeito percebe as imagens do presente, ou evoca as do passado, tal percepção é mediada pela imagem, sempre presente, de seu corpo. A partir de tal raciocínio, a percepção do presente, para Bergson, não é mais que a consciência que o sujeito possui de seu próprio corpo.

⁷⁶ _____. Op. cit., p. 211.

Assim, seja através da imagem da própria narradora, ou de personagens femininas como Auda, Joana ou Dona Dalmatie, a figura da mãe vai tomando lugar no diário. Subliminarmente, sub-repticiamente, vemos sua imagem esboçar-se no texto, através de rápidas referências a uma visita sua, a uma cena do passado, ou ainda de maneira indireta, através da própria (e frustrada) maternidade da autora:

Em minha ficha do hospital está escrito que pareço amar muito meu filho. Talvez um dia possa contar-lhe coisas que por enquanto nem eu mesma sei. Preciso deixar de ser filha para ser mãe.⁷⁷

Sempre assinalada como falta, como ausência, a presença materna se fará desta forma demarcar: analogamente ao símbolo - enquanto presença de uma ausência -, sua configuração será entretanto da ordem do real, já que nada é possível dizer a seu respeito, a não ser que ela existe e que ali está — exatamente porque falta, exatamente porque o seu lugar é o lugar do vazio. Nada mais apropriado, portanto, como coreografia para sua encenação, que a "sarabanda alucinada" das loucas do refeitório, na da mais adequado como seu cenário que o hospício, inquietante lar materno ao qual a narradora retorna pela terceira vez, segundo afirma, em busca de proteção.

Aliás, essa pulverização da imagem pela narrativa é

⁷⁷ CANÇADO, op. cit., p. 100.

comum no texto de gozo, ele próprio pulverizado, disseminado, convulcionado de sentidos, construído como uma eterna procura, como uma "oralidade indiferenciada", como "movimentos de uma sucção sem objeto"⁷⁸. "Para quem? Por quê? Não tem importância", nos diz a narradora⁷⁹. Trata-se, é claro, do indizível. E este, sabemos, apenas de viés, apenas disseminado, apenas alucinado, se deixará vislumbra. Como o corpo da mãe, esta coisa enorme e desconexa que atravessa o texto de Maura. Como o texto de gozo, essa brincadeira reiterada com o corpo da mãe, essa encenação de seu aparecimento-desaparecimento⁸⁰.

Talvez aí resida o estreito parentesco entre o feminino e a psicose: nessa irrupção desenfreada do real, nessa imersão no universo do gozo, nessa implosão de um discurso onde as palavras pretendem, não simbolizar o objeto, mas *ser* o próprio objeto, nessa intromissão do corpo enquanto matéria constitutiva do discurso.

E talvez essa seja uma outra explicação para a frequência com que as mulheres se dedicaram a essa escrita particularmente íntima, peculiarmente corporal, como a do diário: ali o corpo se exhibe em primeiro plano, é sujeito e objeto, matéria e abstração, presença e ausência. Por esse motivo talvez se possa dizer que a escrita do diário é, por excelência, feminina. Ou psicótica? De qualquer forma, o fato é que estamos diante de uma narrativa que se apresenta como um diário, é marcadamente feminina e supostamente psicótica. E diante disso não nos restam outros caminhos senão os do corpo.

⁷⁸ BARTHES, *O Prazer do Texto*, cit., p. 11.10.

⁷⁹ CANÇADO, op. cit., p. 210.

⁸⁰ BARTHES, op. cit., p. 50.

Introduzir-se no universo do diário significa, portanto, introduzir-se nos hospícios de Maura, nos hospícios do corpo, numa fala delirante que não vai a nenhum lugar, no percurso errante de um discurso que procura, obcessivamente, a constituição de seu sujeito: "Nada acontecia a não ser eu, me repetindo dia a dia"⁸¹. Mas o sujeito da narrativa de Maura não passa da introdução. "Estou de novo aqui", nos diz a narradora. "Estamos de novo aqui", dizemo-nos perplexos.

O que se observa é, curiosamente, a constituição de um sujeito que se desconstitui através do processo da escrita, da linguagem. Afinal, segundo nos informa Lacan, a psicose não passa de um fenômeno de linguagem⁸². Da mesma forma, a escrita do diário, por sua própria especificidade, desembocará num processo análogo de constituição/desconstituição do sujeito: ao se afirmar como *eu*, o sujeito, pretensamente o mesmo no enunciado e na enunciação, termina por se dissipar, por se desconstituir, já que o *eu* não passa de um efeito de linguagem.

Em *Hospício é Deus*, essa desconstituição - que implica sempre uma partição - é de tal forma que o texto pode também ser lido como um teatro de duplos. A narradora se reproduz em outras personagens homólogas a ela em sua loucura (Auda, Joana, etc.), na figura masculina de Dr. A, o médico encarregado de sua recuperação, a quem Maura ousa "analisar" no diário, em figuras femininas que poderiam representar o duplo negativo de sua perso-

⁸¹ CANÇADO, op. cit., p. 39.

⁸² LACAN, *O Seminário*, as psicoses, cit. São palavras de Lacan: "É o registro da fala que cria toda a riqueza da fenomenologia da psicose, é aí que vemos todos os seus aspectos, as suas decomposições, as suas refrações. A alucinação verbal, que é aí fundamental, é justamente um dos fenômenos mais problemáticos da fala." (p. 47)

nalidade e, finalmente, em si mesma, na menina Maura que, frequentemente (sobretudo nos momentos de crise), se apossa da narrativa do diário:

Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como se o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. Poderei chorar de pena da gente, ou meter coisas nesta cabeça rebelde, Maura. Chorar de pena da gente. Isto tem acontecido, muitas vezes, mas sempre a vejo menina, e não sou mais menina. (Não?)⁸³

Vê-se que o que pode ser estrategicamente veiculado pela narrativa (e ingenuamente recebido pelo leitor) como resultado do processo psicótico, como dissociação da personalidade, não consiste, afinal, em nada de novo, no que se refere à escrita do diário, já que o diarista sempre se desdobra, é sempre sujeito e objeto de seu discurso.

O que se verifica, portanto, é, mais uma vez, o estreito parentesco entre as escritas do feminino e do diário. Marcadas pela partição, ambas tangenciam, cada uma à sua maneira, os fenômenos de linguagem que ocorrem na psicose. Assim, novamente o texto de Maura nos leva à questão: onde se localizam os limites entre o feminino e o psicótico?

Hospício é Deus não responde. Sequer indaga. A pergunta

⁸³ CANÇADO, op. cit., p. 123.

parece estacar na constituição de um sujeito que, ao dizer, "eu sou", se desconstitui. Para isso existe o outro, íntegro, sem brechas, sem lacunas. A partir dele, o *eu* se constitui. Como a partir de Dr. A, duplo de Maura, *tu* de um *eu* a quem só o *tu* garante existência. A partir deles, e de outros *tu* que encenam o duplo da narradora, o sujeito Maura se constitui. Diga-me, espelho meu. Mas que fazer quando o espelho é opaco?

"Sim, doutor, tudo é difícil.

- _____? ⁸⁴

Resta então o leitor, anônimo repositório da ficção, da loucura da narradora. E para que ele não escape, como doutor A escapou, será preciso que ela lhe exhiba o corpo, lhe mostre as coxas, como faz com doutor A, quando quer seduzi-lo. Ou lhe exhiba seus delírios, seus horrores, suas enormidades. Esse o segreto do diário. Esse o segredo de um texto que não se pretende ficcional, mas fidedigno: ali se busca a exibição fulgurante, instantânea, do real.

É a partir de um pacto selado com o leitor, que funcionará como um *tu* anônimo, âncora e suporte do fugidio *eu* de Maura, que a narrativa de *Hospício e Deus* poderá se construir, oscilando, ritmicamente, do registro referencial ao registro ficcional, entre as noções psicanalítica e corriqueira do real. Enquanto escrita feminina, seu lugar é exatamente o da impossi-

⁸⁴ CANÇADO, op. cit., p. 45.

bilidade, o lugar atópico de uma linguagem que pretende estar além (e aquém) de si mesma, que pretende dizer o indizível, falar com o corpo, ou como um corpo.

Nesse lugar encontram-se o feminino e o psicótico. Nesse lugar situa-se a escrita do diário, essa escrita de uma pré-linguagem, em que "a palavra não chega a tomar forma, a jorrar definitiva, decisiva"⁸⁵. Exatamente como a escrita feminina.

O texto de Maura se escreve, desta forma, à margem, no limiar, nos limites de um estrelugar. Além de diário, é diário de uma ficcionista — o que recebemos como realidade, como confissão, pode não passar de ficção, habilmente trabalhada pela voz de sua narradora. E os detalhes excessivos, a abundância de minúcias biográficas, podem não passar de elaborados efeitos de real, buscando garantir fidedignidade à narrativa. Como se não bastasse, trata-se do diário de uma psicopata. E mais ainda: mulher. Realidade ou fantasia? Vida ou ficção? Confissão ou sedução? "Mentir é o meu maior desempenho sobre a terra". "Para quem? Por quê? Não tem importância".⁸⁶

Hospício e Deus é diário de uma ficcionista-psicopata-mulher. Talvez por isso a realidade muitas vezes se evada e se deixe invadir pelo real. Ou talvez por isso o real algumas vezes escape, deixando-se tragar pela mais prosaica das realidades. Nesse jogo do texto feminino, contracenam a memória e a invenção, o fato e o escrito, a vida e a ficção. "Não tem importância", nos diz a narradora. Nesse jogo o que importa não é exatamente o escrito, mas a escrita. Não propriamente a fugidia substância dos fatos, mas o tecido, a sinuosa tessitura da lin-

⁸⁵ DIDIER, op. cit., p. 102.

⁸⁶ CANÇADO, op. cit., p. 210.

guagem.

Aí o sujeito se constitui. E se desconstitui. Aí o corpo feminino se encena. Aí, nesta sarabanda alucinada, reluz, exu^{berante}, o real. A esta cintilância alguns chamam ficção, outros psicose. Aqui, no texto de Maura, neste lugar da desordem e da desmedida, atrevo-me a chamá-la simplesmente escrita feminina.

AO MEU QUERIDO MORTO

A coletânea de contos *As Máscaras do Destino*, de Florbela Espanca, inicia-se com uma dedicatória da autora a seu irmão Apeles ("A meu irmão, ao meu querido morto"), onde Florbela acentua o caráter de duplicidade narcísica que marcava a relação fraterno-amorosa dos dois:

Aquele que é parte de ti mesma que se realiza, Aquele que das mesmas entranhas foi nascido, que ao calor do mesmo amplexo foi gerado. Aquele que traz no rosto as linhas do teu rosto, nos olhos a água clara dos teus olhos, o teu Amigo, o teu Irmão...⁸⁷

⁸⁷ ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. 2 ed. Amadora, Bertrand, 1979. p. 31-2.

Esse amor absoluto e incalculável pelo irmão seria reiterado inúmeras vezes pela autora também em seus poemas ("Eu fui na vida irmã de um só irmão / E já não sou irmã de ninguém mais"⁸⁸), construindo uma escrita dos afetos, tautológica e melancólica, voltada sempre para o inexprimível e para o intangível do amor. A partir desses elementos textuais e de uma série de outros dados extra-textuais pouco convencionais, a biografia de Florbela viria a ser marcada por uma dicção romanesca, em que a relação incestuosa com o irmão viria a ter papel privilegiado.

Curiosamente, no texto memorialista que aqui nos interessa, o *Diário do Último Ano*, a imagem do irmão é apenas tenuemente esboçada e, ao contrário do que se poderia esperar de um diário íntimo da autora, há aí poucas alusões a Apeles que, de morto-presente nas demais obras de Florbela, transforma-se agora em morto-ausente, em sombra, em vulto, em um longínquo "Alguém" que não existe:

E o meu olhar acaricia, de passagem, o vulto do meu irmão: o meu amigo morto; demora-se, encantado, nas flores das minhas jarras, agora: andorinhas todas brancas, lírios roxos feitos de finos crepes georgette, camélias vestidas de duras sedas pálidas. A chuva, lá fora, trauteia baixinho a sua clara e doce cantiga de Inverno, a sua eterna melodia simples que embala e apazigua. Sinto-me só. Quantas coisas lindas e tristes eu diria agora a alguém que não existe!⁸⁹

⁸⁸ ESPANCA, Florbela. In *Memorian*. In: _____. *Sonetos*. 16 ed. Amadora, Bertrand, 1978. p. 150.

⁸⁹ _____. *Diário do Último Ano*. 2 ed.. Amadora, Bertrand, 1982. p. 37.

Entretanto, é essa ausência aqui não nomeada que pontua todo o diário de Florbela: é em torno dela que sua escrita se constrói. Porque o diário, escrito no último ano de vida da autora, desenvolve-se em direção à morte e em torno dela — da ausência, do vazio, da lacuna — se constitui como escrita. Morte de Florbela, anunciada por sua escrita, mas prenunciada pela morte do irmão, o "querido morto", o duplo idêntico, imagem narcísica agora definitivamente perdida.

Por isso o diário é vazio — o outro, o *tu* está ausente e não há porque compor um texto uno, sem fraturas e sem brechas, procurando configurar uma plenitude do sujeito — e do outro — em que a própria narradora já não crê:

Para mim? Para ti? Para ninguém. Quero atirar para aqui, negligentemente, sem pretensões de estilo, sem análises filosóficas, o que os ouvidos dos outros não recolhem: reflexões, impressões, idéias, maneiras de ver, de sentir - todo o meu espírito paradoxal, talvez frívolo, talvez profundo.⁹⁰

Por isso a morte do sujeito narrativo é constantemente anunciada, seja através de um discurso rompido, fraturado, construído nas bordas do silêncio e da lacuna, seja através de referências explícitas à morte da narradora que proximamente há de vir:

⁹⁰ ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 33.

A morte definitiva ou a morte transfiguradora? Mas que importa o que está para além? Seja o que for, será melhor que o mundo! Tudo será melhor do que esta vida!⁹¹

Por isso também a escrita, descontínua e lacunar, encena o vazio: ali têm lugar a ruptura, a cisão e sobretudo o silêncio. Sim, porque o *Diário do Último Ano* nada diz além de afirmar sofregamente, reiteradamente, a morte. À ausência de "gestos novos" e "palavras novas"⁹², como assinala a autora, corresponde uma narrativa fundamentalmente elíptica, em que contam menos os fatos, os acontecimentos, que os sentimentos e as reflexões sobre os mesmos; contam menos as explicações, as justificativas, que a perplexidade e a surpresa diante dos paradoxos e contradições, contam menos as ações que os pequenos gestos.

Gestos, olhares, fragmentos de memória, desejos, indagações. Em meio a essa narrativa do descontínuo e do singular, percebe-se a nítida consciência de Florbela acerca da incompletude e da falência e do sujeito, da memória e da própria escrita:

Estou tão magrita! A lâmina vai corroendo a bainha, a pouço e pouco, mas implacavelmente, com segurança. Devo ter por alma um diamante ou uma labareda e sinto nela a beleza inquietante e misteriosa das obras in

⁹¹ ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 59.

⁹² Idem, ibidem, p. 61.

completas ou mutiladas.⁹³

As obras são incompletas, o sujeito é mutilado, o diário é sempre "não todo". Porque a captação do presente, bem como a configuração do eu, constituem-se em projetos impossíveis. E disso Florbela bem sabe, embora esse eu que se encena no diário afirme a todo tempo nada saber a respeito de si mesmo, para logo depois desdizer-se, declarando conhecer-se:

A minha vida! Que gâchis! Se eu nem mesmo sei o que quero!

(...)

Se os outros não me conhecem, eu conheço-me, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho em mim!⁹⁴

Estamos, aí, diante de uma das diversas contradições do diário, especialmente daquele que se constrói como desmemória, que se tece no esquecimento e que, por isso, se permite enveredar pelos paradoxos da invenção, da ficção. Afinal, se eu é sempre um outro, não há como fazer com que je coincida com moi, num discurso que não pretende esconder sua fragmentação e sua incompletude. Assim, embora Florbela afirme ter "pela mentira um horror quase físico"⁹⁵, ele própria assinala o caráter in

⁹³ ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 51.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 47, 57.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 57.

fiel de elaboração escrita, quase literária, de sua "verdade" amorosa:

Até hoje as minhas cartas de amor não são mais que a minha necessidade de fazer frases. Se o Prince Charmant vier, que lhe direi eu de novo, de sincero, de verdadeiramente sentido? Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade.⁹⁶

Mas, afinal, não é mesmo essa a realidade do discurso amoroso? Construir tautologicamente, faticamente, uma fala que não vai a lugar algum, que de fato não visa comunicar, mas manter a comunicação, voltando-se sobre si mesma, narcísica e autofática, impossível de dizer, impossível de calar?

Além disso, não é essa verdade, ficcional ou literária, essa verdade ao mesmo tempo polissêmica e "não toda", a única possível para o sujeito? O texto de Florbela, construído nos moldes de uma típica desmemória feminina, coloca, entre outras, esta fundamental questão: o sujeito não passa de uma miragem e sua verdade não passa de uma das faces — nem sempre tão visível — dessa miragem. Embora afirmando que "uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade"⁹⁷. Mas como obter a visão de conjunto se o sujeito não é um? A escrita feminina de Florbela, essencialmente calcada na duplicidade e na partição, sabe que

⁹⁶ ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 57.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 53.

"não há Um". E por isso sabe que só resta ao sujeito viver de detalhes, de fragmentos, de verdades parciais:

Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurastênicos. Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Examinar em de talhe é criar novos detalhes.⁹⁸

Assim, esse texto que às vezes acena de maneira vaga em direção ao todo constrói-se fundamentalmente a partir dos de talhes, das minúcias, do comentário excessivo acerca de um míni mo gesto, de uma percepção aparentemente banal. E, como toda composição em detalhe, ele aos poucos se afasta da possibilidade do todo para se construir como fragmentário, elíptico, lacunar. Linhas em torno do vazio. Palavras no lugar do indizível. Lápides sobre as ruínas. Epitáfios para o morto:

A minha modesta *chaise* faz-me lembrar - "excusez du peu..." - o Estoril em Julho: azul do mar, pássaros esquisitos todos asas, gerânios vermelhos em grandes umbrelas flo ridas. Passo nela o melhor do meu tempo. Acendo um cigarro... e o fumo, dum cinzen-to-azulado, eleva-se quase a direito, até ao tecto, todo pintalgado duma bizarra folha-gem roxa, e de exóticas rosas em dois tons

⁹⁸ ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 53.

de alaranjado, flores de papel inventadas por crianças para divertir bonecas. E a minha rêverie eleva-se com o fumo, adelgaça-se, espraia-se, espiritualiza-se. E o meu olhar acaricia, de passagem, o vulto do meu irmão: o meu amigo morto; demora-se, encantado, nas flores das minhas jarras, agora: andorinhas todas brancas, lírios roxos feitos de finos crepes *georgette*, camélias vestidas de duras sedas pálidas.⁹⁹

Detalhes. Descrições minuciosas. Ninharias. Em meio a tudo isso, os saltos inesperados. De onde mesmo surge o vulto do irmão? Do fumo do cigarro da folhagem roxa de flores de papel das crianças da memória. Não há como negar a ruptura, a descontinuidade, a fratura de um texto que, no percurso da associação livre, subitamente se depara com o estranho: entre as andorinhas, lírios roxos e sedas pálidas retorna o irmão de Florbela, o morto-ausente desde sempre presente nas entrelinhas do diário.

À fragmentação e redundância do texto corresponde, evidentemente, uma dimensão temporal descontínua, lenta e acelerada, centrada no presente e em sua incapturabilidade, movida pelo passado — a morte do irmão, o jardim da Faculdade, as recordações —, mas visivelmente projetada em direção ao que virá: a morte de Florbela, futuro extra-textual que a narrativa da autora não contém, mas prevê, anuncia e encena.

Essa articulação das três dimensões temporais deseñca na configuração de um "tempo parado", movido, não por si mesmo,

⁹⁹ ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 37.

mas pelo sujeito que se move através dele. Tempo de auto-retrato, tempo de um eu que busca configurar-se, tempo de desmemória feminina:

Nas horas que se desagregam, que desfilio entre os meus dedos parados, sou a que sabe sempre que horas são, que dia é, o que faz hoje, amanhã, depois. Não sinto deslizar o tempo através de mim, sou eu que deslizo através dele e sinto-me passar com a consciência nítida dos minutos que passam e dos que se vão seguir. Como compreender a amargura desta amargura?¹⁰⁰

Amargura de uma consciência proustiana do tempo, poderíamos dizer com Béatrice Didier¹⁰¹. Consciência de que o tempo perdido é sobretudo o tempo que se perde no trabalho impossível de captura de um sujeito e de um presente sempre deslizantes, sempre atópicos. Mas sobretudo consciência de que a memória se projeta irremediavelmente em direção ao futuro, ao que certamente virá, mas a respeito do qual nada se sabe a não ser que virá: "Onde páras tu, ô Imprevisto, que vestes de cor-de-rosa tantas vidas?"¹⁰²

O *Diário do Último Ano* se escreve em nome do morto, em direção à morte. Aí o seu futuro, que é também de certa forma o seu passado, pois, como observa Natália Correia, é sobretu

¹⁰⁰ ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 33.

¹⁰¹ A esse respeito, ver nota 67 do cap. 3 desta tese.

¹⁰² ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 33.

do a morte do irmão que traça definitivamente essa trajetória de Florbela:

Bela veste de roxo as suas recordações. A sua rêverie espiritualiza-se. O olhar levita à altura da lividez radiosa do desaparecido e acaricia-o de passagem. Teme deter-se, enfrentar a consequência inevitável de o seu sistema nervoso estar ligado ao do morto. Desde que ele se afundou nas águas do Tejo numa última pirueta de Faetonte, Florbela perdeu o sono. Para combater a insônia, encharca-se de soníferos manipulados pela farmacopéia da morte.¹⁰³

Nessa trajetória reside, evidentemente, um gozo. Gozo do morto, gozo da morte. Gozo também da morta, poderíamos pensar, já que é também uma ausente, alguém que já se retirou da cena, aquela que se encena no *Diário do Último Ano*. "Vou morrer", nos diz a todo tempo aquela que escreve. "Estou morta", ouvimos algumas vezes ao lado de sua anunciação.

Futura ou presente, anunciada ou encenada, a morte paira sobre o texto. E nela o gozo da diarista. Gozo "não todo", como convém à escrita da desmemória, gozo "mais além", como cabe à escrita feminina. Gozo em Apeles, gozo em Deus, gozo no Alguém inexistente, sedução do absoluto, como assinala Natália Correia¹⁰⁴. Mas sobretudo gozo da palavra, da descrição minuciosa,

¹⁰³ CORREIA, Natália. Prefácio. In: ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 22.

¹⁰⁴ Idem, ibidem. São palavras de Natália Correia: "Desprende-se

do detalhe absolutamente singular, do tecido excessivo da linguagem, bordando arabescos em torno do vazio:

Eu que tenho esgotado todas as sensações artísticas, sentimentais, intelectuais, todas as emoções que a minha poderosa imaginação de criaturinha fantástica e estranha tem sabido bordar no tecido incolor de minha vida medíocre, não esgotei ainda, graças aos deuses, o arrepio de prazer, o estremecimento de entusiasmo, este élan quase divino, para tudo o que é belo, grande e puro: flor a abrir ou tinta de crepúsculo, raminho de árvore, ou gota de chuva, cores, linhas, perfumes, asas, todas as belas coisas que me consolam do resto. Serei eu apenas uma panteísta?¹⁰⁵

Tudo cabe nessa valise da memória: grandes emoções, dores casuais, arrepios, estremecimentos, banalidades. Tudo cabe nessa valise da desmemória em que tudo se perde: uma raparigui-nha de quinze anos, a coroa de rosas de Tinânia, a lâmpada de Aladim, os olhos de um cão. Farrapos, como assinala Florbela. Resíduos, restos, trapos do que se diz passado. *Objetos a, or*nados, luxuriosamente adornados, para o espetáculo da morte.

104

(cont.)

deste diário o aroma das flores e perfumes do camarim em que a atriz se prepara para entrar na última cena: a morte. Bela enfeita-se para seduzir o absoluto." (p. 11)

105

ESPANCA, *Diário do Último Ano*, cit., p. 41.

EM BUSCA DO PAI LONGÍNQUO

Dentre as escritoras que aqui nos propomos ler, na tentativa de rastrear o percurso da desmemória feminina, ou de seu negativo, é certamente Anaïs Nin aquela que mais se destaca por seus diários. Aliás, o que de fato garantiu notoriedade à autora no panorama literário do século XX foram, ao contrário de suas obras de ficção, seus textos de memória. Escritos ao longo de praticamente toda sua vida, de 1914 a 1974, os diários de Anaïs têm início quando ela contava com apenas 11 anos e obedecem a um desejo singular: o de construir um relato de sua vida na América para ser apresentado ao pai, que havia abandonado a família, quando este porventura retornasse.

O diário é, portanto, movido por essa intenção de resgatar, de trazer de volta o pai abandonico, cuja ausência, cuja memória serão sempre assinaladas por Anaïs. Entretanto, como bem observam os estudiosos de sua obra, os diários terminam por ultrapassar sua intenção inicial e transformam-se, em grande parte, numa espécie de depoimento da vida literária nos Estados Unidos e na França, países onde a autora viveu a maior parte de sua vida.¹⁰⁶

Em meio a essa extensa série de depoimentos, que atualmente conta com mais de sete volumes, editados por Gunther Stuhlmann¹⁰⁷ (recentemente foi publicado o diário de adolescência

¹⁰⁶ FRANKLIN, Benjamin & SCHNEIDER, Duane. *Anaïs Nin: an introduction*. Ohio, Ohio University Press, 1979.

¹⁰⁷ Os diários com que trabalharemos não incluem o volume refe-

da autora), percebe-se nitidamente uma atitude messiânica — Anaïs procura falar às mulheres de sua época, numa dicção que se quer feminina, em defesa de seus direitos e em nome de uma conscientização feminista (não tão politicamente estruturada) que ela pretende promover:

O que tenho para dizer é de facto qual quer coisa de diferente do artista e da arte. É a mulher que pretende falar. E não é apenas Anaïs, a mulher, que pretende falar, mas sim eu; que pretendo falar em nome de muitas mulheres. À medida que me descubro e a mim própria, sinto que sou apenas uma entre muitas, um símbolo. Começo a compreender as mulheres de ontem e as de hoje. As mudas, as inarticuladas do passado, que se refugiam em instituições igualmente mudas, e as mulheres de hoje, todas acção, decalques dos homens. E eu no meio delas...¹⁰⁸

107 (cont.)

rente à adolescência de Anaïs Nin, mas iniciam-se apenas em 1931, quando a autora contava já com 28 anos. Utilizaremos aqui a tradução portuguesa do volume 1, único até o momento publicado em português pela Livraria Bertrand, e os demais em edição americana, da Quartet Books, com tradução própria, conforme assinalamos na introdução desta tese. Todas as traduções de textos de Anaïs Nin cuja referência aqui aparece em língua inglesa são de Júlio Pinto. É a seguinte a referência completa dos diários da autora aqui mencionados:

NIN, Anaïs. *O Diário de Anaïs Nin*. 1931-34. Trad. Maria Dulce Esteves Reis. v. 1. Lisboa, Bertrand, s.d.

_____. *The Journals of Anaïs Nin*. v. 2. 1934-39. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1973.

_____. Op. cit.. v. 3. 1939-44. Loc. cit., ed. cit., 1974.

_____. Op. cit.. v. 4. 1944-47. Loc. cit., ed. cit., 1974.

_____. Op. cit.. v. 5. 1947-55. Loc. cit., ed. cit., 1974.

_____. Op. cit.. v. 6. 1955-66. Loc. cit., ed. cit., 1977.

_____. Op. cit.. v. 7. 1966-74. Loc. cit., ed. cit., 1980.

108 NIN, op. cit.. v. 1. p. 8.

Importa-nos, aqui, portanto, perseguir essa voz feminina que pretende falar às outras mulheres, mas que se dirige sempre, ainda que indiretamente, sub-repticiamente, ao pai. Talvez esse duplo lugar dos destinatários - o do feminino e o do masculino - já nos sugira algumas direções para pensarmos uma série de questões que à primeira vista se colocam como ambíguas, ou contraditórias, em Anaïs.

Porque esses diários que querem falar às mulheres, e que se escrevem numa dicção tipicamente feminina, constroem relatos, emitem opiniões e juízos de valor que de fato não correspondem a essa intenção da autora e que muitas vezes parecem querer configurar um texto de memória tradicional, distinto e distanciado da desmemória feminina.

O que se percebe em consequência disso é, freqüentemente, uma disjunção entre enunciação e enunciado: a um texto fraturado, lacunar, que flagra o sujeito em constante desconstituição, correspondem idéias, fantasias, desejos de construção de um *eu* pleno, de uma narrativa contínua e preenchedora dos vazios. É verdade que essa disjunção vai-se tornando cada vez menor, ao final da série de volumes que compõem o diário, especialmente no último, correspondente aos dez anos finais da vida de Anaïs, quando a morte, a doença, o sentimento de finitude e de precariedade do sujeito já haviam se introduzido definitivamente em sua escrita e rompido com a tentativa de um relato contínuo e linear.

Mas, ao longo dos sete volumes, é essa disjunção que, em grande parte, se percebe, e talvez o caráter psicologizante de Anaïs (é preciso não esquecer que ela foi psicóloga de tendência marcadamente americana, cliente e discípula de Otto Rank) tenha contribuído muito para isso. Assim, é comum na leitura do

diário nos depararmos com afirmativas a respeito da integridade do sujeito, da fidedignidade do relato memorialista e da plenitude e totalidade do feminino, radicalmente opostas às visões de Lillian Hellman, Maura Lopes Cançado e Virginia Woolf, que transitam com menor resistência pelos territórios movediços da desmemória feminina:

O homem nunca poderá compreender o tipo de solidão de que uma mulher sofre. O homem reside no ventre de uma mulher apenas para ganhar força, alimenta-se desta fusão, e depois ergue-se e parte para o mundo, para o seu trabalho, para a luta, para a arte. Não está só. Está ocupado. A recordação de nadar no fluido amniótico dá-lhe energia, compleição. A mulher pode também estar ocupada, mas sente-se vazia. A sensualidade para ela não é apenas uma onda de prazer, na qual ela se banha, e uma descarga de alegria eléctrica em contacto com o outro. Quando o homem está no seu ventre, ela sente-se preenchida, cada acto de amor é um envolvimento do homem dentro de si própria, um acto de nascimento e renascimento, de estar grávida de uma criança e de estar grávida de um homem. O homem reside no seu ventre e renasce em cada vez com o desejo de agir, de SER. Contudo, para a mulher, o clímax não é só o nascimento, mas o momento em que o homem repousa dentro dela.¹⁰⁹

¹⁰⁹ NIN, *The Journals of Anaïs Nin*, v. 1, cit., p. 102.

Essa citação, apesar de assinalar o vazio em que reside o feminino, aponta para a trajetória em direção à plenitude como a única viável, a única prazerosa para a mulher. De acordo com esse raciocínio, não é difícil para a autora recair na lôgica da completude e da simetria (aliás, o par homem-mulher funciona exatamente dessa forma, na referida citação), e na visão do sujeito — e sobretudo da mulher — como um ser íntegro, sem fraturas, passível de ser capturado e configurado nas páginas do diário.

A esses conteúdos ideológicos corresponderão alguns outros componentes da memória tradicional: a percepção do tempo como um *contínuum*, a noção do original intacto da memória, a crença no resgate do passado e na fidedignidade do relato memorialista. Entretanto — e aí reside a complexidade do diário — , tudo isso se revela através de uma dicção feminina de ritmos sincopados, sôfregas e pausadas respirações, estruturas fragmentárias, abruptas rupturas, excessivas descrições, inesperados silêncios.

Talvez por isso não seja incomum vermos a diarista desdizendo-se constantemente: em meio a essa tentativa quase alucinada de tudo reter e tudo resgatar, descortina-se a impossibilidade flagrante de seu próprio projeto; em meio à procura inútil do pai, irrompem, nas páginas de um diário que se quer obturador das faltas, as rasuras de uma língua esgarçada, que fala, inconsciente de si mesma, num tom próximo ao da mãe:

O brilho transparente de todas as coisas, das vitrinas aos carros e luzes. Uma textura tão real e não humana. Dias todos

brilhantes e sombrios. Você se sente nova a cada dia. A poesia do movimento suave, do atendimento rápido, uma ação dançante nos balcões, trocando dinheiro para o metrô. Ritmo, ritmo, ritmo.¹¹⁰

A esse ritmo entrecortado, que pretende flagrar como num instantâneo a paisagem e as emoções, corresponde a tentativa da escrita feminina de capturar o presente, de apresentar o real, de tocar o que está por detrás da palavra. Tentativa de uma escrita ideogramática, originária, inaugural, onde signo e objeto se confundem.¹¹¹ Tentativa de trazer de volta a coisa, em lugar de sua re-presentação.

Não é à toa, portanto, que nesse registro ideogramático da escrita o corpo feminino se introduz como um elemento estruturante do discurso - são incontáveis os trechos em que a autora detém-se em descrições minuciosas de suas roupas, adornos, cortes e arranjos de cabelo:

Eu vestia um collant cor-da-pele, brincos de pele de leopardo colados aos bicos de meus seios nus e um cinto de pele de leopardo na cintura. Gil Henderson pintou em minhas costas nuas uma vívida cena de selva. Eu usava cílios postiços de duas polegadas

¹¹⁰ NIN, op. cit., v. 2. p. 9.

¹¹¹ PUJOL, Robert. *La Mère au Féminin. Écrire La Psychanalyse*, nouvelle revue de Psychanalyse, Paris, Gallimard [16]: 135-49, 1977.

e tinha os cabelos empoados a ouro. Minha cabeça estava dentro de uma gaiola.¹¹²

Essa descrição exaustiva de objetos que recobrem a nudez do corpo feminino funciona, em termos de uma escrita que transita entre os pólos do excesso e da lacuna, como o "a mais" (ou como o adorno do *objeto a*), que assinala, em lugar de encobrir, o "a menos", o vazio, a falta a que o feminino se reduz. Essa é, aliás, a tese desenvolvida por Eugénie Lemoini-Luccioni, em *La Robe*¹¹³, em que a autora aproxima a roupa de uma linguagem que consistiria numa cobertura, num envelope da falta e do vazio.

Assim, a roupa feminina, fundamental nessa estratégia de sedução dos abismos que a mulher executa com maestria, nada mais faria que adornar, recobrir a ausência, sem, no entanto, suturá-la. A roupa é, portanto, aquilo que faz o corpo, e não o contrário; aquilo que garante existência a esse feminino inexistente, a essa invisibilidade da mulher¹¹⁴.

O curioso no texto de Anaïs é que é quase sempre através dessa linguagem da roupa - e nunca através da nudez - que o corpo fala. Escrito num registro que beira à coqueteira, distinto do despojamento de Florbela ou de Maura, por exemplo, o diá-

¹¹² NIN, op. cit., v. 5. p. 113.

¹¹³ LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *La Robe; essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris, Seuil, 1983.

¹¹⁴ A esse respeito, ver também BRANCO, Lucia Castello. Um Vulto, Uma Voz, Um Véu. In: BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro, Casa-Ma^{rie} Editorial, 1989. p. 133-36.

rio transita com destreza pela superficialidade mundana, assemelhando-se, na acepção de Gore Vidal, a um "festim de *madeleines* na hora do chá":

Finalmente, duas relações significativas são completamente omitidas. O que ela fez foi selecionar, com muita esperteza, as páginas que tratam de pessoas bem conhecidas dos leitores de hoje. O resultado não é a verdade completa, mas um tour d'horizon muito interessante de seus dias e obras, amores e ódios, em meio às celebridades dos tempos idos e, para mim, lê-la é um verdadeiro festim de *madeleines* na hora do chá.¹¹⁵

De fato, o que se percebe na leitura de seus sete exaustivos volumes, é que muito pouco da intimidade da autora ali se revela: sabe-se pouco a respeito de seus medos, seus desejos, suas alegrias, nada se sabe a respeito de seus amores, "nunca ficamos sabendo com quem ela vai pra cama", como observa Gore Vidal.¹¹⁶ Por outro lado, sabe-se tudo, em minúcias, a respeito do que a circunda, do que Anaïs vê: o mundo, a vida literária, as cidades, os livros. Tudo descrito no mais rigoroso estilo de detalhismo das superfícies.

E é exatamente por essa via — a via da superfície —

¹¹⁵ VIDAL, Gore. O Quarto Diário de Anaïs Nin. In: _____. *De Fato e de Ficção*; ensaios contra a corrente. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 137.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 136.

que o texto da autora se constrói como feminino. Nada de grandes revelações, nada de insondáveis profundezas: um corte de cabelo, um *flash* da cidade, um ataque de bronquite valem mais que uma cena de amor que uma crise existencial. Porque a via do inútil, do banal, das pequenas ninharias, dos detalhes irrelevantes, a via da memória marginal, constitui-se no trajeto percorrido pela escrita de Anaïs, fazendo com que essa história dos bastidores literários da Europa e Estados Unidos no século XIX, apesar de pormenorizada, se apresente sempre como "não toda", parcial, fragmentada, incompleta:

Pesadelos. Perda de identidade. Loucura. Castigo. Henry não procura saber e diz: 'Não me importo'. Nunca vi tão claro o paradoxo do eu ditoso e do eu angustiado. A casa limpa e arrumada. Ontem à noite ele lavou pratos até às duas da manhã e foi dormir às cinco. Cheio de idéias. Idéias demais. Aceleração. Nunca me senti melhor. A gente se acostuma às dores. Quando elas duram tanto a gente se acostuma a elas e as esquece.¹¹⁷

A estratégia de que comumente a autora se utiliza para fazer com que sua própria intimidade seja resguardada é a de apresentação do *outro*, dos amigos, dos conhecidos, das figuras notórias (ou não) que passam por sua vida, em lugar da revelação de si mesma. Desfilam pelos sete volumes do diário inúmeros

¹¹⁷ NIN, op. cit... v. 7. p. 269.

personagens — alguns mais bem construídos, como Henry Miller ou Otto Rank, outros nem tanto —, através dos quais, por um curioso processo de espelhamento, o sujeito do diário, sempre deslocado, se permitirá entrever.

Assim, sabemos um pouco mais desse *eu* fugidio através do *outro* (ou dos outros): é pela via da amizade, do que Gore Vidal denomina ironicamente de "Relações de Anaïs, que o leitor acaba por compor precariamente a imagem da autora. Esse efeito de projeção revela-se claramente através da configuração de June, companheira de Henry Miller durante alguns anos, por quem Anaïs nutria uma especial admiração e um inusitado afeto.

É sobretudo no volume 1 dos diários que a imagem de June se compõe com maiores detalhes e é através de sua construção que se revela grande parte das concepções de Anaïs acerca do feminino, da mulher e, em última instância, de si mesma. Sempre incapturável, sempre deslizando, a inquietante June nunca se deixa classificar, nunca se deixa reter nas malhas da interpretação psicologizante de Anaïs — é oca, impenetrável, fugidia, invisível:

O romancista que vivia em Henry transformou-se em detetive, para descobrir o que está por detrás da aparência e da criação de mistérios empreendida por June, como uma florescência natural de sua feminilidade.

De que outro modo poder-se-lhe-ia cativar o interesse durante noites a fio? E sinto que ele me está já a arrastar na sua investigação.

Consigo perceber a resistência simbólica dela em revelar os seus pensamentos e

sentimentos, criando em Henry um *suspense* idêntico àquele que é criado pela mulher que faz strip-tease, descobrindo no palco certas zonas do seu corpo, mas desaparecendo no preciso momento em que está prestes a ser vista totalmente nua.¹¹⁸

Essa técnica feminina do desvanecimento e da dissipação, sedutora e aprisionadora aos olhos de Henry Miller e da própria Anaïs, é também o processo que se efetua no diário, com o sujeito sempre deslocado, sempre elipsado no momento em que parece estar prestes a se revelar. Por outro lado, essa triangulação Henry-June-Anaïs nada mais faz que reproduzir fielmente a triangulação edípica, polarizadora, no texto de Anaïs, dos extremos masculino e feminino em torno dos quais o discurso da autora oscila.

Encarnando o feminino por excelência, o corpo de June invadirá a cena textual (como o corpo de Júlia, nas memórias de Lillian Hellman), revelando seu impossível, sua intangibilidade e, no entanto, sua irredutível concretude, sua reiterada insistência, que abala os alicerces lógicos, as precárias certezas e a própria noção de verdade do *eu* do diário:

À medida que June caminhava em direção a mim, da escuridão do jardim para a luminosidade da porta, vi pela primeira vez a mulher mais bela da Terra. Um rosto assustado

¹¹⁸ NIN, op. cit.. v. 1. p. 28.

ramente branco, olhos escuros incendiados, um rosto tão vivo que julguei que iria consumir mesmo à minha frente(...) A sua beleza submergiu-me. Quando me sentei à sua frente, senti que faria tudo aquilo que ela me pedisse. Henry esmoreceu subitamente. Ela era toda cor e esplendor e singularidade (...) Tenho a certeza de que ela cria dramas verdadeiros, um caos verdadeiro e redemoinhos de sentimentos, mas sinto que a sua parte neles é sempre uma pose. Nessa noite, apesar de eu lhe responder, ela procurou ser o que sentia que eu queria que ela fosse. É uma atriz em cada momento. Não consigo abarcar o âmago de June (...)

June, destruístes também a minha sinceridade. Nunca mais vou saber quem sou, o que sou, o que amo, o que quero. A tua beleza submergiu-me, submergiu a minha essência. Levas contigo uma parte de mim própria, que se reflectiu em ti. Quando a tua beleza me fulminou, dissolveu-me. Lá bem no fundo, não sou diferente de ti.¹¹⁹

A mulher, a mascarada. O desejo do desejo do Outro. O feminino sem âmago, sem essência, sem profundezas. A beleza das superfícies. A sedução de um abismo superficial. June, Anaïs: quem é quem nesse jogo de espelhos? June, Anaïs, Henry: quem é quem nessa encenação amorosa? June, o vazio, o nada, pura imagem do espelho de Narciso, mistério que nada esconde, nada revela: "Talvez não exista nada, talvez o mistério esteja em não haver mistério nenhum. Talvez ela seja vazia, e não haja até ne-

¹¹⁹ NIN, op. cit.. v. 1. p. 30.

nhuma June"¹²⁰, observa Henry perplexo.

June, Juno incapturável. Um corpo sobre a cena textual. Menos que um corpo: um rosto assustadoramente branco. Menos que um rosto: roupas, luvas de pelica, perfumes, lenços, trapos. Traços de *objeto* a irremediavelmente perdido:

Estava preocupada por ter perdido as luvas, como se estas fossem uma falta imperdoável na sua indumentária, como se o facto de usar luvas fosse extremamente importante (...)

Tinha-me dito que não queria nada de mim, além do perfume que eu usava e do meu lenço cor de vinho. Mas eu lembrei-lhe que ela me tinha prometido deixar-me comprar-lhe as sandálias.¹²¹

Entre as frestas desse gesto de aparecimento/desaparecimento de June, Anaïs se permite vislumbrar pelo leitor. E o que vê o leitor? Menos que um corpo, menos que um rosto. Menos que roupas até: pequenos movimentos, olhares, marcas, pegadas de alguém que já não está lá. Um corpo que só se revela através de excessivos adornos, de sucessivos envelopes. Mas um corpo que fala também através das doenças: um feminino corpo hipocondríaco. Sim, porque são inúmeras as vezes em que Anaïs se detém no relato de suas doenças: as freqüentes crises de bronquite, as incansáveis idas ao médico, as pneumonias, a evolução do câncer

¹²⁰ NIN, op. cit.. v. 1. p. 28.

¹²¹ Idem, ibidem, p. 30, 39.

que a matou.

Todos esses momentos de exibição do corpo em cena anunciam, de maneira às vezes evidente, às vezes subliminar, a aproximação imperiosa da morte. E há aí, evidentemente, um gozo, a ponto de a autora ter intitulado provisoriamente suas últimas anotações, que constituiriam o último volume do diário, de "O Livro da Dor". Ou, curiosamente, "O Livro da Música"¹²². Porque a dor aproxima-se, de fato, do deleite da música, que também em bala, que também transporta, que também traz prazer. A dor ou a música, a morte ou a música, lugares de um gozo "a mais", de um gozo "além", onde, femininamente, Anaís vai gozar, nas últimas páginas do último volume do diário:

Sim, a música indica um lugar outro, melhor. Este era o lugar de onde fomos exilados por algum grande castigo que os católicos chamam de 'pecado' e outras religiões de 'mal'. Mas o que não entendo é que algumas pessoas más, sádicas, cruéis, parecem não se lembrar de ter perdido esse lugar. Talvez, para eles, a música seja um território desconhecido. Mas, para nós, ela penetra pelo corpo e o preenche (...) Deve-se pensar nesse lugar com alegria. Então, se ele vier depois da morte, será um lugar belo. Algo para se desejar - uma terra prometida. Por isso, morrerei na música, com a música, dentro da música.¹²³

¹²² NIN, op. cit.. v. 7. p. 337.

¹²³ Idem, ibidem, p. 342.

Esse trecho, que de certa forma aproxima-se do discurso de Santa Teresa de Ávila em seu gozo místico em Deus, é curiosamente anunciado por um outro momento, no volume 1 do diário, em que certamente pela única vez o corpo de Anaís invade a cena, na absoluta nudez da ausência de adornos e vestimentas. Entretanto, já aí nesse momento é a nudez da morte que se anuncia, num típico discurso do gozo, da perda, da falência do sujeito, da irrupção do real.

Trata-se da cena em que a autora descreve o estranho parto da menina morta, cujo pai desconhecemos, cuja gravidez praticamente ignoramos, mas cujo nascimento para a morte nos é revelado em seus mínimos detalhes. São nove páginas de uma minuciosa descrição do corpo, dos movimentos de expulsão da criança, das dores, do prazer:

Uma parte de mim ficava passiva, não queria empurrar ninguém para fora, nem mesmo este fragmento morto de mim própria, para o frio, para fora de mim. Toda eu, que escolhi guardar, embalar, abraçar, amar: toda eu, que transportei, preservei, protegi; toda eu, que queria aprisionar o mundo na sua apaixonante ternura; esta parte de mim não iria arremeter a criança para fora, nem este passado que tinha morrido em mim.

(...)

Por favor segurem-me as pernas! Por favor segurem-me as pernas! POR FAVOR SEGUREM-ME AS PERNAS! Estou pronta de novo. Atirando a cabeça para trás, consigo ver o relógio. Tenho estado a lutar há quatro horas. Seria melhor que morresse. Porque estou viva e a lutar tão desesperadamente? Não conse-

guia lembrar-me porque queria morrer. Porque *viver*? Não me conseguia lembrar de nada. Via olhos a ficar bojudos e mulheres a conversar, e sangue. Tudo era sangue e dor. O que era *viver*? Como poderíamos sentir-nos *viver*?¹²⁴

Vê-se que é pela via do gozo - onde a morte, a partição, o *fading* do sujeito e o prazer se misturam - que o corpo do sujeito do diário vai-se revelar em sua nudez. Não é à toa, portanto, que nesse momento extremo de abolição dos limites, o discurso de Anaïs adquire uma dicção de júbilo e de beatitude, que se aproxima da de Santa Teresa de Ávila, aliás citada pela nar_radora nessa situação:

A mulher que estava a morrer de cancro gemia ainda. Eu não conseguia dormir. Comecei a pensar na religião, na dor. Ainda não tinha chegado ao fim da dor. Pensei no Deus que recebi com tanto fervor na comunhão, e que confundia com o meu pai. Pensei no catolicismo. Interrogava-me. Lembrei-me que Santa Teresa me havia salvo a vida quando eu tinha nove anos. Pensei em Deus, no homem com barba dos meus livros de criança. Pensei em catolicismo, não a missa, não a confusão, não os padres. Mas Deus, onde estava Deus? Onde estava o fervor que eu tinha em criança?

Cansei-me de pensar. Adormeci com as

¹²⁴ NIN, op. cit.. v. 1. p. 300-1.

mãos pregadas nos peitos, como para a morte. E morri de novo, como tinha morrido outras vezes. A minha respiração era outra respiração, uma respiração interior. Morri e renasci de novo de manhã, quando o sol veio por cima do muro em frente à minha janela.

Um céu azul e o sol no meio. A enfermeira tinha-me levantado para ver o novo dia. Fiquei ali, sentindo o céu, e sentindo-me a mim própria em uníssono com o sol e abandonando-me à imensidão e a Deus. Deus penetrava em todo o meu corpo. Eu tremia e estremecia com uma imensa alegria. Frio e febre e leveza, uma iluminação, uma visitação, através de todo o meu corpo. Deus no corpo e eu a derreter-me em Deus. Derreti-me em Deus. Não havia imagem, eu senti espaço, ouro, pureza, êxtase, imensidão, uma comunhão profunda, inescapável. Chorei de alegria (...) Eu tinha chegado ao infinito, através da carne e do sangue. Através da carne e do sangue e do amor, fiquei íntegra. Não sou capaz de dizer mais. Não há mais nada para dizer. As maiores comunhões vêm assim, com toda esta simplicidade.¹²⁵

Morte, partição, dor, perda: gozo. Aonde goza a mulher? Em Deus, já nos disse Lacan. Além do fálico. Em outro lugar: no indizível, no intangível, lugar do êxtase, da alegria jubilatória. E a escrita feminina? Aqui, comportando-se menos feminina

¹²⁵ NIN, op. cit., v. 1. p. 304-5.

mente que em outros momentos do diário, já que ela se desenvolve num contínuo linear, sem saltos, rupturas ou elipses evidentes, é, no entanto, em direção ao além da linguagem que ela conta: "Não sou capaz de dizer mais", nos diz a escrita. De fato, o que vem imediatamente a seguir é uma guinada abrupta de direção, onde o ritmo já se apresenta entrecortado e o processo de detalhismo se volta agora para a natureza, para o que se passa lá fora:

Fruta. Flores. Visitas. Fui dormir nessa noite a pensar em Deus, sentindo que estava a adormecer no retiro do céu. Sentindo-me envolvida por braços enormes, cedendo a uma misteriosa protecção. O mar brilhava no quarto. O céu era um retiro, uma cama de rede. E baloicei em espaços infinitos, para além do mundo. Dormi dentro de Deus.¹²⁶

Porque o parto da menina morta pode também ser pensado aqui como o parto da escrita: essa escrita que quer falar ao pai, construindo um todo pleno e sem fraturas, mas que é irremediavelmente condenada à cisão, ao exílio, à ruptura, à linguagem da mãe. Essa escrita que quer ser inteira, redonda como a fantasia feminina de Anaïs, mas que termina por exceder seus próprios limites e fugir à complementariedade, obedecendo, antes, a uma lógica suplementar. Essa escrita que busca capturar a coisa, o além do verbo, o presente, mas que inevitavelmente desemboca na

¹²⁶ NIN, op. cit.. v. 1. p. 305.

desordem de uma linguagem que não respeita a linearidade e as estruturas convencionais do discurso:

O perfume das horas destilado apenas no silêncio, o pesado perfume dos mistérios in tocados por dedos humanos. O contato da car ne com a carne gera um perfume, enquanto a fricção das palavras gera apenas dor e divi são. Formular sem destruir com o espírito, sem interferir, sem aniquilar, sem fazer mur char. Foi isto que aprendi com a vida, aque la delicadeza e o temor dos sentidos, aque le respeito pelo perfume. *Isto transformar-se-ã na minha lei na escrita.*

.....
Eu contava a ele [Siegried] minhas aventuras com os editores americanos. Um de les telefonou-me depois de ler *Winter of Ar* tifice e disse que eu era uma escritora boa e competente e será que eu poderia escrever para ele um romance que tivesse princípio, meio e fim? Será que eu poderia escrever algo parecido com *The Good Earth*?¹²⁷

Assim dá-se a falência de um projeto inicial de escri ta de Anaïs Nin. Buscando respeitar as leis do Pai (e a submis são ao crivo e à censura do outro, dos seres da realidade que se transformam em seres de papel no diário, é um bom exemplo disso)¹²⁸, na tentativa de resgatá-lo, reconquistando esse amor

¹²⁷ NIN, op. cit.. v. 1. p. 290.
_____, op. cit.. v. 3. p. 160.

¹²⁸ Como observam Gunther Stuhlmann e Gore Vidal, Anaïs Nin cos tumava submeter seu diário à leitura das pessoas que ali

perdido, a escrita de Anaïs, à revelia de si mesma, termina por bordejar o universo pantanoso da mãe. Aí, nesse lugar do real e do inominável, o discurso não é mais capaz de obedecer a sua intenção primeira e termina por sucumbir as suas próprias armadilhas: atrás do pai, reside, imperiosa, a mãe, já nos disse Freud.¹²⁹

Como calar essa voz primeva que irrompe nas páginas do diário e desorganiza a linguagem, abala as certezas do sujeito, faz oscilar suas verdades fundamentais? Ao longo da leitura dos sete volumes, não podemos fugir a essas questões. Anaïs não pôde. Mesmo que tentasse ainda realizar esse desejo insatisfeito, é na esfera do gozo, da insatisfação generalizada, do excesso e da morte, que seu texto vai transitar. E nessa desordem amorosa, o que antes era um gesto de afeto pode desembocar agora numa resposta ressentida: o diário de Anaïs transforma-se numa vingança contra o pai, como observa Gore Vidal¹³⁰. Vingança do texto, da escrita da desmemória feminina. Gesto parricida, festa macabra da linguagem, da qual todos nós, leitores-cúmplices desse gozo "além", fazemos parte.

128

(cont.)

figuravam, trocando nomes (quando necessário), omitindo trechos (quando exigido pelas pessoas), amenizando retratos (quando conveniente). Sabe-se, por exemplo, que o segundo marido da autora não permitiu que seu nome constasse no diário. A esse respeito, ver STUHLMANN, Gunther, prefácio às edições americana e portuguesa utilizadas nesta tese. Ver também VIDAL, Gore, op. cit.

129

FREUD, Sigmund. Sexualidade Feminina. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. v. 21. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p. 255-79. São palavras do autor: "onde a ligação da mulher com o pai era particularmente intensa, a análise mostrava que essa ligação fora precedida por uma fase de ligação exclusiva à mãe, igualmente intensa e apaixonada." (p. 259)

130

VIDAL, op. cit., p. 140.

L. ESTÁ PODANDO OS RODODENDROS...

É certamente na leitura dos diários de Virgínia Woolf que encontraremos, com maior densidade, os elementos estruturantes de uma típica desmemória feminina. Compondo um extenso relato de vida — ou um extenso relato de morte, como veremos —, organizado em cinco volumes, que vão de 1915 a 1941, os diários terão início quando a autora contava com 35 anos e serão interrompidos definitivamente apenas quatro dias antes da manhã em que Virgínia afogou-se nas águas do rio Ouse.¹³¹

Sabe-se, de antemão, portanto, que a escrita da autora, se projetada para o futuro como toda desmemória, será marcada

¹³¹ Farei referência, nesta tese, às edições inglesa, portuguesa e brasileira dos diários de Virginia Woolf. Optei, entre tanto, por usar como texto-base apenas a edição brasileira, por julgar que ali já se encontra uma razoável amostragem do que seria necessário para uma argumentação em torno da escrita feminina da memória. São as seguintes as edições completas do diário de Virginia Woolf aqui citadas:

WOOLF, Virginia. *Os Diários de Virginia Woolf*. Sel. e Trad. José Antonio Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. *Diário*. v. 1. 1915-1926. Sel. e Trad. Maria José Jorge. 2 ed.. Bertrand, Lisboa, 1987.

_____. *Diário*. v. 2. 1927-1941. Sel. e Trad. Maria José Jorge. Bertrand, Lisboa, 1987.

_____. *The Diary of Virginia Woolf*. v. 1. 1915-19. London, Penguin Books, 1983.

_____. Op. cit. v. 2. 1920-24. Loc. cit., ed. cit., 1981.

_____. Op. cit. v. 3. 1925-30. Loc. cit., ed. cit., 1982.

_____. Op. cit. v. 4. 1931-35. Loc. cit., ed. cit., 1983.

_____. Op. cit. v. 5. 1936-41. Loc. cit., ed. cit., 1985.

Todas as traduções dos textos de Virginia Woolf cuja referência aparece aqui em inglês são de Júlio Pinto.

da pela morte: de fato, tudo no diário se passa como se Virginia a qualquer momento fosse morrer. Tal percepção, que pode ser sugerida aos leitores por dados extra-textuais que acabam por ser função no diário — como as crises de loucura da autora, ou suas tentativas de suicídio —, torna-se mais evidente por traços da enunciação que não negam a presença da morte no texto: são fragmentos, vazios, bordaduras em torno do nada, ritmos entrecortados, respirações ofegantes, compondo uma escrita que, como a própria autora sugere, obedece a uma "vontade espasmódica de escrever"¹³².

Distintos, portanto, dos diários de Anaïs Nin, os diários de Virginia não buscam esconder seu fascínio pela morte ou suturar as perdas e lacunas com um enunciado reconfortante, com juízos de valor e ideologias que contradizem o que se passa na superfície do texto. Ao contrário: se falamos em disjunção entre enunciado e enunciação, acerca de Anaïs, a respeito de Virginia poderíamos falar em harmonia, se se pode chamar de harmonia essa estranha confluência do caos e da desordem para compor um texto esgarçado e lacunar.

Iniciado, curiosamente, de maneira à primeira vista convencional e pouco transgressora, no primeiro dia do ano de 1915, é já no primeiro fragmento que o diário se distancia de seu projeto, ao construir um texto metalingüístico, que define a maneira correta de se iniciar um diário: no último dia do ano, no passado, na "origem" de uma causalidade e de uma linearidade temporais a serem supostamente perseguidas pela escrita. Entretanto, é exatamente essa proposta de continuidade, típica do

¹³² WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 176.

texto de memória tradicional, que será transgredida pela autora, no decorrer da obra:

Para principiar corretamente, este diário deveria começar pelo primeiro dia do ano velho, em que, no café da manhã, recebi uma carta de Mrs. Hallett. Ela disse que foi forçada a demitir Lily sumariamente, por causa de seu mau comportamento (...) Ora, esta manhã recebo carta da própria Lily. Ela escreve, muito calmamente, que deixou o emprego porque Mrs. Hallett tinha sido insultuosa com ela. Tendo ganhado folga de um dia e uma noite, ela retornou às 8:30 da manhã, "não cedo o bastante!" (...) Tive então que escrever a Mrs. Waterlow a respeito do preço cobrado de nós pela limpeza das chaminês, uma carta que flui naturalmente dos fortes de caráter mas não dos fracos. Fomos depois à Cooperativa, em meio à chuva e ao frio, protestar contra a contabilidade deles. O gerente, um jovem lânguido e entediado, repetindo em vez de se defender. A meio caminho de casa ouvimos 'Navio de guerra britânico... navio de guerra britânico' e descobrimos que o *Formidable* tinha afundado no Canal. Ontem à noite, os sinos de Ano Novo não nos deixaram dormir. A princípio, achei que eles tocavam por causa de alguma vitória.¹³³

Já, daí, percebe-se o desdobramento do sujeito do diá

¹³³ WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*. v. 1. p. 3-4.

rio: há, evidentemente, alguém que se responsabiliza por um projeto coerente e organizado, obediente às leis e às convenções da escrita memorialista tradicional, e um outro que, silenciosamente, sub-repticiamente, se faz ouvir (o diário não se inicia corretamente, como seria de se esperar), para burlar o projeto, trapacear com a linguagem e construir um discurso que fala em outro tom, em outra dicção. Trata-se, evidentemente, do sujeito da enunciação, esse *eu* sempre deslocado, que, no caso especial da escrita de Virginia, se apresentará sempre contaminado pela iminência da loucura e da morte.

Esse desdobramento do sujeito que, como veremos, não se detém numa bipartição, mas desemboca numa variedade de *eus* sempre em processo ("Sou 20 pessoas" diz a autora¹³⁴), e sua aproximação da loucura (como no diário de Maura), trará, para a escrita de Virginia, características que a constituem como tipicamente feminina. Uma delas, reiterada pelos estudiosos da autora, refere-se à não veracidade de seus relatos. É comum encontrarmos referências ao caráter inventivo ou mexeriqueiro da autora, que constantemente nos alertam a respeito da possível infidelidade de seus diários:

Considerando o diário, não enquanto arte, mas enquanto história, deveríamos talvez tentar responder à pergunta: será isso verdadeiro?

A essa pergunta não se pode dar uma resposta completamente inequívoca. Virginia

¹³⁴ WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 77.

Woolf não tinha fama de dizer a verdade. Presumia-se que era maldosa, mexeriqueira, uma pessoa que se deixava levar pela imaginação.

(...)

Sem dúvida há muito de mexerico duvidoso, muito de exagero, muitas inexatidões, e pode existir algo de pura fantasia (...) Ela sem dúvida falseia a avaliação que faz de pessoas: isso equivale a dizer que sô é fiel a sua disposição de ânimo no momento em que escreve, contradizendo-se muitas vezes quando há uma mudança de disposição de ânimo, de modo que, ao escrever bastante sobre alguém, com frequência nos deparamos com um juízo que oscila entre extremos. Mas, ainda que tendenciosa e por vezes mal informada e negligente, ela não mente intencionalmente para si própria ou mesmo para ser agradável a algum futuro leitor.¹³⁵

Um juízo que oscila entre extremos. Avaliações que variam de acordo com a disposição de ânimo. Tudo isso equivale a dizer que as noções de verdade e de certeza no diário estão subordinadas ao deslocamento incessante do sujeito: se eu é sempre vários, e às vezes vários que se contradizem, as verdades serão sempre múltiplas, as certezas sempre abaladas.

Isso nos remete, como no texto de Maura Lopes Cançado, ao tangenciamento entre as escritas memorialista e ficcional, tópico a ser desenvolvido em maior profundidade no próximo capítulo. Por outro lado, tal característica encontra-se perfeitamente.

¹³⁵ BELL, Quentin. Introdução. In: WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 9-10.

te de acordo com o pensamento teórico de Virginia que, por diversas vezes, assinala o parentesco entre as escritas da mulher e a ficção:

A ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de escrever para uma mulher. E não é difícil descobrir a razão disso. Das formas de arte, o romance é a menos concentrada. Pode-se parar ou retomar um romance mais facilmente do que uma peça teatral ou um poema. George Eliot parou seu trabalho para cuidar de seu pai. Charlotte Brontë deixou de lado a pena para limpar batatas. E, vivendo como vivia, na sala-de-estar comum, cercada de gente, uma mulher aprendia a usar a mente na observação e na análise de caráter. Ela era treinada para ser romancista, e não para ser poeta.¹³⁶

Mais que isso, tal característica assinala um outro aspecto, fundamental nos diários da autora e apontado por ela nessa citação: a mudança do trabalho intelectual para o trabalho doméstico, da escrita para os cuidados com o pai enfermo, da pena para as batatas. Essa estranha mobilidade, na concepção de Virginia, facilitaria o acesso da mulher à ficção, mais fácil de ser interrompida e retomada que a poesia. Além disso, ao ser condenada à atitude passiva da sala-de-estar, a mulher seria treinada na observação e na análise de caráter, elementos funda

¹³⁶ WOOLF, *Woman and Fiction*. In: _____. *Women and Writing*. London, The Wome's Press Limited, 1979. p. 46.

mentais para a composição do texto ficcional.

Poderíamos, a partir daí, indagar: e com relação à escrita da memória? A resposta não parece ser outra: mais ainda que o texto ficcional, o texto memorialista é produto dessa observação exaustiva da realidade e pode ser facilmente interrompido e retomado pelo autor, como se verifica na própria estruturação do diário.

Entretanto, o que se pode derivar da citação de Virginia, sobretudo no que diz respeito à mudança de universos da mulher, relaciona-se aos deslocamentos constantes, às mudanças de foco, às rupturas abruptas que se encontram na escrita feminina. E talvez essa mudança da pena para as batatas, da escrita para o trabalho doméstico, determine também um discurso que incorpore as banalidades, as ninharias, os detalhes irrelevantes.

Com relação a essa escrita do banal, o texto de Virginia é exemplar: composto de exaustivos detalhes a respeito de tudo e de qualquer coisa, é sobretudo uma "amostra perfeitamente mediana do que é a nossa vida" que o diário pretende apresentar:

Hoje é um daqueles dias que havia de selecionar se fosse possível escolher uma amostra perfeitamente mediana do que é a nossa vida. Tomamos o pequeno-almoço; dou as ordens a Mrs. Le Grys. Queixa-se dos enormes apetites dos belgas e que gostam de comida frita em manteiga. 'Nunca são capazes de dar nada a ninguém', observou ela. O conde, que jantou com eles no Natal, insistia em pedir um terceiro prato de carne depois de porco e peru. Portanto, Mrs. Le G. tem esperanças de que a guerra termine em breve.

Se eles comem assim no exílio, como não hão de comer na terra deles, perguntava-se ela. Depois disso, eu e o L. [Leonard Woolf] dedicamo-nos ambos à papelada. Ele acaba a crítica aos Contos Populares e eu faço umas quatro páginas da pobre Effie; almoçamos; lemos os jornais, concordamos que não há nada de novo. Leio o Guy Mannering lá em cima durante uns vinte minutos; e depois levamos o Max [um cão] a passear. A meio do caminho para a ponte ficamos isolados pelo rio, que subia visivelmente em pequenas marés, como o pulsar de um coração. Com efeito, a estrada por onde tínhamos vindo era atravessada, cinco minutos depois, por uma corrente com algumas polegadas de altura. Uma das coisas mais estranhas dos subúrbios é que há sempre quem alugue essas horríveis vilazecas de tijolo e não há uma que tenha uma janela aberta ou sem cortinas. Calculo que as pessoas devem ter orgulho nas cortinas, e deve haver uma grande rivalidade entre os vizinhos. Uma casa tinha cortinas de seda amarela, com entremeios de renda. Lá dentro as salas devem ficar quase às escuras; e com um cheiro rançoso a carne e a gente, supenho. Creio que ter cortinas é sinal de respeitabilidade - a Sophie costumava insistir nesse ponto. E depois fui às compras; e alguns balcões são cercados por três filas de mulheres. Eu escolho sempre as lojas vazias, onde parece que se acaba por pagar meio dinheiro a mais por libra [peso]. E depois tomamos o chá com mel e natas; e agora o L. está a dactilografar o seu artigo; e vamos passar o serão a ler e deitamo-nos.¹³⁷

Essa longa citação, a meu ver justificada por funcionar como um exemplo exaustivo das detalhadas descrições da vida mediana que a autora pretende retratar como sendo sua, não deixa dúvidas: há aí detalhes ínfimos, curiosas meticulosidades, minuciosas observações, compondo um texto excessivo, rebordado, desdobrado e, ao mesmo tempo, elíptico, fraturado, lacunar. Salta-se, aqui, indiscriminadamente, dos afazeres literários para o passeio de um cão, dos perigos da travessia de um rio para a importância das cortinas, da preferência por lojas vazias para a cerimônia cotidiana do chá com mel e natas.

Essa busca do prosaico e do casual funciona em Virginia de maneira análoga ao que ocorre em Anaïs Nin: enquanto fala de banalidades, de situações, de contingências, o sujeito aparentemente, pouco ou nada revela a respeito de si mesmo, conforme observa Marcelo Coelho, em sua resenha sobre a edição brasileira dos diários de Virginia Woolf, intitulada "Em seus diários, Virginia Woolf parece esconder-se de si mesma":

Menos que refletir sem grande talento como escritora, os diários procuram afastar os abismos de introspecção que ela tanto temia. Há uma compulsiva intenção de fixar-se na realidade exterior como se esta corresse o risco de desaparecer diante dos olhos. O resultado, para o leitor, é decepcionante. Virginia Woolf registra, por exemplo, o preço de três dúzias de ovos; anota impressões esparsas sobre a situação política; enreda-se em mexericos de família. Há uma afetação da simplicidade que pode afetar o leitor, se não for vista como o recurso frenético de alguém às voltas com o medo e o vazio da

vida, procurando suportá-la através de uma explícita imersão em seu lado mais prosaico e rotineiro.¹³⁸

Deixando de lado a interpretação psicologizante, que entende a busca da realidade exterior como uma tentativa de fugir ao vazio da vida, pode-se concordar com o autor, quando ele assinala o contraponto entre o caráter detalhista da escrita de Virginia e a natureza elíptica dessa mesma escrita que, pouco introspectiva, pouco revela sobre os "interiores" do sujeito, a ponto de decepcionar leitores que buscam devassar a vida dos diaristas.

Por outro lado, se seguirmos na trilha do excessivo e do lacunar, aqui proposta como uma direção para pensarmos a escrita feminina, leremos com outros olhos esse "esconder-se de si mesma": as minúcias e os detalhes, afinal, menos encobrem que exibem a falta. Além disso, em Virginia, esse processo é ainda mais elaborado que em Anaïs, já que Virginia não se empenha com tanta dedicação na composição de retratos do outro, mas debruça-se, com menos pudor que Anaïs, sobre si mesma, seus humores, suas melancolias, suas crises de depressão, seu fascínio pela morte.

Entretanto, como o sujeito do diário é cindido e multifacetado, ocorre com frequência que sua dissipação e sua fragmentação desencadeiem essa mistura com o outro, com a realidade exterior: fala-se do envelhecimento, da angústia e da felicidade,

¹³⁸ COELHO, Marcelo. Em Seus Diários, Virginia Woolf Parece Esconder-se em Si Mesma. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 jul. 1989. p. G-1. (Suplemento "Letras").

do casamento e da vida extra-conjugal, como se fala do chapéu em desalinho, do hadoque, ou do lucro com a venda dos livros.

Na verdade, o sujeito dos diários de Virginia se revela mais devassado, mais explicitamente em exibição que o sujeito dos diários de Anaïs Nin. O que importa, no entanto, é que, nesse gosto de ambas pelo detalhe irrelevante e pela descrição minuciosa, reside um gozo: o gozo languageiro que a escrita feminina realiza com maestria. Gozo que, em Virginia, se aproxima definitivamente da morte, da loucura, da extrapolação dos limites, do mais além da linguagem, de lalíngua da mãe:

Aqui estamos na iminência de partir para Cornwall. Amanhã a esta hora - aqui são 5h20 - estaremos descendo na estação de Penzance, aspirando o ar; aspirando nossa bagagem, & depois - Deus do Céu - atravessando de carro as charnecas em direção a Zennor - Por que sou tão incrível & incorrigivelmente romântica em relação a Cornwall? O passado, suponho: vejo crianças correndo pelo jardim. Um dia de primavera. A vida tão nova. As pessoas tão encantadoras. O som do mar à noite. E agora volto 'trazendo minhas roldanas' - bom, Leonard, & quase 40 anos de vida, tudo edificado sobre isso, impregnado disso: até que ponto jamais saberia explicar. E na realidade é muito bonita. Descerei até Treveal para observar o mar - velhas ondas que há milhares de anos vêm re-bentando exatamente dessa maneira. Mas entendendo que jamais expressarei isso, & Sottie está papeando.¹³⁹

¹³⁹ WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 71.

Haverá maneira mais sintética, mais enxuta, de construir uma memória passada? "O passado, suponho: vejo crianças correndo pelo jardim. Um dia de primavera. A vida tão nova. As pessoas tão encantadoras. O som do mar à noite." Haverá maneira mais concisa de se apresentarem as três dimensões temporais? Há, na citação acima, uma projeção do discurso em direção ao futuro ("estaremos descendo na estação de Penzance"), a tentativa de configuração de um presente ("Aqui estamos", "agora são 5h20"), e a rápida rememoração do passado ("O passado, suponho").

Por outro lado, haverá maneira mais detalhista e ao mesmo tempo mais entrecortada de descrever situações? Os horários, a estação de Penzance, o carro atravessando as charnecas, o mar de Treveal e suas velhas ondas, ao lado de uma avaliação do casamento, Leonard, 40 anos de vida em comum.

Não se pode dizer que haja fuga do sujeito nesse processo. Mas pode-se dizer que haja desdobramentos, partições, deslocamentos do sujeito. Afinal, tudo está aí. E, no entanto, quase nada está aí: o que de fato acontece? Onde os fatos? Onde o grande enunciado, a revelação fundamental? A escrita feminina de Virginia não esconde o sujeito, mas revela-o através de seu esvaecimento. A escrita de Virginia não esconde o vazio a que o sujeito se reduz.

A essa estrutura cindida e fragmentária do diário cor responderá um discurso que se aproxima da fala, da linguagem oral. Afinal, a fala, com sua dupla capacidade de fluir com o tempo e de fazer durar, adequa-se bem ao registro da escrita fe minina, e particularmente ao registro de Virginia Woolf, que se constrói nessa estranha consciência proustiana do tempo de que fala Béatrice Didier: simultaneamente lento e precipitado, projetado em direção ao futuro, movido pelo passado e, no entanto,

paralisado por sua própria incapacidade de captar o presente que flui. Tempo absurdo, paradoxal, e que, por isso, possibilita a constituição de um texto memorialista urdido no esquecimento, produto de lapsos e omissões. Tempo do sujeito e do corpo espasmódico do sujeito. Tempo da fala do sujeito, tantas vezes irregular e imprecisa, tantas vezes agramatical, como sugere a autora:

Peguei este diário & li como a gente sempre lê os próprios escritos, com uma espécie de consciência pesada. Confesso que o estilo irregular & rudimentar, tantas vezes tão agramatical, & precisando de uma alteração vocabular, afligiu-me um bocado. Estou tentando dizer à leitora que venha a ler isso mais tarde que posso escrever muitíssimo melhor; & que não se detenha nisso; & que a proíbo de deixar os olhos de um homem caírem sobre ele. Mas mais a propósito é minha convicção de que o hábito de escrever nessas condições apenas para meus olhos é uma prática benéfica. Relaxa os nervos. Pouco importam as omissões & os lapsos. Indo no ritmo em que vou devo fazer os disparos mais diretos & instantâneos contra meu objeto, & desse modo tenho de apoderar-me das palavras escolhê-las e lançá-las tão-somente com a pausa necessária para mergulhar minha pena no tinteiro (...) Além do mais, avulta-se a minha frente a sombra de alguma espécie de forma que um diário pode alcançar. No decorrer do tempo, talvez eu possa aprender o que fazer deste material de vida solto & sem rumo; encontrando para ele outro uso além do que faço dele, bem mais conscienciosa &

escrupulosamente na ficção. Que tipo de diário gostaria que o meu fosse? Algo livremente entrelaçado & no entanto não desleixado, tão elástico que irá conter todo tipo de coisa, solene, sutil e bela, que me venha à cabeça. Me agradaria que se assemelhasse a uma velha escrivadinha funda, ou a uma espaçosa mochila, onde a gente joga uma grande quantidade de miudezas sem um critério sequer.¹⁴⁰

Não é à toa, portanto, que o tempo — esse tempo do presente, da fala e do corpo — se constitua em tema tão querido a Virginia Woolf. De fato, a angústia com relação à fluidez do tempo e à passagem das coisas não é incomum nos textos de memória e é constante nos diários de Virginia. Entretanto, o que os diários apresentam de inovador, com relação à memória tradicional, e que os insere na dicção feminina da desmemória, é a exibição dessa angústia sem a tentativa de obturar a lacuna e o vazio a que a dinâmica temporal lança o sujeito. O que se percebe na escrita de Virginia é, ao contrário, a focalização do tempo em sua descontinuidade, que termina por desembocar numa diluição das dimensões temporais (como se vê na citação 139 desta tese) e na nítida consciência dessa diluição:

No entanto, de vez em quando fico obcecada pela vida bastante profunda e semimística de uma mulher, que será contada toda

¹⁴⁰ WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 49.

em uma única ocasião; & o tempo será completamente eliminado; o futuro de algum modo irá florescer do passado. Um incidente - digamos a queda de uma flor — poderá contê-lo. Sendo minha teoria que o fato real praticamente não existe — nem o tempo.¹⁴¹

O fato real não existe. O tempo não existe. O sujeito não existe. O que há é um corpo transformado em escrita, a pulsar em infinitas direções. Disso Virginia sabe: da existência do não simbolizado, do indizível, do real. Afinal, haveria outra maneira de construir essa escrita atravessada pela morte? Por isso, como em Clarice Lispector, vê-se em Virginia esse privilégio da coisa sobre o signo, do "instante-já" sobre o passado, da apresentação sobre a representação. Por isso é preciso escrever espasmodicamente, descontinuamente, como os movimentos do corpo. Como as pulsões, ou as pulsações do corpo, a escrita de Virginia, interrompida, descontínua e lacunar, pulsa. É preciso tocar a coisa atrás do pensamento, o pensamento atrás da escrita, ainda que isso signifique tentar o impossível:

Já que não estarei espremendo meu cérebro durante uma semana, vou escrever aqui as primeiras páginas do maior livro do mundo. É o que seria o livro que fosse feito única & exclusivamente & com integridade com os pensamentos do autor. Suponhamos que pudessemos pegá-los antes de se tornarem

¹⁴¹ WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 139.

'obras de arte'. Pegá-los quentes & impre-
vistos à medida que surgem na mente — ao su
bir a colina de Ashehan por exemplo. É cla
ro que não podemos, pois o processo da lin-
guagem é lento & ilusório. Temos de parar
para achar uma palavra; depois, há a forma
da frase, que nos solicita que a preencha-
mos.¹⁴²

A palavra, o pensamento, a coisa. A linguagem chega
sempre "atrasada", em relação à coisa. Mas é possível conceber-
-se a coisa sem linguagem? A escrita de Virginia não resolve o
paradoxo. A escrita feminina alimenta-se desse paradoxo: pala-
vras sobre o impossível do dizer, palavras para dizer o impossí-
vel, desenhos em torno de um buraco. Aí, neste lugar, introduz-
-se o corpo, como signo privilegiado — sempre doente, sempre
espedaçado, definitivamente marcado pela partição e pela morte:

Devo então descrever o desmaio que ti-
ve de novo? — Quer dizer os cavalos galopan-
tes desembestaram em minha cabeça na última
noite de quinta enquanto estava com L. no
terraço (...) Nisso meu coração palpitou;
& parou; & palpitou de novo; & senti aquele
estranho gosto amargo no fundo da garganta;
& o pulsar palpitou na cabeça & latejava,
com mais ímpeto, com mais rapidez. Vou des-
maiar eu disse e escorreguei da cadeira &
caí na grama. Ah não eu não estava incons-

¹⁴² WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 129.

ciente. Estava viva; mas possuída por esta parelha em disputa em minha cabeça: galopando, tropeando. Pensei alguma coisa no cérebro vai explodir se isto continuar. Pouco a pouco o tropel foi ficando abafado. Recompus-me & cambaleei, com que dificuldade & apreensão, agora desmaiando de fato & vendo o jardim dolorosamente alongado e distorcido, para trás para trás para trás — como parecia extenso — conseguiria me arrastar? — até a casa, & cheguei ao quarto & prostrei-me na cama. Depois dor, como a de um parto; e depois também ela pouco a pouco sumiu; & deitada presidia, como uma luz bruxuleante, como uma mãe muito apreensiva, aos fragmentos estilhaçados & esmigalhados do meu corpo. Uma experiência muito pungente & desagradável.¹⁴³

Ei-nos diante do gozo que não é apenas languageiro, mas o gozo do *fading* do sujeito, da dissipação, da morte. E este é também o gozo do silêncio. Por isso é preciso dizer, exaustivamente, prolixamente, detalhadamente, para não dizer, para calar. Por isso é preciso falar nessa língua outra da mãe, nessa prē-linguagem que faz parte do universo pantanoso do inominável, do indefinido, do viscoso, do real. Por isso a escrita hieroglífica de Virginia vai-se construir através de palavras que são marcas, que são traços, mas que são também coisas amorfas de líquida matéria. Ou, na expressão de Bachelard, que são "palavras de água":

¹⁴³ WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 203-4.

Para melhor nos sensibilizar sobre o universo de fenômenos, ela inventou então uma escrita parcelar, para exprimir um mundo partido, encontrou a linguagem despedaçada da separação. Não basta acreditar que não passamos de um mosaico de impressões, arbitrariamente reunidas no seio de um tempo in compreensível, é preciso mostrá-lo, é preciso que vejamos os átomos se sucederem aos átomos, as imagens às imagens, é preciso que as frases nos dilacerem, que a pontuação nos maltrate, e que às vezes ouçamos apenas uma seqüência de palavras descosidas, percebidas em migalhas através dos uivos de um velho fonógrafo. Mas ao mesmo tempo que nos mostrou as vítimas do tempo que passa e destrói, sensações violentas e imprevistas que isolam, a linguagem de Virginia Woolf nos deu a imagem deste outro tempo que lentamente cai gota a gota no fundo de nós mesmos. Para retomar em sua profundidade a vida da consciência, que é por assim dizer a matéria-prima de seu romance, Virginia Woolf utilizou uma linguagem fluida, transparente, aquela mesma que Gaston Bachelard chamou de palavra de água (...) Assim a frase woolfiana desliza como o elemento líquido, as metáforas transbordam umas das outras, o ritmo ora se acelera, ora se reduz, de ponto e vírgula em ponto e vírgula, até a imobilidade.¹⁴⁴

Palavra da água. Escrita de líquida matéria. Desconti

¹⁴⁴ NATHAN, Monique. *Virginia Woolf*. Trad. Léo Schlafmann. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. p. 139-40.

nuidade temporal, fluidez do tempo, atemporalidade. No aquém da linguagem, que é também o seu além, o tempo não existe. Nesse lugar da imobilidade e do silêncio, localiza-se o universo da mãe: pantanoso, aquático, engolfante. Nessas águas, que aglutinam, mas que também liquefazem o sujeito, que são fusão, mas também separação, Virginia submergiu. Na escrita, na vida. Escrita feminina: "nostalgia da mãe e do mar", já nos disse Béatrice Didier. Escrita da desmemória: nostalgia de um tempo interior e anterior ao sujeito, em que tudo é possível e, no entanto, tudo é indescritível. Por isso, tudo aí tem igual importância: o amor, as moscas afogadas no tinteiro, a coruja que pia, os livros, os filhos.

Nesse absurdo texto urdido no esquecimento, nessa estranha valise que tudo contém, tudo tanto faz. Tanto faz que se viva ou se morra. Tanto faz que a felicidade não passe de um pavimento sobre o abismo. Tanto faz que, alguns dias antes da morte premeditada, se cozinhe a carne moída ou o hadoque. "É verdade que se ganha algum poder sobre a carne moída & o hadoque ao escrevê-los"¹⁴⁵, diria Virginia. Como é verdade que se ganha algum poder, um certo frágil poder sobre a realidade, quando se escreve, como última frase de um diário já definitivamente prenunciador da morte, uma observação corriqueira e banal sobre a vida que continua a acontecer. Num impossível gerúndio, diante dos olhos da morta, a realidade insiste em prosseguir: "L. está podando os rododendros..."¹⁴⁶

¹⁴⁵ WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 287.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 288.

A INUTILIDADE DA ESCRITA

Já disse Lacan que o gozo é inútil, que o gozo não serve para nada¹⁴⁷. Diante dessa afirmação, resta-nos indagar: para que serve essa escrita da desmemória feminina? Certamente não é para reter o passado, como procura fazer o discurso memorialista tradicional. Certamente não é para configurar, capturar o sujeito, como busca o referido discurso. Também não se pode dizer que essa escrita afirme sua utilidade a partir de sua capacidade de revelar o real ao leitor. Já vimos que o real não se revela, mas se permite apenas entrever, pela via do simbólico, como uma cintilância, como um fulgor.

Para que serve então a escrita feminina da memória? Perversa, inútil, inabordável, impossível, essa escrita não serve para nada. Ou serve para mostrar ao leitor em que consiste o absurdo do nada, de que substância se constitui esse vazio com que constantemente lidamos, mas que dificilmente podemos suportar. A escrita feminina pode. A escrita feminina suporta o vazio. E dele se alimenta. E dele faz matéria languageira.

Como a poesia. Como qualquer processo discursivo que se abeira dos abismos da linguagem: a psicose, a linguagem dos místicos, a pré-linguagem do filho e da mãe, a língua. Nesses discursos em que a morte e a ruptura imprimem definitivamente a sua marca, repousa, mais ou menos evidente, mais ou menos subliminar, a escrita feminina.

¹⁴⁷ LACAN. Do Gozo. In: _____. *O Seminário*; mais, ainda; cit., p. 13.

Em todos os textos, aqui trazidos para um rastreamento da desmemória feminina, percebe-se que há inúmeros pontos em comum: o privilégio do esquecimento sobre a rememoração; a ancoragem numa dimensão temporal descontínua, construída de saltos e rupturas e sempre paralisada por seu próprio movimento; a apresentação de um sujeito múltiplo e sempre cindido, sempre deslocado; a assunção de uma tagarelice languageira, que desemboca no silêncio, no gozo, na dissipação, na morte.

Em torno dessas constantes constrói-se a escrita feminina da desmemória, em seu discurso elíptico e prolixo, excessivo e lacunar. E nessa dupla instância da falta e do transbordamento, ela nada mais faz que se aproximar, de novo, do momento inaugural de construção da dinâmica do sujeito, do lugar originário onde se dá o encontro/desencontro com a mãe:

Quanto mais retrocedemos em sua história | do homem |, maiores caracteres de excesso apresenta esta antecipação: excesso de sentido, excesso de excitação, excesso de frustração, mas também excesso de gratificação ou excesso de proteção: o que se pede excede sempre os limites de sua resposta, do mesmo modo em que o que se oferece apresentará sempre uma carência a respeito daquele que espera, que aponta para o ilimitado e para o atemporal.¹⁴⁸

¹⁴⁸ CASTORIADIS-AULAGNIER, op. cit., p. 32-3.

Talvez seja isso: nem na mãe, nem no filho. A escrita feminina localiza-se nesse lugar *entre*, ponto de interseção onde a oferta sempre excede a demanda e a demanda, no entanto, nunca se satisfaz, porque sempre quer o impossível, o inesgotável, o infinito.

Por isso a escrita feminina vai gozar além, vai gozar em Deus, esse absurdo lugar do ilimitado e do atemporal. Por isso, em todos os textos aqui apresentados, vê-se a nítida marca da falta, da ausência, jamais suturada, jamais preenchida pelo gozo linguageiro: a ausência de Julia, em Lillian Hellman, a falta do pai (e da mãe) de Maura, a morte do irmão de Florbela, o pai abandonico de Anaïs, as sucessivas perdas de Virginia. Em todas elas, a ausência do outro não faz mais que encenar, de maneira mais concreta, mais tangível, a irreduzível ausência do sujeito: *eu é um outro, que é outro, que é outro, que é ninguém*.

Às vezes procura-se domar essa falta, através do respeito às leis da normalidade (ou da "normopatia"), do auto-controle, da pseudo saúde mental, como se vê nos diários de Anaïs. Mas também aí o discurso irrompe, dissidente, revolucionário, questionador. Às vezes — e isso é o mais freqüente — essa tentativa se apresenta de antemão inútil, e a uma enunciação fragmentária e cindida correspondem enunciados que não crêem em outro projeto de escrita que o da falência do sujeito. E aí têm lugar a loucura, a extrapolação dos limites, a abolição das fronteiras entre a mentira e a verdade, a realidade e o real, a memória e a ficção. Afinal, como afirma Virginia Woolf, numa nítida preferência pela vida/obra que se abeira dos abismos,

Se não vivêssemos perigosamente, puxando a cabra pela barba, estremecendo no alto dos precipícios, jamais nos sentiríamos deprimidos, não tenho dúvida; mas já estaríamos definhados, fatalistas & velhos.¹⁴⁹

Já disse Haroldo de Campos que "o colibri colibrisa e a poesia poesia"¹⁵⁰. Essa a única utilidade do poético: poetar. E o que faz a escrita feminina? Feminiza, apenas. Traz para o mundo do invisível a realidade cotidiana do visível, do mensurável, do tangível: torna-a real. Traz para a esfera da existência a pura inexistência, que, no entanto, continua a inexistir. Mas que insiste. Insiste na cadeia significativa, insiste na superfície do texto, insiste na pele do discurso.

Para isto serve a escrita feminina: para deslocar, para descentrar, para trazer para o mundo dos vivos o absurdo da morte, da desrazão, do gozo e do vazio. Trazê-los sem traduzi-los, mas deles fazendo matéria de linguagem, instância produtora de sentido. De um sentido "não todo", que talvez nada saiba de seu saber a não ser que o sabe. De um sentido minúsculo, que, se não sabe de sua direção ou de seu conteúdo fundamental, certamente sabe de seu sentir.

¹⁴⁹ WOOLF, *Os Diários de Virginia Woolf*, cit., p. 103.

¹⁵⁰ CAMPOS, Haroldo de. Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács. In: _____. *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 20.

MINHA VIDA DARIA UM ROMANCE

Estou transfigurando a realidade —
o que é que está me escapando? Por que
não estendo a mão e pego? É porque apenas
sonhei com o mundo mas jamais o vi.

Ao pensar nessa transfiguração da realidade que a escrita — e mesmo a escrita da memória — sempre é, ao lado dessa tentativa do relato memorialista tradicional de resgatar o vivido, uma questão, já aqui inúmeras vezes bordejada, forçosamente se recoloca: o que faz de um texto um texto de memória? E a partir dela uma outra indagação se impõe: o que autoriza um sujeito a se constituir em autor de narrativa memorialista?

Como vimos, de acordo com L  jeune, é apenas pragmaticamente que um texto de memória se define. Ou seja, é o contrato autobiográfico que se estabelece entre autor e leitor (ou entre editor e leitor), através de marcas na capa e no corpo da obra (ou ainda na campanha promocional do livro), que faz com que o texto se constitua de fato em memória.

Tal afirmativa pode ser facilmente comprovada através da leitura de algumas obras com que aqui trabalhamos, especialmente com aquelas em que o sujeito narrativo estrategicamente se esconde atrás de seus "personagens", como em *Pentimento*, de Lillian Hellman. Nada há nesse texto, além de marcas extra-discursivas, que o caracterize como memória: É porque sabemos de dados da vida da autora, e é sobretudo em razão do subtítulo "um

livro de retratos", que já nos dispomos a ler o livro como um relato memorialista.

A segunda questão que a partir dessa se impõe não possui, entretanto, resposta menos perturbadora: o que autoriza um sujeito a se constituir em autor memorialista é uma certa especialidade de sua vida, que pode estar contida no meramente factual, ou na dignidade que o próprio nome lhe confere.

Ou seja, é somente quando a vida de determinada pessoa pode ser considerada singular, atraente ou exemplar (ainda que isso ocorra a partir de um único evento crucial), ou ainda porque essa pessoa é alguém de renomado destaque (e, portanto, sua vida já é em princípio atraente ou exemplar) que seu relato de memória se sustentará enquanto texto.¹ Assim, é o nome próprio de Virginia Woolf que lhe confere de antemão a autoridade de memorialista, como é a peculiaridade da vida de Maura Lopes Cançado que suporta a leitura de *Hospício é Deus*.

Isso equivale a dizer que o elemento que sustenta o texto de memória é o mesmo que sustenta o texto de ficção: é preciso que algo de curioso, de atraente, de romanesco, se passe por ali. Não é à toa, portanto, que as narrativas memorialistas são, de uma maneira ou de outra, sempre pontuadas pelo sentimento — ou pela promessa — de que aquele relato de vida se assemelha a um relato ficcional. "Minha vida daria um romance", nos diz, com frequência, o memorialista.² E assim mergulhamos

¹ LÉJEUNE, Philippe. *Je est Un Autre; l'autobiographie de la littérature au médias*. Paris, Seuil, 1980. p. 207-8.

² Essa frase, "Minha Vida Daria um Romance", e tal articulação entre os discursos romanesco e memorialista, ocorreram-me numa discussão com alunos, em sala de aula, quando apresentei a eles parte de minha pesquisa de tese, em curso ministrado em

seduzidos naquela narrativa, a sua maneira pitoresca, que pretende ser a vida do narrador.

Hã, aqui, no mínimo, um entrecruzamento de intenções: aquele mesmo relato que quer se fazer passar por verdadeiro, por reprodução fiel da realidade vivida, constrói-se a partir de elementos e de uma estrutura que se caracterizam como romanescos, como ficcionais.

Tal entrecruzamento, apesar de nos trazer de volta a complexa questão dos limites entre a memória e a ficção, talvez nos permita traçar, com maior nitidez, os contornos da escrita feminina, aproximando-a do discurso que denominamos de desmemória.

As vidas das autoras com que aqui trabalhamos possuem, de fato, inúmeros elementos romanescos. Basta uma rápida leitura das biografias de Anaïs Nin, Virginia Woolf ou Lou Salomé para que isso se verifique. Entretanto, não são esses elementos que em geral estruturam seus textos de memória. Como vimos, a escrita feminina da desmemória caracteriza-se sobretudo pelo privilégio do detalhe insignificante, do pormenor casual, e pela omissão dos "grandes fatos", dos "insondáveis segredos" que, na

² (cont.)
1988.

Um semestre mais tarde, tive con^{ta}to com o texto de ORLANDI, Eni Pulcinelli. A Incompletude do Sujeito (E quando o outro somos nós?). *Folhetim*, São Paulo, 27 de novembro de 1983. p. 4-5. (Suplemento Literário da *Folha de São Paulo*), em que a autora usa como inter-título exatamente o mesmo clichê: "Minha Vida Daria Um Romance".

Passada a decepção inicial por descobrir em outro uma idéia que eu supunha minha, acabei por ver com outros olhos a coincidência e optei por manter o título. Sobretudo porque as considerações que fazemos em torno de um mesmo tema são bastante diferentes. Para Eni Orlandi, o título quer sugerir apenas a singularidade que o memorialista pretende conferir a sua vida.

verdade, constituem-se no alimento da biografia dessas autoras.

Assim, pode-se dizer que as obras das autoras aqui lidas como escrita feminina da memória constituem-se em verdadeiros desenredos, sem *plot*, sem clímax, sem fecho, sem argumento, como sugere Clarice Lispector a propósito de *Água Viva*:

Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se vêem da janela do trem.³

Por outro lado, as obras de Simone de Beauvoir e Lou Salomé, que passaremos a ler em seguida — e que pretendem fazer um contraponto com a escrita feminina — distinguem-se das demais, na medida em que se constroem a partir da estrutura épica do romanesco tradicional, revelando, no entanto, um enunciado pouco romanesco, ou pouco épico.

De qualquer forma — e isso é o que nos interessa aqui —, elas se distinguem fundamentalmente da desmemória feminina, quando buscam o pleno, o total, o obturador, o acabado. Ainda que não falem tudo, porque, afinal, nenhuma escrita é capaz disso. Ainda que não falem tudo, elas pretendem nos fazer crer que isso é possível.

E é no limite mesmo dessa possibilidade, escamoteando a impossibilidade inerente a qualquer gesto simbólico, que elas

³ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 74.

se erigem, enfaticamente, falicamente, como textos de memória tradicional. Textos não descentrados, não fraturados, distantes e distintos, portanto, da escrita da desmemória feminina.

A MEMÓRIA, A HISTÓRIA, A FICÇÃO

Retornando com mais vagar às teses de Costa Lima, em *Sociedade e Discurso Ficcional*, convém assinalar novamente a posição intermediária que o discurso da memória ocupa com relação à história e à ficção.⁴ Afinal, esse duplo parentesco que a memória mantém com seus discursos vizinhos confere-lhe, como vimos, uma natureza híbrida, que ora tende para o ficcional, ora para o histórico.

Até o momento, trabalhamos apenas com os textos de escrita feminina que, por sua tessitura fragmentária e lacunar, urdida no esquecimento, constituem-se em desmemória. Textos próximos, portanto, da invenção e da criação que caracterizam o discurso ficcional. Ao enveredarmos pela leitura de narrativas que se distinguem desse paradigma — como a de Simone de Beauvoir e Lou Salomé —, e que, em contrapartida, se aproximam do discurso histórico, talvez fosse oportuno tentar traçar com alguma

⁴ A esse respeito, ver o trecho "As Terras da Literatura", no cap. 2 desta tese.

clareza os contornos desse discurso, que, afinal, servirá de modelo para a memória tradicional.

Ora, o histórico a princípio se define, como afirma Costa Lima, por suas pretensões à verdade. Distinto do discurso ficcional, que não só não possui essa pretensão como termina por questioná-la, e por questionar o próprio conceito de verdade, o discurso histórico, ao procurar obedecer às leis da verdade e da fidelidade ao acontecido, obedece antes a um objetivo imperioso que reside na base de sua constituição: o objetivo documental. Afinal, o discurso histórico pretende ser sempre documento: de uma época, de uma situação, de um fato.

É verdade que também o discurso ficcional — como, aliás, todo e qualquer discurso — pode possuir esse caráter documental, mas isso não deve fazer parte necessariamente de suas intenções, não imprimindo ao texto, portanto, marcas discursivas que lhe confirmam uma especificidade histórica.

O discurso histórico, ao contrário, constrói-se a partir desse objetivo: o de documentar a realidade. E em que consiste, em última análise, o documento? Ora, o documento, como vimos, não passa de um "instrumento que comprova a existência prévia de algo outro"⁵. Como afirma Costa Lima, o documento, ao representar "o que teria plena existência antes dele e sem ele", "seria uma espécie de meio neutro, sem propriedades ativas, que não interferiria em absoluto no caráter do que prova ou testemunha"⁶.

Já daí se podem depreender algumas características do

⁵ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1986. p. 197.

⁶ Idem, *ibidem*, p. 197.

discurso histórico. Enquanto texto que possui pretensões documentais, esse discurso procurará sempre se comportar de maneira análoga ao documento, como um "meio neutro", que não interfere no caráter do que prova ou testemunha. Entretanto, é preciso não esquecer, como assinala também Costa Lima, que o discurso histórico *não é* o documento, (embora muitas vezes pretenda se apresentar como tal), mas se serve dele como matéria-prima, à qual o historiador procurará dar uma articulação e uma interpretação suas, afetando sempre sua pretensa neutralidade. Em outras palavras, pode-se dizer que o documento é neutro, mas o uso que se faz do documento nunca é neutro. Ou, nas palavras de Costa Lima:

No campo da história, por exemplo, podemos bem admitir que o documento não constitui problema. I.e., é evidente que ele representa o primeiro material com que o historiador há de se preocupar. Será da articulação que ele venha a fazer dos documentos que derivará sua interpretação, a qual, por sua vez, mostrará a adoção pelo historiador de uma linha interpretativa *x* ou *y*, já formulada ou em processo de formulação, de que ele terá consciência ou não. Se, portanto, é inequívoco que o documento constitui a matéria-prima do historiador, por outro lado é inequívoco que o lado problemático de sua tarefa está em interpretá-lo.⁷

Para a ficção, entretanto, o documento não possui o

⁷ LIMA, op. cit., p. 199.

mesmo valor. Embora se possa sempre verificar o caráter documental de uma obra ficcional, sabe-se, entretanto, que o que lhe garante especificidade é exatamente essa decolagem do documental em direção ao literário, do que de fato houve em direção ao que poderia ter havido⁸, da verdade factual em direção à verossimilhança do texto.

Entretanto, essa decolagem efetuada pelo discurso literário não o coloca em posição frontalmente oposta ao discurso histórico. Embora possuindo um caráter não documental, a ficção contamina-se pela realidade e, a partir dela, se constrói:

Quando, pois, afirmamos, que a formação discursiva própria à literatura tem um caráter não documental, uma *radicalidade não documental*, não tornamos nosso enunciado congruente com a noção beatífica da ficção — i. e., de ficção como um território que não se contamina com a realidade. Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo do que estivesse; e que por isso passa a haver e a estar.⁹

Assim, mesmo portadora de uma *radicalidade não documental*, a ficção pode ser também — mas não só — documento, uma

⁸ LIMA, op. cit., p. 195.

⁹ Idem, ibidem, p. 195.

vez que, a sua maneira, ela também ancora na realidade do que de fato houve. Ainda que seja para sugerir o que poderia ter havido. Ainda que seja para expressar o desejo de que houvesse. Ainda que seja para documentar "algo desconhecido e inesperado"¹⁰, algo que o próprio autor ignora.

Parece ser decorrência dessa interseção, desse ponto de tangência entre o histórico e o ficcional, a dupla instância do discurso memorialista. Porque, afinal, esse discurso que tem pretensões à verdade — mas à singularíssima verdade do sujeito — possui, ainda mais que a ficção, o caráter de documento. Por outro lado, esse mesmo discurso, ao se sujeitar às leis e ao domínio de uma única primeira pessoa, a quem pertencem a história e a verdade, afasta-se radicalmente de qualquer possibilidade de verificação por terceiros. E aí ele perde seu caráter de documento para enveredar pelos descaminhos da criação e da ficção. E aí ele perde seu caráter utilitário, próprio do discurso histórico, para desembocar na inutilidade do delírio linguageiro, próprio da ficção.

Não é à toa, portanto, que as memórias tradicionalmente construídas, que tendem a se aproximar do discurso histórico, procurando veicular uma verdade e um sentido maiúsculo, costituem-se em textos didáticos, exemplares, "úteis" ao leitor. Ao cumprir esse papel, elas enfatizam o caráter de documento que pretendem ter, representando a existência plena e prévia de algo outro: uma vida exemplar, uma experiência invulgar, um modelo a ser seguido. Por isso elas desembocam na ilusão de completude e de totalidade do texto, de integridade do sujeito que ali figu-

¹⁰ LIMA, op. cit., p. 193.

ra, e de fidedignidade daquele relato que, embora em primeira pessoa, se pretende absurdamente imparcial.

Mas é exatamente aí que elas se aproximam também da ficção, pois, ao fazer da vida um exemplo e, da experiência um modelo a ser seguido, elas as singularizam e as paroxizam de maneira a transformá-las em verdadeiras peripécias romanescas. E, aí, mesmo o discurso memorialista tradicional desemboca nas águas do imaginário e do não documental.

"Minha vida daria um romance". Vida ou ficção? Memória ou invenção? História ou estória? Provavelmente os dois, já que é no corpo do sujeito e no *corpus* textual que esse discurso se localiza. Nesse sentido, pode-se dizer, de maneira um tanto genérica e radicalizadora, que toda memória é ficção. Assim como toda ficção, que também participa da realidade do documental e do factual, é também memória.

Entretanto, para a leitura da escrita da desmemória feminina que aqui pretendemos efetuar, interessa-nos percorrer essa outra margem, lançando um certo olhar sobre aquela que deixamos para trás. E, se do lado de cá nos deparamos com a ruptura, com a fragmentação e com o estilhaçamento, é possível que do lado de lá possamos visualizar algo da ordem do monumento, da plenitude e da instauração.

De fato, quando pensamos nessa dupla instância do discurso memorialista, verificamos que, se na memória marginal, a ficção construída se aproxima da desconstrução do romanesco, da desconstituição do sujeito e da destruição do enredo, na memória oficial essa ficção vai obedecer aos cânones convencionais do romance tradicional. E aí ela se aproxima do épico, com seus grandes efeitos, com suas revelações fundamentais, com sua verdade que, ao contrário de "não toda", se quer única e definiti-

va, apaziguadora de todos os contrários, de todas as perguntas, de todas as inquietações.

UMA ÉPICA MENOR

Sem querermos defender a polêmica questão da evolução dos gêneros literários, que vê no romance uma decorrência natural da epopéia, não é difícil admitirmos que o romanesco e o épico, ainda que não interligados por uma trajetória linear e evolutiva, possuem um estreito parentesco.¹¹ É verdade que o romance, também ele produto de diferentes contextos e situações históricas, já sofreu uma radical transformação: basta tomarmos o *nouveau-roman* francês ou a narrativa da pós-modernidade para vermos o quanto esse deslocamento de um paradigma tradicional se operou.

Interessa-nos, entretanto, para o contraponto que aqui pretendemos efetuar, focalizar o romance burguês tradicional, originário do século XVIII. Este de fato possui diversos pontos

¹¹ Essa idéia da evolução da epopéia para o romance encontra oponentes em diversos autores, embora seja tradicionalmente defendida pelos teóricos da literatura. A esse respeito ver SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Semiotização Literária do Discurso*. Rio de Janeiro, Elo, 1984. p. 51 e SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2 ed. Coimbra, Almedina, 1968.

em comum com a epopéia, o que o levou a ser designado por Hegel de "epopéia burguesa moderna"¹². E são exatamente esses pontos, característicos do épico, que serão apropriados pelo discurso memorialista tradicional.

Um dos elementos épicos mais fundamentais, retomado pelo romance, e evidentemente operante no texto de memória tradicional, constitui-se na *apresentação*. Como observa Emil Staiger, é sobretudo a partir de um gesto de apresentação que o épico se constrói, procurando apontar a coisa, fazer dela um "acontecimento vivo", mostrá-la aos olhos do leitor.¹³ Ora, tal característica, que de fato se encontra no romance burguês (e que, talvez por isso, o aproxime do drama), é visível no texto memorialista que, como vimos, busca sempre a apresentação em lugar da representação, fazendo do passado (ou do presente) uma presença aos olhos do leitor.

A diferença, a meu ver apenas aparente, reside no fato de que, na epopéia, ou no romance, esse gesto de apresentação implica um gesto de "apagamento do sujeito", que se retira da cena, procurando não contaminá-la com o seu olhar. Entretanto, como observa Hegel, a obra não deixa de ser produto daquele sujeito que estrategicamente se retira e se esconde nos bastidores da encenação que ele próprio criou:

Embora a epopéia deva ser, na realidade

¹² HEGEL. *Estética*; poesia. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores, 1980. p. 190.

¹³ STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. p. 83.

de, a expressão objectiva de um mundo independente, de um mundo de que o poeta se sente mais próximo pela sua maneira de encarar as coisas, a ponto de por vezes se identificar com ele, a obra de arte que representa este mundo não deixa de ser uma *livre produção* do indivíduo.

(...)

Porém, em razão do carácter objectivo da epopéia, o poeta, como *sujeito*, deve apagar-se ante as suas criações, deve mesmo desaparecer. Só a obra deve ser aparente, não o poeta; mas, todavia, o que se exprime no poema é bem o produto de sua intuição, no qual pôs toda a sua alma e todo o seu espírito.¹⁴

Com relação ao discurso da memória, pode-se pensar que esse "apagamento do sujeito" já se coloque de antemão como um projeto impossível, na medida em que é o sujeito que ali se expressa e é sua vida que se constituirá em estória, em matéria narrativa. Entretanto, por mais paradoxal que isso possa parecer, é esse distanciamento (ou esse apagamento) que é buscado em textos de memória tradicional, quando o sujeito estrategicamente se esconde atrás das peripécias romanescas que lhe roubam a cena, ou mesmo do relato das experiências fundamentais que compõem um texto didático e exemplar.

O que de fato ocorre é que, no discurso memorialista tradicional, o acontecimento é priorizado em lugar do sujeito,

¹⁴ HEGEL, op. cit., p. 133-5.

enquanto no texto de desmemória o sujeito ocupa o primeiro plano. Por isso os acontecimentos desses textos são sempre menores, sempre desimportantes, sempre banais. Por isso o trabalho desses textos reside mais propriamente na escrita que no escrito, mais na enunciação que no enunciado.

Essa priorização do acontecimento no épico é decorrência sempre de uma visão do sujeito como um ser uno e sem fraturas. Como observa Hegel, é apenas porque o sujeito é *um só* que ele pode imprimir forma ao acontecimento, conferindo-lhe um princípio e uma conclusão. Com relação à memória tradicional, podemos verificar que o mesmo processo se opera: a um texto fechado, linear, construído nos moldes da sucessividade cronológica e da sequência tradicional da narrativa (princípio, meio e fim), corresponde um sujeito uno, não cindido, não disseminado pelo texto.¹⁵

Essa operação unificadora, que corresponde aos ideais

¹⁵ Para Hegel, entretanto, embora o biográfico apresente o sujeito como um ser uno, inteiro, ele não se inclui no gênero épico, por não apresentar um único acontecimento. São palavras do autor:

"Daqui se deduz esta regra geral: o acontecimento épico particular só pode ser descrito de forma poética e viva quando se concentra num só indivíduo. Do mesmo modo que é *um só* poeta quem tudo inventa e realiza, *um só* indivíduo deve estar à frente dos acontecimentos e imprimir-lhes a sua forma, desde os seus começos até à sua conclusão. Mas, ainda aqui, é preciso ter em conta a intervenção de outros fatores importantes. Efetivamente já mostramos a razão por que a história universal se não deixa integrar no domínio épico. Poder-se-á dizer outro tanto das narrativas biográficas, quer dizer, das narrativas que têm por tema a história da vida de tal ou tal indivíduo determinado? Certamente e porque numa biografia, o indivíduo é sempre o mesmo; mas os acontecimentos a que está ligado e nos quais se empenha podem aparecer como absolutamente distintos, de modo que o tema conserva unicamente uma aparência de unidade exterior e accidental. Mas para que a obra épica tenha uma verdadeira unidade é necessário que a própria ação a tenha também". Cf. HEGEL, op. cit., p. 158.

de totalidade, de simetria e de completude, virtualmente opostos à dissimetria e à estrutura lacunar da escrita feminina da desmemória, será responsável por um texto que crê no resgate do passado e no gesto de memória enquanto retorno ao *mesmo*, enquanto captura de um vivido longínquo e, no entanto, sempre passível de se tornar próximo, de se mostrar presente, através do processo de rememoração:

O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim rememora-o. E nessa memória fica conservado o afastamento temporal e espacial. O longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, algo perante nós, como um mundo outro maravilhoso e maior.

(...)

No épico acentua-se justamente a identidade. Como o autor épico não se altera, pode compreender que alguma coisa retorna e é a mesma.¹⁶

Não é exatamente esse o processo da memória tradicional? Não é dessa forma que se desenvolve o discurso de Santo Agostinho, por exemplo, apontando para a unificação do sujeito, para o resgate do original intacto, para a continuidade e a linearidade temporais?

Outro não será o percurso desenvolvido por Simone de Beauvoir e Lou Salomé, nas obras que passaremos a ler. Entretanu

¹⁶ STAIGER, op. cit., p. 79, 81.

to, embora frontalmente distintos daqueles da desmemória feminina, os textos dessas autoras não reproduzem exatamente os elementos épi-cos que em geral se fazem presentes em obras de memória tradicional. Talvez por se constituírem como textos da modernidade. Ou ainda talvez por se deixarem contaminar, ainda que vagamente, ainda que longinquamente, por um certo feminino de que as escritas dessas autoras não consegue escapar.

O fato é que seus textos, embora estruturados a partir de um modelo épico — como narrativas fechadas, que priorizam o acontecimento em lugar do sujeito, que obedecem a uma lógica da linearidade e da sucessividade temporais e que apresentam um sujeito uno e sem brechas —, não escondem e, portanto, não revelam um enunciado épico: nada há de heróico nas personagens de *Memórias de Uma Moça Bem comportada*, nada há de grandiloquente nas de *Minha Vida*.

Entretanto, embora esses textos se construam a partir de um enunciado e de uma revelação não épicas, pode-se dizer que o heroísmo e a grandiloquência residem exatamente nos passos, na trajetória dos sujeitos dessas narrativas. Afinal, a moça bem comportada evolui em direção à vitória do auto-conhecimento e do crescimento pessoal. E Lou Andréas-Salomé, por sua vez, da autoridade e da onisciência de seus setenta anos, tudo busca compreender, analisar e explicar.

Esse o heroísmo dessas personagens. Essa a grandiloquência de suas vidas/obras. Igualmente opostos, é claro, à falência do sujeito e ao fracasso dos projetos de Virginia, Anaïs, Maura, Florbela e Lillian Hellman. Mas ainda um pouco diferentes da grande épica clássica e masculina. Certamente uma diferença mínima, mas que se distingue e que se assinala como diferença.

Talvez por isso se possa pensar na épica dessas autoras como uma épica menor. E o que há de fálico no termo me parece sugestivo: exatamente porque aqui o menor, sabemos, não possui o tom pejorativo do valor (ou da quantidade), mas o tom da diferença, da transversalidade, do que percorre a margem, a borda, o outro lugar. O tom da dissonância: o tom menor. É nesse tom que se constrói o discurso épico menor de Simone de Beauvoir e Lou Salomé. E aí eles se distinguem da grande épica clássica. Mas aí eles também se distinguem da memória marginal, lacunar e fragmentária das demais autoras aqui presentes. Embora cada uma delas diga, à sua maneira: "Minha vida daria um romance". Embora o romance construído por Lillian Hellman se distinga fundamentalmente dos romances de Simone e Lou.

Ainda assim, é nos limites entre a memória e a ficção que essas autoras transitam. Como, aliás, qualquer memorialista. Mas a diferença consiste no que elas fazem desses limites. Algumas se contentam com o possível. Outras ousam a impossibilidade. E é exatamente aí, nesse "para além das bordas", que a desmemória feminina vai cintilar, como uma absurda luz.

SOB A TELA DO PINTOR

Antes de propor o contraponto à escrita feminina que se pretende efetuar com a leitura dos textos de Simone de Beauvoir e Lou Salomé, talvez fosse oportuno retornar à narrativa de

Lillian Hellman, buscando flagrar o romanesco em sua obra e verificar *como* esse romanesco se distingue daquele que estrutura as obras de Simone e Lou.

A nota inicial de *Pentimento*, que pretende explicar o título da obra, oferece-nos já uma chave inicial que assinala os limites entre a memória e a ficção, e aponta para o processo ficcional de que a autora se vale na construção de suas memórias:

À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais; através de um vestido de mulher surge uma árvore, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto. Isso se chama *Pentimento*, porque o pintor se arrependeu, mudou de idéia. Talvez se pudesse dizer que a antiga concepção, substituída por uma imagem ulterior, é uma forma de ver, e ver de novo, mais tarde.

Essa é minha única intenção a respeito das pessoas neste livro. A tinta ficou velha, e quis ver como me pareciam antigamente, e como me parecem agora.¹⁷

Essa sobreposição de imagens a que se refere Lillian Hellman, semelhante a um palimpsesto, além de reiterar o caráter sempre obliterador da memória, que jamais resgatará, intac-

¹⁷ HELLMAN, Lillian. *Pentimento*. 3 ed. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

ta, a vivência original, não ignora a descontinuidade temporal que move o processo de rememoração, quando verifica que é no gesto ulterior, no "só depois" do futuro que esse processo se completa.

Nisso consiste o pentimento: em ver de novo o que um dia se viu. Mas o que um dia se viu — a autora sabe — jamais retornará em sua forma original, mas apenas precariamente se permitirá vislumbrar, através das sutis transparências que o tempo venha a operar na tela do pintor. Assim, sob a tela do pintor — mas sempre produto das interferências que a pintura segunda imprimirá à primeira —, a cena inaugural se fará entrever. Exatamente como no processo de memória. Exatamente como no bloco mágico, de Freud.

É de fato esse o processo de que se utiliza a autora na composição de sua obra e que a constrói à maneira romanesca feminina, já que é na ruptura, na cisão e na descontinuidade que as memórias de Lillian Hellman se desenvolvem.

O fragmento "Bethe", primeiro de *Pentimento*, que, como os demais, se constrói em torno de uma figura da infância da autora (como "Julia", aqui analisado), obedece fielmente ao que se poderia chamar de "técnica de pentimento" — é no atrito de tempos, na contraposição entre o antes e o agora que seu projeto memorialista se situa:

Um ano depois, um médico que não conhecia telefonou-me para dizer que Hannah estava num hospital. Fui imediatamente para Nova Orleans ao encontro de uma mulher quieta e assustada, que nunca estivera doente de verdade em toda a sua vida, e que, naturalmen-

te, nunca fora internada em um hospital. No fim de uma semana parecia melhor, e tomei providências para voltar para casa, certa de que ela ficaria nova. (Passei a vida inteira certa de que as pessoas que amo sempre ficam boas; se errei em três oportunidades, ao menos não lhes fiz mal, e talvez as tenha protegido da visão frontal da morte).¹⁸

Essa técnica, que se repete ao longo de todo o fragmento, ao assinalar a descontinuidade temporal da memória, garante ao texto uma composição de lacunas, de saltos, de rupturas, típica da desmemória feminina. E é nessa composição que reside o projeto romanesco da autora: um romanesco não tradicional, que nega a integridade do sujeito, a totalidade e o acabamento do texto, a linearidade do enredo.

Por isso não é incomum ouvir-se, nesses fragmentos do *agora* da autora, geralmente assinalados por parênteses, a voz em *o* de um narrador que, embora em primeira pessoa, funciona como uma terceira: distanciado, onisciente, *outro*. Entretanto, à maneira também da desmemória feminina, esse narrador será sempre questionador das certezas, inquiridor das verdades do texto, duvidoso do processo memorialista de que ele próprio se serve:

Naqueles dias, dizia o que me vinha à cabeça, fosse qual fosse a maneira que minha cabeça tivesse formado a idéia e as pa-

¹⁸ HELLMAN, Lillian. Bethe. In: _____. Op. cit., p. 9.

lavras. (É realmente estranho escrever sobre o passado. 'Naqueles dias', escrevi, e vou parar por aqui, pois não tenho a menor certeza de que aqueles dias tivessem sido mudados pelo tempo. Toda a minha vida acreditei nas modificações que podia fazer e algumas vezes fiz, num temperamento do qual muitas vezes não gostava, mas agora parece que o tempo só trouxe alterações e mutações; ao invés de reformas verdadeiras; e por isso resta-me tanto do passado, que não tenho o direito de pensar que é muito diverso do presente.)¹⁹

O tempo que modifica e altera, de fato, não modifica nem altera. Porque se a memória se constrói por saltos e rupturas, não há o anterior e o posterior, não há o que houve como causa do que há, mas apenas estilhaços, fragmentos de vida, traços de passado e de presente que se desenham na tela do pintor. Por isso, essa obra que tem o pentimento como técnica constrói-se como uma coletânea de trechos, ora centrados em personagens do passado, ora em impressões sobre o teatro, ora na figura de uma tartaruga. Tudo tem igual importância. Tudo cabe na absurda valise da memória.

Diante disso, uma indagação se impõe: se tudo cabe nesse texto de memória, o que há de singular, de pitoresco que o aproxima de um romance? Na vida de Lillian Hellman, a escritora famosa, a companheira de Dashiell Hammett, a velha senhora vítima do marcarthismo, movida à paixão e à ira, há de fato muito

¹⁹ HELLMAN, Lillian. Bethe. In: _____. Op. cit., p. 18.

de romanesco. Não exatamente em termos de peripécias romanescas, diríamos, já que, comparada às vidas de Virginia Woolf e Anaïs Nin, o material de que dispõe Lillian Hellman não é tão farto. Entretanto, se pensarmos na autoridade de memorialista que seu nome próprio lhe confere, verificaremos que o romanesco em sua vida situa-se, em princípio, em sua dignidade enquanto escritora de renome.

Por outro lado, se pensarmos que o romanesco da desmemória feminina afasta-se radicalmente do épico para se aproximar de uma poética, de uma reflexão sobre o fazer literário, de uma escrita sempre em processo sobre esse fazer, teremos na narrativa de Lillian Hellman um nítido exemplo dessa dicção.

Afinal, Bethe, Willy, Arthur, o teatro, a tartaruga, com exceção talvez de Julia, não possuem nada de heróico, nada de grandiloquente. E, no entanto, são essas personagens que, enquanto *outro*, funcionam como centro das memórias da autora, ao mesmo tempo em que as descentram, em que as deslocam para uma outra margem.

Porque, ao falar em primeira pessoa do outro, esse narrador desdobrado pode funcionar ambigüamente como distante e próximo, reiterador da memória, ou indagador de sua voz, ratificador ou retificador do texto que constrói. Como um romance poli-fônico. Como num romance moderno.

Por isso não é incomum nos depararmos, nesse texto que se pretende memorialista, com observações deste tipo:

A essa altura estou completamente fora de ordem, o que acontece com a maioria das lembranças, e mesmo quando leio meus diários

de infância, as observações sobre Bethe não formam um padrão, ou não o formam em termos de anos ou estações. Mas agora não posso distinguir o que me descreveram do que eu mesma vi e ouvi.²⁰

Nessa valise das lembranças em desordem, onde cabem os ínfimos detalhes, as irrelevantes observações, as insistentes digressões, os restos, os resíduos, as indagações reiteradas, há muito pouca história a ser contada. No entanto, sabe-se tudo sobre o que disse Freud a respeito da memória dos odores, sabe-se em detalhes sobre a comida em Nova Orleans, sabe-se sobre o amor, os ciúmes, alguns medos da narradora, algum retrato de Bethe, outros retratos parciais, muitos diálogos entrecortados. Tudo isso desordenadamente composto, como uma típica desmemória feminina. Tudo isso calculadamente desarticulado, como num romance anti-romanesco, que busca a neutralização da peripécia, a disseminação do sentido, o avesso da história.

Não é à toa, portanto, que um outro de seus livros de memória, apesar de inaugurado de maneira tradicional, obedecendo a uma pretensa linearidade do enredo, insiste continuamente sobre a noção do inacabado, do parcial, do incompleto. Refiro-me a *Uma Mulher Inacabada*, obra que se inicia convencionalmente, como uma memória bem comportada, situando o nascimento, a genealogia, etc., mas que termina por ser contaminada pela estrutura fragmentária do diário (com trechos do diário da autora), para logo em seguida tornar a romper a linearidade, voltan

²⁰ HELLMAN, Lillian. Bethe. In: _____. Op. cit., p. 10.

do-se para a mesma técnica de *Pentimento*, ao focalizar personagens: Dorothy Parker, Helen e Dashiell Hammett.

E é de fato como uma mulher inacabada que o sujeito da narrativa de Lillian Hellman se apresenta ao leitor. Como são inacabados o texto, o relato, a escrita, a memória. Nesse inacabamento revelam-se, sempre parcialmente, a parcialidade da verdade, a inexistência do sentido e a inutilidade de uma vida calcada nas ilusões da totalidade e da plenitude, e na absurda possibilidade das certezas definitivas.

Por isso, essa obra que se inicia com base nessas crenças, após se permitir a invasão de outras estruturas, que dela fazem um produto inacabado, parcial e fragmentado, termina por ver frustrado seu projeto inicial e, reticente, conclui:

Lamento ter gasto uma parcela grande demais da vida tentando encontrar o que eu chamava de 'verdade', tentando encontrar o que eu chamava de 'sentido'. Nunca soube o que entendia por verdade, nunca consegui descobrir o sentido pelo qual ansiava. Em suma, o que quero dizer é que deixei uma boa parte de mim mesma inacabada porque desperdici demais meu tempo. Não obstante...²¹

²¹ HELLMAN, *Uma Mulher Inacabada*. 2 ed. Trad. Carlos Sussekkind. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

MEMÓRIAS BEM COMPORTADAS DE UMA MOÇA

É numa dicção radicalmente oposta a essa, procurando construir uma imagem acabada de mulher, que corresponde a um texto fechado, completo, linear e também ele acabado, que se apresentam aos olhos do leitor as *Memórias de Uma Moça Bem Comportada*, de Simone de Beauvoir.

Primeiro volume das memórias da autora, publicado em 1958, quando ela estava com cinquenta anos, essa obra vai obedecer a uma estrutura tipicamente épica, em que a narradora, apesar de em primeira pessoa, coloca-se estrategicamente afastada dos fatos que relata, resguardada pela distância que a idade avançada lhe confere com relação ao passado remoto que procura focalizar.

O fato é que esse texto que pretende revelar a intimidade dos desejos da narradora nada possui de verdadeiramente íntimo ou secreto, mas volta-se antes para o exterior, para os acontecimentos em lugar dos sentimentos, para os fatos em lugar dos afetos, para as explanações e análises em lugar das divagações do sujeito. O que se percebe é, como em toda memória, uma nítida distinção entre *je* e *moi*, ao lado de uma tentativa reiterada de fazer de *je* e *moi* uma só personagem, um só sujeito, não cindido e não fragmentado, anterior e exterior ao discurso que o constitui.

Isso já se pode ver na abertura do livro, em que a narradora, após apontar para a genealogia como o lugar de origem do sujeito, focalizará as personagens centrais da estória — elementos de sua família —, através de um olhar diretivo e descri

tivo que as emoldura como velhas fotos de um álbum de retratos:

Nasci às quatro horas da manhã, a 9 de janeiro de 1908, num quarto de móveis laqueados de branco e que dava para o Bulevar Raspail. Nas fotografias de família, tiradas no verão seguinte, vêem-se senhoras de vestidos compridos e chapêus empenados de plumas de avestruz, senhores de palhetas e panamãs sorrindo para o bebê: são meus pais, meu avô, meus tios, minhas tias, e sou eu. Meu pai tinha trinta anos, minha mãe vinte e um, eu era a primeira filha. Viro uma página do álbum; mamãe carrega nos braços um bebê que não sou eu; estou vestida com uma saia de pregas, uma boina, tenho dois anos e meio, e minha irmã é recém-nascida.²²

Aqui, os elementos centrais que comporão essas memórias bem comportadas da moça já se permitem entrever — a cronologia, a linearidade, o estilo explanatório, o sujeito plenamente constituído através do *outro*, o eu e o não-eu: a irmã maior, a irmã menor. Tudo isso objetivamente focalizado pela objetiva do fotógrafo. Como num álbum de família, convencionalmente organizado, com suas fotos harmoniosamente dispostas, compondo um todo uno e sem fraturas.

A partir dessa abertura, não fica difícil imaginar o percurso das memórias: obedecendo sempre às leis da cronologia

²² BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de Uma Moça Bem Comportada*. 3 ed. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983. p. 9.

e da linearidade narrativas, num estilo explanatório que, muitas vezes, beira a teoria, é em direção à composição do todo e da verdade que o texto de Simone vai-se constituir, como observa a própria autora:

Quando evoquei meu futuro, essas servi
dões se me afiguravam tão pesadas que renun
ciei a ter filhos: o que me importava era
formar espíritos e almas; serei professora,
resolvi.

Entretanto, o ensino tal qual o prati-
cavam minhas professoras não dava ao mestre
ascendência bastante sobre o aluno. Era pre
ciso que este me pertencesse exclusivamente:
planejaria seus dias com todas as minúcias, de
les eliminaria qualquer influência do aca-
so. (...) Só vi um meio de levar a cabo essa
aspiração: seria governanta numa família.
Meus pais protestaram. Eu não imaginava que
um preceptor fosse um subalterno. Observan-
do os progressos realizados por minha irmã,
conhecia a alegria soberana de ter *mudado o*
vazio em plenitude: não concebia que o futu
ro pudesse oferecer-me empresa mais elevada
que moldar um ser humano. Não, de resto,
qualquer um. Compreendo hoje que, na minha
futura criação, como na minha boneca Blondi
ne, era a mim mesma que eu projetava. Tal
era o sentido da minha vocação: adulta toma-
ria minha infância e faria dela uma obra-
-prima sem falhas. Sonhava-me o alicerce
absoluto de mim mesma e minha própria apó-
teose.²³ (grifo meu)

²³ BEAUVOIR, op. cit., p. 59-60.

De maneira análoga desenvolve-se a vocação da memória lista: adulta, a narradora tomará sua infância e dela fará uma obra-prima sem falhas. Assim se transforma o vazio em plenitude —através de uma narrativa a que aparentemente nada escapa: as datas, os fatos, a primeira menstruação, as explicações do amor mais que as cenas de amor, as descrições objetivas das doenças mais que o gozo da doença, a filosofia acerca da morte mais que a ruptura, a cisão e a absurda realidade provocadas pela morte.

Dessa forma a "bela história" de Simone se transforma em relato fidedigno: "Minha vida seria uma bela história que se tornaria verdadeira à proporção que a contasse a mim mesma."²⁴ Ou, assim, a história verdadeira, o relato pretensamente fiel à realidade, se transforma em romance. Aqui se entrecruzam a vida e a ficção, a memória e o romanesco: afinal, essa vida exemplar da moça bem comportada estrutura-se como um texto épico, com princípio, meio e fim linearmente dispostos em quatro partes coerentemente organizadas.

Entretanto, não é a partir de um conteúdo épico que essas memórias se constroem. Nada há de grandiloquente ou de heróico nesse sujeito narrativo que, afinal, não passa de uma "moça bem comportada". Nada há de brilhante ou ruidoso nessa existência banal que, sem grandes feitos ou efeitos, se encena nas memórias de Simone:

Na segunda-feira, sentada no terraço
ensolarado do Luxemburgo, li *Ma Vie* de

²⁴ BEAUVOIR, op. cit., p. 169.

Isadora Duncan e sonhei com minha própria existência. Não seria ruidosa, nem mesmo brilhante. Desejava apenas amor, escrever bons livros, ter alguns filhos, 'com amigos a quem dedicar os livros e que ensinarão o pensamento e a poesia a meus filhos.'²⁵

Nesse sentido, ela se distingue do épico tradicional para se contaminar por uma dicção outra (aliás já sugerida pelo título da obra), mais próxima das pequenas causas e das grandes banalidades que caracterizam a desmemória feminina. No entanto, apesar de um enunciado que se distancia da grandiloquência e do heroísmo do épico, é basicamente a partir de uma estrutura e de uma dicção épicas que o texto de Simone se erige.

Não é por acaso, portanto, que diversas vezes a autora se refere com orgulho a seu estilo masculino de vida e de pensamento: "Papai dizia de bom grado: 'Simone tem um cérebro de homem. Simone é um homem'".²⁶ Como não é por acaso que, apesar de Simone não conseguir perseguir a trilha da grandiosidade e da nobreza épicas, esses valores fazem parte de seu projeto de escrita:

Decididamente, eu só via salvação na literatura; projetei um novo romance; nele poria em ação uma heroína que seria eu mesma e um herói que se pareceria com Jacques, com 'seu orgulho incomensurável e sua louca destruição'.²⁷

²⁵ BEAUVOIR, op. cit., p. 326.

²⁶ Idem, ibidem, p. 123.

²⁷ Idem, ibidem, p. 299.

Assim, essa narrativa centrada na apresentação e na objetividade, calcadas num pretense apagamento do sujeito, se construirá numa dicção didática que fará do relato de vida da moça bem comportada um relato bem comportado, nos moldes do didatismo e da explanação exaustiva, da vida dessa moça Simone, personagem exemplar de uma estória exemplar:

Se BB é para Beauvoir a jovem encarnação da 'mulher livre' existencialista, não há de fato na sua ficção retrato de uma heroína igualmente 'positiva'. Talvez não haja necessidade de uma. Nessa obra monumental que é sua autobiografia, Beauvoir já criou sua única e mais extraordinária mulher exemplar: ela mesma.²⁸

Nesse texto em que tudo se explica e tudo se justifica, o estilo é menos lacunar do que sintético; o que se percebe é um raciocínio e uma descrição enxutos, que se desenvolvem sempre em direção a uma conclusão lógica e fechada dos fatos. Raciocínio filosófico, como observa a autora, que despreza o pormenor, na busca da essência globalizante e totalizadora:

O que principalmente me atraiu na filosofia foi pensar que ela ia diretamente ao essencial. Nunca tivera gosto pelo pormenor;

²⁸ APPIGNANESI, Lisa. *Simone de Beauvoir; uma biografia*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, Casa-Maria Editorial, 1988.

percebia o sentido global das coisas mais do que as suas singularidades e preferia compreender a ver. Sempre ambicionava conhecer tudo: a filosofia permitiu-me satisfazer esse desejo, pois era a totalidade do real que ela visava. Instalava-se de imediato no centro desse mal e revelava-me, em lugar de um decepcionante turbilhão de fatos ou leis empíricas, uma ordem, uma razão, uma necessidade.²⁹

De fato, é a essência que a autora sonha absurdamente atingir através da memória. E, nessa escrita do essencial, não há lugar para o "não todo", para as meias verdades, para as revelações parciais, para as ambíguas respostas. Nessa escrita da memória tradicional não há lugar, evidentemente, para o corpo, para a pré-linguagem, para a língua. Assim se explica o fato de que, em outra de suas memórias, *Uma Morte Muito Suave*, a narradora, no afã de tudo explicar e tudo compreender, parece justificar sua resistência à visão do corpo morto da mãe:

Ver o sexo de minha mãe: isso me chocava. Para mim, não havia corpo que existisse menos do que o dela; mais ainda, não existia. Criança, amara-o; adolescente, inspirava-me uma repulsa inquietada: isso é clássico; e achava normal que tivesse conservado esse duplo caráter, repugnante e sagrado: um tabu. Mesmo assim, surpreendia-me com a vio-

²⁹ BEAUVOIR, op. cit., p. 159.

lência de meu desagrado.³⁰

O que significa esse repúdio ao corpo materno senão um repúdio à *lalíngua*? Ver o sexo da mãe, nessa escrita que busca o centramento e o sentido maiúsculo, significa imergir no universo do *mesmo*, nesse território *unheimlich* do desejo, nessa língua de lá.

E nas memórias bem comportadas não há lugar para essa linguagem. Mesmo quando elas falam da mãe. Ou da morte. Mesmo quando elas falam do silêncio ou do inexplicável, é através de uma lógica cartesiana e de um discurso explanatório que elas se fazem ouvir. Como na cena da morte de Zaza, grande amiga de Simone, que encerra as memórias num *grand finale* romanesco, mas devidamente exposto nos moldes da justificativa e da compreensão:

Quando a revi na capela da clínica, estava deitada entre círios e flores. Vestia uma camisola comprida de pano grosseiro. Seus cabelos tinham crescido, caíam em *mele* nas rígidas em torno do rosto amarelado e tão magro, que mal se lhe reconheciam os *tra*ços. As mãos, de longas garras pálidas, *cru*zadas sobre o crucifixo, pareciam friáveis como as de uma velha múmia. Mme Mabilie soluçava. 'Fomos apenas instrumento nas mãos de Deus', disse-lhe o marido.

³⁰ BEAUVOIR, *Uma Morte Muito Suave*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 20.

Os médicos falaram de meningite, de encefalite, nada se soube ao certo. Doença contagiosa, acidente? Ou sucumbira Zaza a um excesso de fadiga e angústia? Muitas vezes à noite ela me apareceu, toda amarela sob o chapeuzinho cor-de-rosa e olhava-me como que me censurando. Juntas havíamos lutado contra o destino lamacento que nos espreitava e pensei durante muito tempo que pagara minha liberdade com a sua morte.³¹

A perplexidade da morte é aqui substituída por uma equação explicativa do fato. O absurdo da perda é suturado pelo ganho racional e lógico da conclusão final. Assim a "moça bem comportada" cresce em direção à verdade e ao conhecimento. Assim as memórias bem comportadas, abertas com o nascimento do sujeito, fecham-se com a morte da amiga, duplo da narradora. O ciclo é linear e previsível: o nascimento, o crescimento, a morte; a introdução, o desenvolvimento, a conclusão; o princípio, o meio, o fim.

Essa linearidade e completude, que afinal correspondem à unidade romanesca da obra, não passaram despercebidas à autora que, em outra de suas memórias, *Balanço Final*, assim observava:

Viver, aos vinte anos, não é preparar-se para ter quarenta. Para as pessoas que me rodeavam e para mim, meu dever de criança

³¹ BEAUVOIR, *Memórias de Uma Moça Bem Comportada*, cit., p. 367-8.

e de adolescente consistia em moldar a mulher que eu seria amanhã. (É por isso que as *Memórias de Uma Moça Bem Comportada* têm uma unidade romanesca que não está presente nos volumes seguintes. Como nos romances de aprendizagem, do início ao fim o tempo transcorre com rigor.) Sentia, então, minha existência como uma ascensão.³²

Visão imatura da vida e do texto? Ou preferência por uma escrita que se afasta radicalmente da desmemória feminina para buscar um discurso unitário, totalizador, revelador da verdade fundamental e do sentido maior? O fato é que, mesmo um pouco menos didáticas que essas memórias bem comportadas, os outros textos memorialistas de Simone de Beauvoir vão falar, fundamentalmente, nessa mesma dicção.

Aliás, o próprio título do penúltimo volume de suas memórias demonstra que essa escrita permanece: *Balanço Final*.³³ É preciso concluir, pesar e medir a vida, e dar a ela uma medida, um peso, um valor. Nisso consiste o objetivo do livro: medir a vida para dar a ela um sentido. Maior, último, unificador. Assim se constroem as memórias suturadoras, saturadoras, que tudo querem compreender e explicar, que não admitem a rasura, a lacuna, a noite, o esquecimento:

³² BEAUVOIR, *Memórias de Uma Moça Bem Comportada*, cit., texto da orelha do livro.

³³ —, *Balanço Final*. 3 ed. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Era loquaz: tudo o que me impressionava durante o dia eu o contava ou tentava contar, ao menos. Temia a noite, o esquecimento; o que eu vira, sentira, amara, era-me desesperante entregá-lo ao silêncio. Comovida com o luar, aspirava logo a uma caneta, um pedaço de papel, e a saber utilizá-los. Com quinze anos, gostava de correspondências, dos diários íntimos — o diário de Eugénie de Guérin, por exemplo — que se esforçam por deter o curso do tempo.³⁴

Radicalmente distintas da desmemória, repudiando a perda, a morte, o fragmento e a cisão, essas memórias bem comportadas se erigem. Não de dentro de um buraco, como o faz a escrita feminina, mas fora dele, procurando fazer da falta plenitude, das ruínas um suntuoso monumento. Afinal, para Simone, é preciso "preencher as lacunas"³⁵ ou é preciso "levar a cabo uma obra".³⁶ Porque, para essa autora que busca a grande obra e o sentido apaziguador da vida, nada se edifica sobre a perda, nada se constrói sobre a falha.³⁷

³⁴ BEAUVOIR, *Memórias de Uma Moça Bem Comportada*, cit., p. 143.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 52.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 220.

³⁷ Idem, *ibidem*. São palavras da autora: "O que ainda me prendia a Jacques era essa falha que o separava de seu meio; mas não se constrói nada sobre uma falha e eu queria construir um pensamento, uma obra." (p. 250)

A EXPERIÊNCIA FUNDAMENTAL

Também numa dicção nitidamente distinta da que se ouve na escrita feminina constrói-se a obra memorialista de Lou Salomé. Escrita a partir da autoridade que o nome próprio lhe confere e ainda a partir da singularidade de uma vida atípica, romanesca e subversiva com relação aos padrões de sua época, *Minha Vida*, de Lou Salomé, é, certamente, dentre as obras com que trabalhamos aqui, aquela a quem mais se aplicaria a frase "Minha vida daria um romance".

Aliás, a maior parte das biografas da autora se sustenta a partir da exploração de sua face romanesca. Afinal, Lou foi discípula de Freud e companheira de diversos homens célebres: Paul Rée, Nietzsche e Rilke, entre outros. Tida como uma mulher de notável inteligência para uns, e apenas como "devoradora de homens", para outros, Lou Salomé entrará para a história do pensamento moderno mais propriamente por suas "peripécias" de vida que por seu trabalho de escritora.³⁸

Não é inesperado, portanto, que os leitores se debruçam ávidos sobre sua autobiografia na tentativa de encontrar ali secretas intimidades, relatos minuciosos de sua vida "escandalosa", confissões ousadas acerca de seus desejos incomuns. Entretanto, não é isso o que ocorre: *Minha Vida* coloca-nos de fato em contato com Nietzsche, Rée, Rilke e outros, mas sempre atra-

³⁸ CUNHA, Maria Carneiro da. Lou Salomé, A Primeira Mulher Moderna. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 de dezembro de 1982. p. 46. (Folha Ilustrada).

vês de uma perspectiva objetiva, filosófica, quase teórica do acontecimento.

Assim, na autobiografia de Lou, Freud transforma-se na "experiência Freud", Rée e Nietzsche incluem-se na "experiência da amizade", o amor é descrito na "experiência do amor", a família na "experiência da família". E o que é a experiência para Lou Salomé? Segundo Ernst Pfeiffer, biógrafo da autora, a experiência para ela refere-se sempre ao que é maior, ao que está além do plano meramente individual:

Se por 'experiência' se entende comumente apenas a essência do mais pessoalmente experimentado, ou, ainda, somente a sensação referente ao eu, então o sentido da palavra está em *Minha Vida* de certa forma invertido, já que aqui o eu é indispensável apenas para a percepção do 'fundamento', ou seja, daquilo que constitui esta vida particular e ao mesmo tempo faz dela algo infinitamente maior.³⁹

Para o que nos interessa aqui focalizar, no entanto, a experiência em Lou possui uma função diferente: seja a de transformar o vivido em matéria teórica, em raciocínio filosófico, seja a de fazer da narrativa um texto exemplar, e do sujeito (com sua intensa experiência de vida), um exemplo a ser se-

³⁹ PFEIFFER, Ernst. Posfácio. In: SALOMÉ, Lou Andreas. *Minha Vida*. Trad. Nicolino Simone Neto e Valter Fernandes. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 197-8.

guido (ou a ser rejeitado). Assim, ocorre em *Minha Vida* um entrecruzamento curioso entre o romanesco e o vivido: o romanesco agora constitui-se no discurso do pensamento puro, da pura teoria.

Isso vai acarretar um apagamento do sujeito muito mais radical do que ocorre no texto de Simone: fala, na narrativa de Lou, um *eu* que funciona como um *ela*, exterior ao relato, mas onisciente e senhora de seu saber e de suas palavras. Exemplo nítido dessa distância encontra-se, por exemplo, no fragmento intitulado "Experiência do Amor", em que se revela muito pouco da intimidade de Lou para figurar ali uma personagem, desenvolvendo suas teorias filosóficas acerca do amor.

Além da disposição da memória em partes que recebem títulos teóricos, como capítulos de um compêndio de filosofia, o texto memorialista de Lou é especialmente curioso por tratar de assuntos intimamente relacionados a sua questão afetiva, através de uma abordagem e de uma linguagem teóricas, que atenuam a afetividade de que o tema naturalmente se revestiria:

Todos, alguma vez na vida, empenham-se em começar de novo, como num renascer: tem razão a tão citada frase que chama a puberdade de um segundo nascimento. Depois de alguns anos, quando já se conseguiu uma adaptação ao desenvolvimento da existência que nos cerca, a seus regramentos e modos de julgar que dominam, sem preâmbulo, nosso pequeno cérebro, sobrevêm-nos, de repente, com a maturidade corporal que se aproxima, uma força primitiva contrária de tal veemência, que é como se apenas agora começasse a tomar forma o mundo em que a criança foi

posta — desinformada, fanática na busca de satisfação de seus desejos.⁴⁰

Haverá maneira mais distanciada de se falar do amor num texto de memória? Haverá linguagem menos apropriada para esse tipo de texto que o discurso teórico? Haverá maneira mais eficaz de apagamento do sujeito que a de fazê-lo submergir nos meandros de uma argumentação teórica? De fato, como observa Ernst Pfeiffer, essa é uma maneira de construir um relato confessional, escamoteando a própria confissão:

Evidentemente, a forma de *Minha Vida*, como foi planejada, excluía essa comunicação personalíssima; e somente quando Lou Andreas-Salomé não mais escrevendo intencionalmente para um leitor, mas sim confidenciando para um ouvinte silencioso e atento de uma conversa de lembranças e despedidas, encontrou a forma própria dessa comunicação, é que ela pôde fazer as duas coisas: confiar o que tinha a dizer — e precisamente por essa forma protegê-lo uma vez mais.⁴¹

Além disso, essa forma própria de comunicação assinala o caráter totalizante e completo da obra de Lou Salomé: ali se afirma a possibilidade do todo, através de um texto fechado,

⁴⁰ SALOMÉ, op. cit., p. 20.

⁴¹ PFEIFFER, Posfácio. In: SALOMÉ, op. cit., p. 200.

voltado sobre si mesmo, e através de uma linguagem cifrada, que no entanto tudo pretende conter, tudo explicar. Por isso *Minha Vida* incorpora como último fragmento um apêndice explicativo da quilo que, no ponto de vista da autora, escapou as suas memórias: "O que falta ao 'esboço'".

Diametralmente opostas às memórias de Lillian Hellman, que se constroem exatamente a partir de "alguma coisa que falta", as memórias de Lou Salomé negarão essa lacuna, procurando sempre preenchê-la através de suas reiteradas divagações. São palavras e palavras em torno do tema que, de acontecimento da esfera do vivido, se transforma em conceito, em abstração, em idéia:

Foi assim que nos tornamos esposos ainda antes de nos tornarmos amigos, e tornamo-nos amigos mais por bodas igualmente subterrâneas do que pela escolha. Em nós não havia duas metades que se buscavam: nossa totalidade reconheceu-se, surpresa, fremen-te, em uma incrível totalidade, E assim fomos irmãos, mas como de tempos remotos, antes de o incesto tornar-se sacrilégio.⁴²

Esse trecho, em que a autora se dirige a Rilke, única paixão descrita como verdadeiramente carnal em sua biografia, remete o leitor, uma vez mais, à idéia de totalidade presente em toda sua obra. Entretanto, o que se acentua aí é novamente o ca

⁴² SALOMÉ, op. cit., p. 97.

ráter teórico e distanciado de seu discurso (ainda quando ele se dirige diretamente ao outro, ao amado), mesmo quando ele pretende se constituir num texto erótico.

Esse processo percorre na obra de Lou uma trajetória curiosa pois, ao se construir estruturalmente como um texto épico, onde se acentuam a objetividade e o caráter globalizante, a narrativa de Lou tem seu possível conteúdo épico ou romanesco dissolvido por uma abordagem teórica que transforma afetos em efeitos de linguagem.

O entrecruzamento entre o romanesco e o vivido, na obra de Lou Salomé, distingue-se, portanto, do que ocorre na narrativa de Simone de Beauvoir. No texto de Lou isso é ainda mais complexo, já que não se trata apenas de fazer da vida um romance, mas de fazer dela um romance teórico.

Assim, é o mesmo gesto de omissão dos fatos singulares que garantiriam notoriedade à vida de Lou que constrói um texto formalmente épico, estruturalmente romanesco. Porque o "caso Rilke" vai-se transformar na "experiência Rilke", o "caso Rée e Nietzsche", na "experiência da amizade" e assim por diante.

Nessa modalidade radical de tangenciamento entre a vida e a obra — afinal, a experiência atravessa a esfera do vivido para atuar diretamente na esfera literária —, a linguagem assumirá uma dicção também radical: rebuscada e impenetrável como as idéias que expressa, essa linguagem se afasta definitivamente da área dos sentidos minúsculos da paixão e do desejo para se situar na esfera do grande sentido, da definitiva revelação.

É isso o que busca a narrativa de Lou Salomé. É isso o que ela pretende oferecer ao leitor, num gesto de exemplar didatismo. Sim, porque essa obra, também como a de Simone de

Beauvoir, se escreve no registro tipicamente magistral. Diante desse sujeito que faz suas confissões, o leitor deverá se curvar, como um mero discípulo, como um fiel aprendiz.

E o que quer nos ensinar esse relato? Que o sujeito é íntegro, sem cisões e sem contradições, que a verdade é única e definitiva, que as certezas são inabaláveis. Tudo isso através de um discurso sintético e econômico, que se assemelha muitíssimo ao discurso teórico da autora em seus textos filosóficos ou psicanalíticos.⁴³

Um discurso radicalmente distinto da desmemória feminina no tom, na linguagem e mesmo nos assuntos — nada banais, nada prosaicos — que focaliza. Mas um discurso também inovador, com relação ao memorialismo tradicional. Afinal, apesar de mais próximo do épico, ele se distingue do épico pela ausência completa de vibração de sua dicção teórica.

De qualquer forma, o texto de Lou Salomé, como o de Simone de Beauvoir, também vai-se apresentar como um repúdio explícito à língua da mãe e à escrita feminina. Evidentemente distanciado da narrativa de Lillian Hellman, que jamais crê na experiência como aprendizado⁴⁴, o texto didático de Lou terá, na experiência, o método, e na vida/obra, o aprendizado.

Nos limites dessa pragmática, uma teoria centrada e absolutamente lógica se erige: aquela que defende as idéias de

⁴³ A esse respeito, ver, por exemplo, os textos teóricos da autora em SALOMÉ, *El Narcisismo como Doble Direccion*; obras psicoanalíticas. Trad. Juan del Solar et alii. Barcelona, Tusquets Editores, 1982.

⁴⁴ BRYER, Jackson R., org. *Conversas com Lillian Hellman*. Trad. José Eduardo de Mendonça. São Paulo, Brasiliense, 1987. São palavras da autora: "Eu nunca acreditei que seria uma daquelas pessoas que aprendem com a experiência". (p. 280)

plenitude e totalidade. E nesse território do plausível e do possível não há lugar para a impossibilidade que a escrita feminina quer tocar: aqui não cabem a morte, a perda, o *fading* do sujeito, o gozo.

Apesar da referência explícita ao *fading* do sujeito ou ao gozo em Deus. Apesar disso, é na aridez de um discurso memorialista dos conceitos e das teorias que esse impossível se permite entrever. E, quando isso ocorre, ele se torna possível, tangível, redutível a palavras e a explicações:

Nossa primeira experiência é, de modo notável, uma desapareição. Momentos antes éramos um todo indiviso, todo o ser estava inseparável de nós; então somos impelidos a nascer, tornamo-nos um pequeno fragmento que deverá esforçar-se, doravante, para não sofrer reduções cada vez maiores, para afirmar-se perante o mundo adverso, amplo, no qual, por termos deixado nossa plenitude, caímos — agora despojados — como num vazio.⁴⁵

Haverá maneira menos íntima de se iniciar uma confissão memorialista? Haverá maneira mais suturadora de se abordar o vazio? A linguagem da teoria, tal como a constrói Lou Salomé, tudo comporta: o fato, a teorização do fato, a explicação do fato, sua trajetória, sua conclusão. Menos o afeto. Esse se perdeu no processo de enxugamento da linguagem, na árdua tarefa da

⁴⁵ SALOMÉ, *Minha Vida*, cit., p. 9.

transformação da vida em teoria. Esse foi vencido pelo gesto simbólico de tudo dizer, tudo nomear. Nesse lugar — o das idéias — tudo é possível, nos diz Lou. Enquanto do outro lado do muro da linguagem — em Lillian Hellman, Maura, Virginia, Anaïs e Florbela —, a impossibilidade da desmemória, insistente, se insinua.

CONSIDERAÇÕES, SIDERAÇÕES

De diferentes lugares, com diferentes perspectivas em direção ao vivido e ao literário, esses dois tipos de memória — a totalizadora e a fragmentária — dizem, a sua maneira, "Minha vida daria um romance". Algumas vezes esse romance vai-se erigir nos moldes e na dicção de um texto épico, distanciado do objeto, buscando a anulação do sujeito e a apresentação da cena aos olhos do leitor; de maneira linear, globalizante, fechada.

Outras vezes, o que ocorre é um movimento em direção oposta: o sujeito se apaga, não estrategicamente, mas porque se permite de fato falecer, não passando de um grau zero no discurso. Nesse momento, o que se dá é a fragmentação do texto, a ruptura, a descontinuidade temporal, o abandono da linearidade e do fechamento, a destruição da história.

Desses dois lugares distintos, falam, em diferentes

dicções, o pai e a mãe. A língua pátria, com seu respeito às leis e às convenções, será sempre edificadora, sempre suturadora, negando a falta, enxertando as lacunas com palavras apaziguadoras, densas plumagens que não permitem o silêncio, a perda, a morte.

Do outro lado, sub-reptícia, resistente e sempre dissidente, ouve-se, quase como num sussurro, a língua da mãe. Ela fala insistentemente da perda e da morte, da falta irremediável e do indizível que escapa ao gesto simbólico do pai: a língua.

Ambas lidam com a mesma questão, que afinal é sempre uma questão da linguagem e sobretudo do discurso da memória: a perda, a lacuna, a hiância. Mas a diferença reside no que fazem da perda e da lacuna.

Na dicção da língua pátria vão-se erigir as memórias épicas, que fazem do fato, da peripécia, o seu elemento fulcral. Na dicção de lalíngua parece não haver fatos e peripécias, mas apenas um viscoso limbo discursivo, onde as palavras explodem, implodem e nada dizem, além desse impossível de dizer. Palavras de uma "úmida intimidade", como observa Clarice:

Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida.⁴⁶

⁴⁶ LISPECTOR, op. cit., p. 12.

Esse, curiosamente, é também o lugar de uma poética: de um texto que, impossibilitado de dizer o que não se diz, volta-se sobre o próprio dizer poético e, mimeticamente, o reproduz. Esse lugar, que é também o lugar de uma teoria, mas de uma teoria radicalmente oposta ao pensamento filosófico de Lou Salomé, abeira-se, como a própria poesia, dos limites da linguagem. E nessa outra margem reside o inclassificável, a abolição dos gêneros, o movimento incessante de palavras que exibem sua vacuidade — *dis-cursus*: a "ação de ir e vir para todo lado", com suas "idas e vindas", "démarches", "intrigas".⁴⁷

"Inútil querer me classificar" — nos diz o discurso —, "eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais"⁴⁸. E, enquanto a memória tradicional se constrói como um todo, onde se desenvolvem, objetivamente, inúmeros pensamentos, assertivas e considerações acerca da vida e do sujeito, a desmemória feminina se desconstitui, apresentando-nos sua festa de linguagem, seu espetáculo da perda e da desordem, da loucura e das siderações do sujeito.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984. p. 1.

⁴⁸ LISPECTOR, op. cit., p. 13.

UMA PRÁTICA LIMITROFE

Mas escrever para mim é frustrador:
ao escrever lido com o impossível.

Há um quadro de René Magritte, "Le Thérapeute", que mostra um homem sentado com uma gaiola no peito. Dentro da gaiola não há nada além de um pássaro idêntico e simétrico ao que se localiza do lado de fora. Mas a porta da gaiola se mantém aberta como que para permitir o pouso daqueles que chegam, entram e partem. O que sempre me surpreendeu nesse quadro, entretanto, não se relaciona diretamente ao que ele sugere à primeira vista, mas ao que ele plasticamente coloca aos olhos de quem o contempla: uma armadura de aço que encerra o nada, o mesmo nada que circunda o homem em cujo peito se encerra a gaiola. Dentro e fora essa mesma substância e entre elas um limite: a gaiola é a margem do que de fato não contém.

Quando penso na escrita da desmemória feminina, subitamente essa imagem retorna, como que a sugerir o que na verdade não se disse, de maneira objetiva, neste texto, mas o que aqui esteve presente, como suporte de toda uma teoria que o atravessa: a questão do limite.

Por isso, talvez, ao lado da imagem da gaiola com seu nada interior, uma outra frase me ocorre, reiterando e emoldurando essa mesma questão. Trata-se de um aforismo utilizado por

Lacan para se acercar do ilimitado: "Passadas as bordas, não há limite"¹. Isso quer dizer que o limite engendra o ilimitado, que o ilimitado está contido nos limites.

Mas o que isso tem a ver com a escrita feminina? Basicamente tudo, diríamos. Porque é do ilimitado, engendrado pelos limites, que sempre estivemos falando aqui: o real que é produzido pelo simbólico; o feminino que se revela pelo viés do fálico; o indizível que só se concebe através da linguagem; o *objeto a* que está na origem do desejo, mas é também por ele originado; o traço, a diferença, que é resto do que houve, mas origem do que haverá; o sujeito que só se permite ver por seu esvaecimento; o umbigo da memória, onde as palavras se perdem, mas que é decorrência do processo da memória, da mesma forma que é sua causa; a língua, que está aquém do verbo, mas que é também o seu além; o gozo como abolição dos limites.

Porque, quando falamos dessa escrita da memória feminina, que de fato se constitui numa desmemória, estivemos sempre falando dos limites da linguagem. Ou dos abismos da linguagem. Até aí, nada de muito novo: qualquer processo poético, se levado aos seus limites, aproxima-se desse lugar. Isso talvez nos levasse a pensar, precipitadamente, que o discurso que aqui focalizamos em sua especificidade — a desmemória feminina — talvez não se distinga dos demais, já que todos os discursos, quando paroxizados, aproximam-se desse lugar.

Entretanto, o que aqui me propus elaborar foi exatamente esse gesto de paroxismo que procura levar a linguagem para além de suas próprias bordas: o excesso languageiro da escrita

¹ MILLOT, Catherine. *Nobodaddy; a histeria no século*. Trad. Leila Longo. Rio de Janeiro, Zahar, 1989. p. 61.

feminina. Porque se a mulher goza "a mais", excede o fálico e vai gozar além, a escrita feminina certamente executa também esse movimento excessivo, ruptor e irruptivo de ir além de si mesma.

Por isso ela participa de uma lógica outra, uma lógica não fálica, do excesso e do deslocamento, do que é demais porque é demasiadamente pouco, do que é prolixo, mas também é lacunar: a lógica "não toda" do feminino, a lógica do impossível, também ele contido nos limites de uma possibilidade.

Esse movimento da linguagem em direção ao excesso originará um discurso em que todas as palavras possuem um mesmo valor, já que todas elas, apesar de símbolos, procuram negar seu estatuto simbólico e *ser a coisa*, ao invés de significá-la, de representá-la. Ou, como observa Philippe Sollers:

A escrita assim praticada (...) é o movimento através do qual nenhuma palavra pode ser tomada por 'superior' às outras, como sendo seu polo ou seu fim: todo discurso coloca um deus. Em outras palavras, é preciso que a um sistema de relações formais, a um processo, corresponda, segundo uma lógica 'morrente', um EXCESSO que, qualquer que seja a lógica em curso, não cessa de lançá-la à morte. O processo constitui e produz um excesso que consome o processo e o funda.²

² SOLLERS, Philippe. *L'Écriture et L'Expérience des Limites*. Paris, Seuil, 1981. p. 136.

É esse excesso fundador e ao mesmo tempo consumidor do discurso que encontramos na escrita feminina. Por isso as palavras implodem e se disseminam no texto em inúmeras direções. Por isso esse texto não se organiza linearmente, num princípio, meio e fim, não se enraíza num lugar, mas se espalha e se espraia, como um rizoma³ que, onde quer que se corte, sempre constituirá seu próprio todo, já que o todo, nesse caso, será sempre o fragmento.

Escrever na dicção da desmemória feminina é, portanto, constituir um texto urdido no esquecimento, nas perdas, nas lacunas da morte. É obedecer a esse "processo morrente", como observa Philippe Sollers, ou a essa "lógica do gozo", como observa Barthes, já que o gozo corresponde a uma abolição do limite, também ela prevista e engendrada pela noção do limite.

Afinal, Penélope, como as histéricas de Freud que sofrem de reminiscência⁴, sofre também do esquecimento, do lapso, da rasura e da falta irrecuperável. Na noite do esquecimento, Penélope destrói o que tece de dia em sua interminável espera. Mas no que destece, no tecido esgarçado que lhe escorre das mãos, constrói um outro texto: um texto urdido na perda, um texto gerado na ausência, na lacuna, na morte, na distância.

Esse outro texto — invisível, intangível, inútil e inesperado — vai nascer como resíduo, como excesso, como resto do primeiro: o texto da espera, o texto do adiamento. E em sua

³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Rhizome. In: _____. *Mille Plateaux*. Paris, Seuil, 1981.

⁴ A esse respeito, ver FREUD, Sigmund. Casos Clínicos. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 2. Estudos Sobre a Histeria (Breuer e Freud). Trad. Christiano Monteiro Oiticica. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987. p. 55-152.

invisibilidade ele se constitui em produto perverso, em traição aos propósitos originais e legítimos da apaixonada. Esse texto, irremediavelmente urdido no esquecimento, não nega que ali, no gesto edificador de Penélope, alguma coisa de definitiva se perde, é para sempre tragada pelo umbigo negro da memória.

Nisso consiste o impossível do discurso memorialista, o impossível da escrita feminina: fazer da perda, da lacuna, do esquecimento e do gozo, um lugar de produção de sentido. Não de um sentido maiúsculo, como vimos, mas de um sentido menor, dos afetos, das sensações, das múltiplas direções do desejo.

É nessa dicção, nessa múltipla direção do desejo, que se escrevem os textos de Lillian Hellman, Maura Lopes Cançado, Florbela Espanca, Anaïs Nin e Virginia Woolf. Não como monumentos épicos, em lugar do que se perdeu, mas como tecidos esgarçados, lacunares, que não escamoteiam a perda, a morte, o *fading* do sujeito.

E é nessa dicção que certamente não se constroem os textos de Simone de Beauvoir e Lou Salomé que, na tentativa de obturar a falta e erigir o sujeito como um ser uno e sem fraturas, caminham em direção à pretensa plenitude discursiva. Afinal, como o feminino não se confunde com a mulher, nem sempre se verifica no texto de mulheres a dicção que aqui se entende como feminina.

É preciso lembrar que Édipo, em Colona, esse sujeito que se constitui no momento e na medida em que se descobre um nada, em que se permite falecer, continua sua caminhada. Mesmo que ajudado por Ismênia e Antígona, suas "bengalas da velhice", Édipo continua a andar, a procurar, a querer alguma coisa que falta e que sempre faltará. Até a morte definitiva em que essa procura desemboca.

Essa a dinâmica do desejo, esse o movimento de um su jeito desejante, essa a trajetória de um texto de gozo, sempre deslocado, sempre em percurso, sempre em outro lugar. O que bus ca esse texto exilado, expatriado, senão um retorno aos cálidos e pantanosos territórios da mãe? Mas o retorno — a escrita fe minina sabe — é sempre impossível. Pode-se, no máximo, chegar a um outro lugar. Nem este, nem aquele: outro; nem aqui, nem ali: lá. Lá longe, lá antes, que é também lá depois — o lugar da inesperada traição de Penélope, o irremediável futuro da me mória: lalíngua.

Passadas as bordas, não há limites. Mas como ultrapas sar as bordas da linguagem se as margens que nos permitem trans pô-las são as mesmas que nos condenam, irremediavelmente, à exis tência de seres de linguagem? A saída, como propõe a escrita fe minina da memória, é ex-sistir: estar fora e dentro, na perife ria que é também centro de outra periferia que é também centro. Desterritorializar: escrever à margem, na borda de um limiar.

De dentro de um buraco. Do centro do umbigo negro da memória. Nesse lugar absurdo da mãe, da morte e do mar, onde o sujeito mergulha e do fundo de seu gozo nada diz a não ser que o goza. Assim:

Espere: começo a vislumbrar uma coisa.
Uma forma luminescente. Barriga leitosa com
umbigo? Espere — pois sairei desta escuri
dão onde tenho medo, escuridão e êxtase.
Sou o coração da treva.⁵

⁵ INSPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. p. 37.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.

OBRAS FOCALIZADAS

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Minha Vida*. Trad. Nicolino Simone Neto e Valter Fernandes. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *Memórias de Uma Moça Bem Comportada*. 3 ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus; diário I*. Rio de Janeiro, José Álvaro Editor, 1965.

ESPANCA, Florbela. *Diário do Último Ano*. 2 ed. Amadora, Bertrand, 1982.

HELLMAN, Lillian. *Pentimento; um livro de retratos*. 3 ed. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

NIN, Anaïs. *O Diário de Anaïs Nin; 1931-34*. v. 1. Trad. Maria Dulce Esteves Reis. Lisboa, Bertrand, s.d.

_____. *The Journals of Anaïs Nin; 1931-34*. v. 1. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1973.

NIN, Anaïs. *The Journals of Anaïs Nin*; 1934-39. v. 2. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1973.

_____. *The Journals of Anaïs Nin*; 1939-44. v. 3. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1974.

_____. *The Journals of Anaïs Nin*; 1944-47. v. 4. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1974.

_____. *The Journals of Anaïs Nin*; 1947-55. v. 5. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1974.

_____. *The Journals of Anaïs Nin*; 1955-66. v. 6. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1977.

_____. *The Journals of Anaïs Nin*; 1966-74. v. 7. London, Melbourne, New York, Quartet Books, 1980.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*; 1915-19. v. 1. England, Penguin Books, 1979.

_____. *The Diary of Virginia Woolf*; 1920-24. v. 2. England, Penguin Books, 1981.

_____. *The Diary of Virginia Woolf*; 1925-30. v. 3. England, Penguin Books, 1982.

_____. *The Diary of Virginia Woolf*; 1931-35. v. 4. England, Penguin Books, 1983.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*; 1936-41. v. 5. England, Penguin Books, 1985.

_____. *Diário*; 1915-26. v. 1. Trad. Maria José Jorge. 2 ed. Lisboa, Bertrand, 1987.

_____. *Diário*; 1927-41. v. 2. Trad. Maria José Jorge. Lisboa, Bertrand, 1987.

_____. *Os Diários de Virginia Woolf*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

2.

OBRAS CONSULTADAS

ABRAHAM, Nicolas & TOROK, Maria. Introjecter - Incorporer; deuil ou mélancolie. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Paris, 6: 111-122, 1972.

Cf. AGOSTINHO, Santo. Confissões. Trad. J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Piva, S.J. In: _____. *Confissões; De Magistro*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).

ALCOFORADO, Sôror Mariana. Cartas de Amor. In: SOROR MARIANA e MELO, D. Francisco Manoel. *Carta e Carta e Guia*. Lisboa, Lello & Irmão, s.d., p. 15.

ALMEIDA, Ana Maria de e MIRANDA, Wander Melo, org. *O Eixo e a Roda; memorialismo e autobiografia*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 6, jul. 1988.

ANDRADE, Vera Lúcia. No Impasse do Gozo; o fantástico feminino. *Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL*. Recife, ANPOLL, 1989. p. 57-68.

_____. Inconsciente e Linguagem; o nome próprio na *Gradiva*, de Jensen. *Ensaaios de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 9 e 10 (18 e 20): 187-94, 1987/1988.

ANDRÉ, Serge. *O Que Quer Uma Mulher?* Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 1987.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *El Narcisismo como Doble Direccion; obras*

psicoanalíticas. Trad. Juan del Solar et alii. Barcelona, Tusquets Editores, 1982.

ANDREAS - SALOMÉ, Lou & FREUD, Sigmund. *Correspondência Completa*. Trad. Dora Flacksman. Rio de Janeiro, Imago, 1975.

ANDREAS - SALOMÉ, Lou & RILKE, Rainer Maria. *Correspondência*. Trad. Iris Gomes da Costa e Robson Soares de Medeiros. Rio de Janeiro, Anima, s.d.

ANZIEU, Annie. Des mots et des Femmes. *Écrire la Psychanalyse*, nouvelle revue de Psychanalyse. Paris, Gallimard (16): 151-67, 1977.

APPIGNANESI, Lisa. *Simone de Beauvoir; uma biografia*. Trad. Raul de Sã Barbosa. Rio de Janeiro, Casa-Maria Editorial, 1988.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.

BACHELARD, Gaston. *A Dialética da Duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo, Ática, 1988.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, s.d.

_____. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1970.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de Um Discurso Amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. 4 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984.

_____. *O Grau Zero da Escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, s.d.

_____. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1977.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____. et alii. *Literatura e Realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa, Dom Quixote, 1984.

BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris, Minuit, 1957.

_____. *Les Larmes d'Eros*. Paris, Union Generale d'Editions, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. *De la Sédution*. Paris, Galilée, 1979.

BEAUJOUR, Michel. *Autobiographie et Autoportrait. Poétique*, Paris, 32: 442-58. nov. 1977.

BEAUVOIR, Simone de. *Balanço Final*. Trad. Rita Braga. 3 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

_____. *Uma Morte Muito Suave*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo; fatos e mitos*. v. 1. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____. *O Segundo Sexo; a experiência vivida*. v. 2. Trad. Sérgio Milliet. 6 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

BELL, Quentin. *Virginia Woolf; uma biografia (1882-1941)*. Trad. Lyra Luft. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas; magia e técnica, arte e política*. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *Obras Escolhidas; rua de mão única*. v. 2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris, Gallimard, 1966.

_____. *Problemas de Linguística Geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1976.

BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. 94 ed. Paris, PUF, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *Le Journal Intime et le Récit*. In: _____. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1971.

BOONS, Marie-Claire. *A Propósito do Amor. Reverso*. Belo Horizonte, Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, (25): 4-21, jul. 1986.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade; lembranças de velhos*. São Paulo, Editora T. A. Queiroz, 1983.

BRANCO, Lúcia Castello. *Discretas Infidelidades; sobre as relações entre a memória e a tradução. Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 7(16): 81-94, dez. 1986.

_____. *Eros Travestido; um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1985.

_____. *O que é Erotismo*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. *Os Exílios de Lya Luft. Mulherio*, São Paulo, Núcleo de Comunicação Mulherio, 7(31): 17, 1987.

_____. *Paris, Texas; no exílio da memória. Jornal do Vídeo*, Belo Horizonte, Terceira Onda, 1(2): 4, 1989.

_____. e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A Mulher Escrita*. Rio de Janeiro, Casa - Maria Editorial, 1989.

BRUSS, Elizabeth. L'Autobiographie au Cinéma; la subjectivité devant l'objectif. *Poétique*. Paris, Seuil (56): 461-82, nov. 1983.

_____. L'Autobiographie Considerée comme Acte Littéraire. *Poétique*. Paris, Seuil, (17): 14-26, 1974.

BRYER, Jackson R., org. *Conversas com Lillian Hellman*. Trad. José Eduardo de Mendonça. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Raison Baroque; de Baudelaire à Benjamin*. Paris, Galilée, 1984.

CABAS, Antonio Godino. *Curso e Discurso da Obra de Jacques Lacan*. Trad. Maria Lúcia Baltazar. São Paulo, Moraes, 1982.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual; essa nossa (des)conhecida*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *A Poética dos Outros; o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Adalgisa Arantes, org. *Mulher e Arte*. Belo Horizonte, UFMG / Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre a Mulher, 1988. (Cadernos do Núcleo de Estudo e Pesquisas sobre a Mulher, 6).

CAMPOS, Haroldo de. *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*; um paralelo entre a ficção moderna e o misticismo oriental. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo, Cultrix, s.d.

CARDOSO, Sérgio et alii. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CARR, David. *Time, Narrative and History*. Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

CASTORIADIS - AULAGNIER, Piera. *La Violencia de la Interpretación*; del pictograma al enunciado. Trad. Víctor Fischman. Buenos Aires, Amorrortu Editores S.A., 1977.

CASTRO, Americo. *Teresa la Santa y Otros Ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET, Claudette, org. *Individualisme et Autobiographie en Occident*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

CHNAIDERMAN, Miriam. *Ensaíos de Psicanálise e Semiótica*. São Paulo, Escuta, 1989.

_____. *O Hiato Convexo*; literatura e psicanálise. São Paulo, Brasiliense, 1989.

CIXOUS, Hélène. *Entre L'Écriture*. Paris, Éditions des femmes, 1986.

CIXOUS, Hélène & CLÉMENT, Catherine. *La Jeune Née*. France, Union Générale d'Éditions, 1975.

COELHO, Marcelo. Em seus diários, Virginia Woolf parece esconder-se de si mesma. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 1989, p. G-1. (Suplemento "Letras").

COMPAGNON, Antoine. *La Seconde Main; ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979.

CONSTANT, Paule. *Un Monde à L'Usage des Demoiselles*. Paris, Gallimard, 1987.

CORPS ÉCRIT; l'autoportrait; Paris, 5, févr. 1983.

CUNHA, Maria Carneiro da. Lou Salomé, a primeira mulher moderna. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 dez. 1982. p. 46. (Suplemento "Folha Ilustrada").

DÄLLENBACH, Lucien. La Lecture Comme Suture. In: DÄLLENBACH, Lucien & RICARDOU, Jean, org. *Problèmes Actuels de La Lecture*. Paris, Editions Clancier-Guënaud, 1982.

DAVID, Christian. Écriture, Sexe, Bisexualité. In: ÉCRIRE LA PSYCHANALYSE; nouvelle revue de Psychanalyse. Paris, Gallimard, (16): 169-78, 1977.

DECOTTIGNIES, Jean, org. *Les Sujets de L'Écriture*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

_____. *Masochismo*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro, Taurus, 1983.

_____. *Proust e Os Sínos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

_____. & GUATTARI, Félix. *Kafka; por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

_____. *Rhizome*. In: _____. *Mille Plateaux*. Paris, Seuil, 1981.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e A Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. *Espolones; los estilos de Nietzsche*. Trad. M. Arranz Lázaro. Valencia, Artes Gráficas Solek, S.A., 1981.

_____. *Gramatología*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Perspectiva, 1973.

_____. *L'Oreille de l'Autre; textes et débats avec Jacques Derrida*. Montréal, VLB Éditeur, 1982.

DIDIER, Béatrice. *L'Écriture - Femme*. Paris, PUF, 1981.

_____. *Le Journal Intime*. Paris, PUF, 1976.

DOLTO, Françoise. *Sexualidade Feminina*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo, Martins Fontes, 1984.

DOR, Joël. *Introduction à la Lecture de Lacan*. Paris, Denoël, 1985.

DOZORETZ, Jerry. The Internally Real, The Fictions and the Indubitable. In: PEIRCE STUDIES. Texas, Institute for Studies in Pragmaticism, 1979. p. 77-87.

DURAS, Marguerite. *A Vida Material*. Trad. Heloísa Jahan. Rio de Janeiro, Globo, 1989.

ECO, Umberto. *Pós-Escrito e O Nome da Rosa*. Trad. Letiza Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

ESPANCA, Florbela. *As Máscaras do Destino*. 2 ed. Amadora, Bertrand, 1979.

_____. *Sonetos*. 16 ed. Amadora, Bertrand, 1978.

ESPOSTI, Piera Degli & MARAINI, Dacia. *História de Piera*. Trad. Regina Tirello e Luiz Nazário. São Paulo, Brasiliense, 1983.

FELMAN, Shoshana. *La Folie et la Chose Littéraire*. Paris, Seuil, 1978.

_____. *Le Scandale du Corps Parlant; Don Juan avec Austin ou La Séduction en Deux Langues*. Paris, Seuil, 1980.

FERNANDES, Heloísa Rodrigues, org. *Tempo do Desejo; sociologia e psicanálise*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Lou Salomê; cinzas no jardim*. São Paulo, Brasiliense, 1982. (Col. "Encanto Radical").

FINKIELKRAUT, Alain. L'Autobiographie et Ses Jeux. *Communications*. Paris, 19: 155-69, 1972.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade; o uso dos prazeres*. v. 2. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1984.

_____. What is an Author? In: THE FOUCAULT READER. New York, Pantheon Books, 1984. p. 101-20.

FRANKLIN, Benjamin & SCHNEIDER, Diane. *Anaïs Nin; an introduction*. Ohio, Ohio University Press, 1979.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 8. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 13-85.

_____. Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica Entre os Sexos. In: _____. ESB. v. 19. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 301-20.

_____. Carta 52. In: _____. ESB. v. 1. Trad. José Luís Meurer. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987. p. 254.

FREUD, Sigmund. Construções em Análise. In:____. ESB. v. 23. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1975. p. 291-308.

____. Um Distúrbio de Memória na Acrópole. In:____. ESB. v. 22. Trad. José Luís Meurer. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 293-306.

____. O Estranho. In:____. ESB. v. 17. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 275-318.

____. Feminilidade. In:____. ESB. v. 22. Trad. Jorge Luís Meurer. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 139-65.

____. Formulação Sobre os Dois Princípios do Funcionamento Mental. In:____. ESB. v. 12. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 277-86.

____. A Interpretação dos Sonhos. In:____. ESB. v. 4 e 5. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987.

____. Lembranças Encobridoras. In:____. ESB. v. 3. Trad. Margarida Salomão. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987. p. 271-87.

____. O Mecanismo Psíquico do Esquecimento. In:____. ESB. v. 3. Trad. Margarida Salomão. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987. p. 259-66.

____. Uma Nota Sobre o 'Bloco Mágico'. In:____. ESB. v. 19.

Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1976. p. 285-90.

_____. *A Psicopatologia da Vida Cotidiana*. ESB. v. 6. Trad. Klaus Scheel. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987.

_____. Recordar, Repetir, Elaborar (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II). In: _____. ESB. v. 12. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1969. p. 191-203.

_____. Sexualidade Feminina. In: _____. ESB. v. 21. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p. 255-79.

_____. Sobre os Sonhos. In: _____. ESB. v. 5. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987.

_____. Sobre a Transitoriedade. In: _____. ESB. v. 14. Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, 1974. 345-49.

_____ e BREUER, J. Estudos Sobre a Histeria (1883-1895). ESB. v. 2. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. 2 ed. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

FUNCK, Susana Bornéo e MUZART, Zahidê L. *Cadernos do 3º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. v. 1. Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Existência ou Inexistência de Uma Literatura Especificamente Feminina. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, Departamento de Bibliotecas Públicas, 43 (3/4): 7-14, jul./dez. 1982.

_____. *Histoire, Mémoire et Oubli Chez Walter Benjamin*. (Inédito).

GÓMES - MORIANA, Antonio. Autobiographie et Discours Rituel. *Poétique*. Paris, (56): 444-60, nov. 1983.

GUATIMOSIM, Bárbara e GUIMARÃES, Belkiss Pandiã. Narciso, Miragem Poética. *Grêphos*. Belo Horizonte, Instituto de Estudos Psicanalíticos (7): 21-41, out. 1989.

GUATTARI, Felix. Devir mulher. In: _____. *Revolução Molecular; pulsações políticas do desejo*. Trad. Suely Rolnik. 3 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

GUIMARÃES, Belkiss Pandiã. A Estranha Poética Feminina II. *Cadernos de Psicologia*, 3(2): 65-84, dez. 1986.

_____. No Céu de Minha Boca Pintada de Batom. *Grêphos*. Belo Horizonte, Instituto de Estudos Psicanalíticos (7): 42-51, out. 1989.

HALBWACHS, Maurice. *La Mémoire Collective*. Paris, PUF, 1950.

HAWKING, Stephen W.. *Uma Breve História do Tempo*. Trad. Maria Helena Torres. 7 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

HEGEL. *Estética; poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Editores, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *Time and Being*. In: _____. *On Time and Being*. Trad. Joan Stambaugh. New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper Torchbooks, 1972. p. 1-24.

_____. *Ser e Tempo*. Parte I. Trad. Márcia de Sá Cavalcanti. Petrópolis, Vozes, 1988.

HELLMAN, Lillian. *Scoundrel Time*. Boston, Toronto, Little, Brown and Company, 1976.

_____. *Uma Mulher Inacabada*. Trad. Carlos Sussekund. 2 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

_____. e FEIBLEMAN, Peter. *Dois na Cozinha; receitas e lembranças*. Trad. Sílvio Lancellotti. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

HELM, Bertrand P. *The Nature and Modes of Time*. In: THE MONIST, Illinois, The Hegeler Institute, 63 (3): 375-85, jul. 1980.

HESÍODO. *Teogonia; a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Massao - Ohno - Konswitha Kempt, 1981. p. 85.

HILST, Hilda. Lucas, Nain. In: VAN STEEN, Edla, org. *O conto da Mulher Brasileira*. São Paulo, Vertente, 1978.

HOMEM - MULHER; abordagens sociais e psicanalíticas. Rio de Janeiro, Taurus, 1987.

IRIGARAY, Luce. *Ce Sexe Qui N'En Est Pas Un*. Paris, Minuit, 1977.

_____. *Speculum de L'Autre Femme*. Paris, Minuit, 1974.

JAKOBSON, Roman and POMORSKA, Krystyne. Dialogue on Time in Language and Literature. In: JAKOBSON, R. *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985. p. 11-24.

KATZ, Chaim Samuel, org. *Psicanálise, Poder e Desejo*. Rio de Janeiro, Ed. Fon-Fon e Seleta, 1979.

KEHL, Maria Rita. Masculino/Feminino: o olhar da sedução. In: *O OLHAR*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 411-23.

KEVELSON, Roberta. Time as Methot in Charles Sanders Peirce. *American Journal of Semiotics*, 2 (1-2), 85-107, 1983.

KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de L'Art; une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris, Payot, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de Amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

KRISTEVA, Julia. Un Nouveau Type d'Intellectuel: le dissident.
Tel Quel. Paris, Seuil, (74): 3-8, 1977.

_____. *La Révolution du Langage Poétique*. Paris, Seuil, 1974.

_____. *Pouvoirs de L'Horreur; essai sur l'abjection*. Paris,
 Seuil, 1980.

_____. *No Princípio Era O Amor; psicanálise e fê*. Trad. Leda Te
 nório da Motta. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. *Sol Negro; depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes.
 Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *Écrits I*. Paris, Seuil, 1966.

_____. *Écrits II*. Paris, Seuil, 1971.

_____. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo, Perspectiva,
 1978.

_____. *Le Séminaire. Livre VII. L'Éthique de La Psychanalyse*. Pa
 ris, Seuil, 1986.

_____. *O Seminário; o eu na teoria de Freud e na técnica da psi
 canálise*. v. 2. Trad. Marie Christine Lasnik Penot e Antonio
 Luiz Quinet de Andrade. 2 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

_____. *O Seminário; mais, ainda*. v. 20. Trad. M. D. Magno. 2 ed.
 Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Le Sēminaire. Livre XX; encore.* Paris, Seuil, 1975.

_____. *O Seminário; as psicoses. v. 3.* Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

_____. *Literaterra. Che Vuoi.* Porto Alegre, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1(1): 17-32, 1986.

_____. *Lituraterre. Ornican.* Paris, Navarin Éditeur, 12 (41): 5-13, avr.-juin 1987.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.-B. *Fantasia Originária, Fantasias das Origens, Origens da Fantasia.* Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

_____. *Vocabulário da Psicanálise.* Trad. Pedro Tamen. 7 ed. Lisboa, Moraes Editores, 1983.

LECLERC, Annie. *Palavra de Mulher.* Trad. Maria Luiza Cesar. São Paulo, Brasiliense, 1982.

LECLAIRE, Serge. *O Corpo Erógeno; uma introdução à teoria do complexo de Édipo.* Trad. Paulo Viana Vidal. Rio de Janeiro, Editora Fon-Fon e Seleta, 1979.

LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre; l'autobiographie, de la littérature aux medias.* Paris, Seuil, 1980.

- LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique. Poétique*. Paris, (13):137-62, 1973.
- _____. *Le Pacte Autobiographique (bis). Poétique*. Paris, (56): 416-34, nov. 1983.
- _____. *Le Pacte Autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie. *Partage des Femmes*. Paris, Seuil, 1976.
- _____. *La Robe; essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris, Seuil, 1983.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Mulher ao Pé da Letra*. Belo Horizonte, UFMG, 1989. (Tese de doutorado inédita).
- MCDUGALL, Joyce. *Em Defesa de Uma Certa Anormalidade; teoria e clínica psicanalítica*. Trad. Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre, Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1983.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Tempo das Mulheres; a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MANNONI, O. *Ficções Freudianas*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro, Taurus, 1983.

MAY, Georges. *L'Autobiographie*. Paris, PUF, 1979.

MÉSCHONIC, Henri. Propositions pour Une Poétique de La Traduction. In: _____. *Pour La Poétique II*. Paris, Gallimard, 1973. p. 305-23.

MILLOT, Catherine. *Nobodaddy; a histeria no século*. Trad. Leila Longo. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

MILNER, Jean-Claude. *O Amor da Língua*. Trad. Angela Cristina Jesuino. Porto Alegre, Artes Médicas, 1987.

MIRANDA, Wander Melo. *Água Viva; auto-retrato (im)possível*. *Ensaaios de Semiótica*. Belo Horizonte, 10: 219-34, dez. 1983.

_____. *Contra a Corrente; a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo, USP, 1987. (Tese de doutorado inédita).

MITCHELL, Juliet. *Psicanálise da Sexualidade Feminina*. Trad. Luiz Orlando C. Lemos. Rio de Janeiro, Campus, 1988.

MOISÉS, Massaud. *Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 11 ed. São Paulo, Cultrix, 1981.

MONTRELAY, Michèle. *L'Ombre et Le Nom; sur la féminité*. Paris, Minuit, 1977.

MOURÃO-FERREIRA, David, org. *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Lisboa, Ática, 1978.

NAGERA, Umberto. *A Sexualidade Feminina e o Complexo de Édipo*. Trad. Joseti Marques Xisto. Rio de Janeiro, Imago, 1983.

NATHAN, Monique. *Virginia Woolf*. Trad. Leo Schafman. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

NICÉAS, Carlos Augusto et alii. *O Feminino; aproximações*. Rio de Janeiro, Ed. Campus, 1986.

NICOLAIDIS, Nicos. *A Representação; ensaio psicanalítico. Do objeto referente à representação simbólica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo, Escuta, 1989.

NIN, Anaïs. *A Woman Speaks*. London, W.H. Allen & CO. Ltd., 1975.

NUNES, Benedito. *O Tempo da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.

OLIVIER, Christiane. *Les Enfants de Jocaste; l'empreinte de la mère*. Paris, Denoël/Gonthier, 1980.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. A incompletude do sujeito (e quando o outro somos nós?). *Folhetim*, São Paulo, 27 nov., 1983. p. 4-5.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa; alguém do eu, além do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

PINTO, Julio C.M. *The Reading of Time; a semantico-semiotic approach*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1989.

_____. & BRANCO, Lucia Castello. Notas Para Uma Poética da Memória. *O Eixo e A Roda*; memorialismo e autobiografia. Belo Horizonte, UFMG (6): 97-103, jul. 1988.

PLATÃO. Banquete. In: _____. *Diálogos*. v. 1. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d. p. 113-90.

POMMIER, Gérard. *A Exceção Feminina; os impasses do gozo*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

PONTALIS, J.-B., org. *Mémoires; nouvelle revue de psychanalyse*. Paris, Gallimard, 15, 1977.

PROUST, Marcel. *Le Temps Retrouvé*. Paris, Gallimard, 1973.

PUJOL, Robert. La Mère au Féminin. In: *ÉCRIRE LA PSYCHANALYSE; nouvelle revue de Psychanalyse*. Paris, Gallimard (16): 135-49, 1977.

QUINET, Antonio. Lacan contra Aristóteles. *Folhetim*, São Paulo, 614: 2-5, out. 1988.

RAMOS, Maria Luiza. *Os Avessos da Linguagem; estudos interdisciplinares de Literatura e Psicanálise*. (Inédito).

_____. Do Édipo ao Édito no Jogo do Significante . In: BRANDÃO, Jacynho Lins, org. *O Enigma em Édipo Rei; e outros estudos de teatro antigo; parte I*. Belo Horizonte, UFMG/CNPq, 1984. p. 2102-23.

_____. A Elaboração do Negativo na Poesia de Henriqueta Lisboa . (Inédito).

RICOEUR, P., org. *As Culturas e O Tempo*. Trad. Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Vozes; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Temps et Récit*. v. 1. Paris, Seuil, 1983.

_____. *Temps et Récit; La configuration du temps dans le récit de fiction*. v. 2. Paris, Seuil, 1984.

_____. *Temps et Récit; Le temps reconté*. v. 3. Paris, Seuil, 1985.

ROSSET, Clément. *La Force Majeure*. Paris, Minuit, s.d.

_____. *Le Réel et Son Double; essai sur l'illusion*. Paris, Gallimard, 1976.

ROUSSET, Jean. *Le Journal Intime, Texte sans Destinataire? Poétique*. Paris, (56): 435-43, nov. 1983.

SAFOUAN, Moustapha. *Études Sur L'Oedipe; introduction à une théorie du sujet*. Paris, Seuil, s.d.

SALIBA, Ana Maria Portugal M.; *Mulher: da cortadura à bordadura. Reverso*. Belo Horizonte, Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, 13 (26): 31-41, mar. 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. *Semiotização Literária do Discurso*. Rio de Janeiro, Elo, 1984.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2 ed. Coimbra, Almedina, 1968.

SOLLERS, Philippe. *L'Écriture et L'Expérience des Limites*. Paris, Seuil, 1981.

SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. In: _____. *A Susan Sontag Reader*. New York, Vintage Books, 1983. p. 95-104.

_____. *A Estética do Silêncio*. In: _____. *A Vontade Radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. *A Pedra Mágica do Discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. In: _____. *L'Oeil Vivant II; la relation critique*. Paris, Gallimard, 1970.

SUR L'INDIVIDU. Paris, Seuil, 1987.

URBAIN, Jean-Didier. Língua Materna, Parte Maldita da Lingüística? Trad. Marlene Machado Zica Vianna. *Revista de Estudos de Língua Portuguesa*. Belo Horizonte, Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras UFMG, 4(4): 23-49, 1987.

VALLEJO, A. e MAGALHÃES, L. *Lacan; operador da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

VANCE, Eugene. Le Moi Comme Langage; Saint Augustin et L'autobiographie. *Poétique*, Paris, 14: 163-77, 1973.

VERDIER, Ivonne. *Façons de Dire, Façons de Faire*. France, Gallimard, 1969.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento Entre os Gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.

VIDAL, Gore. *De Fato e de Ficção; ensaios contra a corrente*. Trad. Heloísa Jahar. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

WOOLF, Virginia. *Women & Writing*. London, The Women's Press Limited, 1979.

WRIGHT, William. *A Mulher e O Mito*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

YAGUELLO, Marina. *Les Mots et Les Femmes*. Paris, Payot, 1979.

YATES, Frances A. *El Arte de La Memoria*. Trad. Ignacio Gomez de Liaño. Madrid, Taurus, 1974.

ZENÃO DE ELÉIA . Crítica Moderna. In: SOUZA, José Cavalcante de, org. *Os Prê-Socráticos*. Trad. José Cavalcante de Souza et alii. 2 ed. São Paulo, Abril Cultural, 1978. p. 198 - 207. (Col. "Os Pensadores").

SINOPSE

Reflexões sobre o tangenciamento entre duas modalidades de escrita — a da memória e a do feminino —, cuja configuração se pretende delinear, detectando-se suas especificidades e seu descentramento com relação a certos paradigmas literários.

Análise das dimensões do tempo e do sujeito nessas escritas, focalizando seu caráter descontínuo, lacunar e fragmentado, questionador das noções de verdade e totalidade discursivas e da pretensa integridade do sujeito.

RESUME

Dans cette étude nous essayons de montrer comment deux modalités d'écriture — celle de la mémoire et celle du féminin — trouvent un point de convergence, et comment tout en gardant leur spécificité, ces écritures s'écartent de certains paradigmes littéraires.

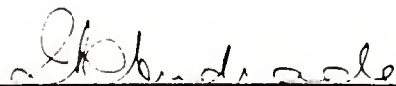
Nous essayons également d'analyser des dimensions du temps et du sujet dans ces écritures en mettant l'accent sur leur caractère discontinu, lacunaire et fragmenté qui met en question les notions de vérité et de totalité discursives ainsi que de la prétendue intégrité du sujet.

ABSTRACT

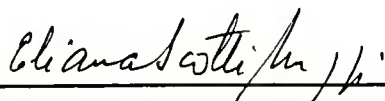
Some thoughts on the tangentiality of two modalities of discourse — memory and the feminine — the configuration of which is outlined on the basis of their specificity and their de-centering of certain literary paradigms.

Analysis of the subjective and temporal dimensions in such types of discourse, highlighting their traits of discontinuity, lacunarity, and fragmentation, the very presence of which questions the notions of textual truth and totality as well as the so-called integrity of the subject.

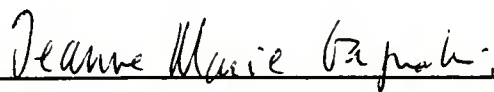
Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e aprovada pela Banca Examinadora, formada pelos seguintes professores:



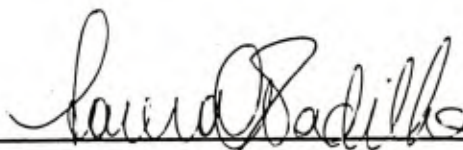
Prof.^a dr.^a Vera Lúcia Andrade
Orientadora



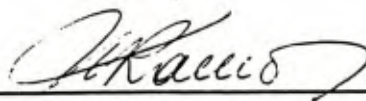
Prof.^a dr.^a Eliana Scotti Muzzi



Prof.^a dr.^a Jeanne Marie Gagnebin



Prof.^a dr.^a Laura Cavalcanti Padilha



Prof.^a dr.^a Maria Luiza Ramos



Prof. dr. Júlio César Machado Pinto
Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras da FALE/UFMG