

# A CICATRIZ DO ANDRÓGINO

*Rosiska Darcy de Oliveira*

Um primeiro cuidado: evitar o lugar-comum, a facilidade do discurso militante, que simplifica e torna óbvio o que há milênios é complexo e obscuro. As relações entre o Masculino e o Feminino, as definições mútuas e as mútuas exclusões, a atração e a repulsão, foram em toda a história humana conhecida o lugar do êxtase, da criação e também o da tragédia.

Encontro marcado, inevitável desencontro, a relação masculino/feminino traz a marca da incompatibilidade necessária.

A ferida do Andrógino jamais cicatrizou.

Se um dia fomos um, uma vez partidos nunca mais em nosso abraço recuperamos a unidade. Separados, nos atritamos no mundo em asperezas tão diversas que, reencontrados, já não somos o perfeito encaixe e nem mesmo nossa ternura recompõe a superfície una do corpo único, completo, saciado.

Masculino e feminino, mítica ou historicamente buscam — e é inútil — a unidade perdida.

Nessa busca, por onde passam vão deixando as marcas de uma cultura que lhes é própria, mesmo se essas duas culturas se diluem, se alternam, se confrontam e se confundem no que acreditamos ser uma só. A ferida do Andrógino é a mais nítida na pele do mundo.

Dia e noite, Sol e Lua, ordem e desordem, potência e fertilidade, razão e desrazão, permeiam os relatos míticos, exprimindo em linguagem simbólica os pólos opostos dessa união tensional.

Corpo e existência, de homens e mulheres associados a frações diferentes do real, balizam com interditos as fronteiras que definem os horizontes de cada um, reafirmando o princípio da dicotomia sexual.

A vinda das mulheres à criação cultural, ao universo da ficção, foi um crime político. As leis da cidade sempre quiseram que um mundo cultural masculino e um mundo cultural feminino sustentassem, sem equívoco, o equilíbrio do mundo. A literatura foi domínio reservado do mundo cultural masculino.

A criação artística e literária, enquanto elã de comunicação com o público — gesto, palavra ou imagem endereçados a todos, anônimos, desconhecidos

—, enquanto voz voltada para o mundo, não poderia, por isso, ser voz feminina. A não ser como transgressão da regra fundadora que, separando o Masculino e o Feminino, atribui a uns e outros estilos, modos de expressão que lhes são próprios e não apropriáveis pelo outro sexo.

A vinda das mulheres à criação literária é parte da energia que vem abrindo, ao longo dos séculos, a brecha em um paradigma milenar, o da separação de mundos. É travessia da fronteira do mundo dos homens, travessia acidentada que, paradoxalmente, revela um novo horizonte, o dos territórios do feminino. Alguns marcos assinalam os acidentes: visibilidade, igualdade, identidade.

Em 1928, Virginia Woolf, irônica e realista, em uma conferência pronunciada para jovens universitárias inglesas no Giron College, estabelecia as condições mínimas para que as mulheres atravessassem a fronteira física e psíquica da criação literária. Dizia ela: “tendo um quarto para si e renda própria”<sup>1</sup>. Essa fórmula sucinta se desdobra no pensamento de Virginia Woolf, nos vários desenhos que pode assumir a exigência de liberdade.

Se escrever é uma transgressão que a qualquer momento pode ser punida, um quarto para si e a representação espacial da autonomia, sem a qual a criação literária define nos subterrâneos do desejo. Esse quarto é uma saída secreta para a aventura da rua, para além das paredes estreitas da sala de estar, para além da repetição cíclica dos mesmos gestos. A renda própria é uma carta de alforria, para além da pobreza, dote do sexo feminino, pouco importa qual seja a fortuna da mulher.

Senão, o que aconteceria a Judith, a inexistente irmã de Shakespeare a quem Virginia deu à luz, para cumprir a *via crucis* de uma mulher de talento, seduzida pela criação literária na Inglaterra elisabetana?

Judith tropeça na vida, nas impossibilidades, nos preconceitos, e, desamparada, sesuicida. Judith nasce e morre nas páginas de Virginia sem nunca ter escrito nada. Não, o tempo de Shakespeare não foi o da poesia das mulheres.

Que corpo social teria transportado a alma feminina no fim do século XVII? Que outro destino poderia ter uma mulher nascida na família de Shakespeare, com a mesma inspiração do poeta, uma mulher que, como ele, tivesse sentido o apelo irresistível da criação. Que recusa frontal teria enfrentado, primeiro da família — mas de casa se foge —, depois do mundo dos homens, em que uma mulher jovem e solitária não ingressa sem que sobre ela pese a suspeita de prostituição? Capitulação, casamento, renúncia, suicídio. Linha fatal que vai de um desejo nascido antes da hora à morte física, prolongamento da morte prematura, do desejo prematuro.

Há desejos trágicos, que brotam antes de seu tempo e cujo destino é morrer insaciados. O desfecho do suicídio era a solução natural para um conflito em que os apelos do talento turístico se viam negados pela impossibilidade de expressão e transformados em destinos medíocres e infelizes, que esse mesmo talento se recusava a testar. Judith não tinha um quarto para si nem uma renda própria. Nem direito algum, afora o de se matar.

Um castelo à beira do lago Lemán com muitos quartos para si teria feito toda a diferença. Melhor ainda, a confortabilíssima renda própria de que

dispunha, no fim do século XVIII, Germaine Necker — e que permitiu que se tornasse visível o inquestionável talento de Mme. de Staël. Madame de Staël, que poderia ter passeado pelos corredores do Castelo de Coppet sua condição de filha do banqueiro de Luís XVI, preferiu as emoções de uma querela pública com Rousseau quando da publicação de *Confissões*. Mme. de Staël desferiu as mais acerbadas críticas ao revolucionário, que só se recuperaria a seus olhos ao publicar a *Nova Heloísa*, onde demonstra uma infinita acuidade a respeito de um tema que muito interessava Mme. de Staël — a paixão feminina. Se a ensaísta ganhou notoriedade no desafio a Rousseau, a romancista não precisou disso para se notabilizar com a publicação de *Corinne*.

A Revolução Francesa, no bojo do ideário de Direitos Humanos, inventa a igualdade entre os Homens, o que, em filigrana, promove as mulheres a cidadãs. São as Luzes do século XVIII que iluminarão o século XIX, inaugurando um novo capítulo na história das mulheres, momento tensional, em que a expectativa de direitos encontra a hostilidade do real vivido.

Jane Austen confiava nas portas que rangiam anunciando a chegada de alguém: elas eram as sentinelas da clandestinidade em que escreveu *Orgulho e Preconceito*. Charlotte Brontë levou a um editor, à revelia da irmã, *O Morro dos Ventos Uivantes*, que Emily não ousava mostrar a ninguém, e apresentou-o como tendo sido escrito por um homem. O anedótico dessas histórias tem força de depoimento sociológico sobre um tempo em que o Feminino fazia seus primeiros passos na ambiguidade. A igualdade no horizonte mas longe de alcance se traduzia na ficção em nuances mais ou menos acentuadas de amargura.

Alguns dos melhores romances dessa época são marcados por personagens femininos que esbarram nos limites impostos às pessoas de seu sexo como nos muros de uma prisão. A imagem de Jane Eyre subindo ao teto da casa para melhor contemplar o horizonte é representativa da frustração que marca a literatura dessa primeira metade do século. Virginia Woolf tem razão de lamentar que essa amargura seja forte a ponto de se transformar, às vezes, em tom reivindicativo, lacrimoso e enraivecido. Como diz Virginia, esse é o veneno que compromete o valor literário da obra de autoras que, apesar de um imenso talento, se perdiam num lamentar-se sobre as injustiças da condição de mulher. Nasceram essas obras num clima social em que as reivindicações femininas de igualdade com os homens se cristalizariam progressivamente no direito de voto e no direito ao trabalho remunerado ao qual chegavam massas operárias, não por vontade própria, por escolha, mas por absoluta necessidade de enfrentar uma vida urbana industrial que se impunha como o espaço da modernidade.

A ambição de igualdade encontrou rapidamente sua ideologia, o feminismo.

Desde o começo, o movimento feminista pretendeu para as mulheres uma existência como a dos homens, tão livre quanto a dos homens, sendo esta percebida como o máximo da liberdade.

Viver como os homens, desfrutando do mundo e da rua, recusando as condições que enclausuravam as mulheres e limitavam sua existência ao universo da casa, apresentava-se como um projeto de florescimento, de desenvolvimento de capacidades novas, como a tentadora aventura do amanhã.

O horizonte do Feminino passa a ser Masculino. George Sand, travestida,

desafiava Paris, mas reencontrava no campo uma vida discreta: lá bordava no bastidor, embalada pelo piano dos amigos Liszt e Chopin.

As mulheres não tinham parâmetros femininos de vida autônoma e sem coerções, o que lhes deixava como opção de liberdade a imitação de um estilo masculino de vida.

Assim também no campo literário, sendo a literatura outra ousadia: escrever na ausência de precursoras só poderia ser adotar, tanto quanto possível, o estilo mais próximo do que até então se fizera em literatura, isto é, a literatura dos homens.

O século XIX deixou como herança uma estranha mistura: uma literatura próxima da literatura masculina da época, porém atravessada por um amargor muito feminino, marca inconfundível de autoras divididas, tentando escrever com os homens sem deixar o lugar da mulher que se sente excluída.

A primeira reflexão crítica sobre essa ambiguidade está justamente em *Um Teto Todo Seu*, quando em momentos diferentes Virginia parece cair ela mesma na ambiguidade, ora afirmando que nada é mais fatal para a literatura que pensar no seu sexo, ora lamentando que as autoras do século XIX tenham se preocupado tanto com imitar os homens. E, no entanto, essas afirmações que parecem contraditórias na verdade não o são, porque dizem a mesma coisa: é porque as mulheres pensam no seu sexo (mas o pensam como sexo-vítima) que tentam imitar os homens, não permitindo que aflore nelas o que espontaneamente afloraria.

Essa vitimização que marca os primeiros 150 anos de feminismo tem raízes em um sentimento profundo de inferioridade que as mulheres aceitaram interiorizar, modelo clássico da dominação em que o dominado protesta contra a dominação não em nome de si mesmo, mas em nome do que acredita ser sua capacidade de tornar-se o Outro. O que, implicitamente, só reconhece como legítima a existência do Outro, modelo e ideal.

Na passagem do século o movimento feminista subscreve, em sua exigência de igualdade entre homens e mulheres, uma definição insólita dessa igualdade. Reivindica para as mulheres o direito de participar da vida social e cultural em paridade com os homens e, para tanto, tenta convencer a sociedade de que a feminilidade não é uma desvantagem insuperável. O universo feminino resvala para o sem-valor, para o socialmente não existente, o incômodo; as mulheres percebem-se como pólo subalterno de uma relação hierárquica em que o masculino é o paradigma a ser atingido e o feminino o componente inacabado. A armadilha se preparava e nela cairiam as feministas da primeira metade do século XX; buscando o universal, encontravam o masculino.

Para uma geração de mulheres nascidas na época da virada do século, a idade madura coincide com uma época em que, se por um lado já está presente a consciência da discriminação sexual, por outro essa discriminação ainda é suficientemente forte para que as mais seguras de si evitem identificar-se com o sexo feminino como um todo. As que se sentem com recursos intelectuais e materiais que lhes permitam fazer abstrações dessa discriminação, fazem-no simplesmente como se de fato ela não existisse. Esses casos excepcionais escapam das limitações que, nesse começo de século, ainda pesam sobre as mulheres.

Talvez o exemplo mais rico seja o de Marguerite Yourcenar, cujo destino

é marcado por uma incomparável originalidade, devida em parte a fatalidades que independem dela, mas, sobretudo, às escolhas que ela fez, à maneira como transformou essas fatalidades.

Marguerite entra na vida sem mãe, que o parto matou. No seu nascimento, o pai tem cinquenta anos, a idade de um avô. Marguerite não conheceu a escola; sua educação coube a preceptoras sucessivas, todas com o traço comum de dominar a cultura clássica. Esse estranho casal, feito de uma menina sem mãe e de um pai idoso, correu mundo, se entretendo na leitura dos clássicos que, ainda que não fossem absorvidos em toda a sua complexidade, encantavam a menina seduzida pela história. “Ele era ótimo, quase não era um pai. Um homem mais velho que eu — não um velho, porque nunca tive noção de diferença de idade e continuo não tendo — com quem eu passeava durante horas, falando de filosofia grega ou de Shakespeare, ou das lembranças dele e de outras pessoas mais velhas, o que me deu uma memória que se prolonga por duas gerações antes da minha; um amigo com quem eu visitava igrejas, os campos, com quem eu falava de animais, de cavalos ou de cachorros, que no fim da vida, às vezes parecia um velho vagabundo, sentado na beira da estrada, comendo um sanduíche.”<sup>2</sup>

Esse velho vagabundo, no entanto, era herdeiro de uma considerável fortuna — que garantiu à filha, ao longo da vida inteira, a possibilidade de não ocupar seu tempo e seu espírito com preocupações de ganhar o próprio sustento. A renda mensal de que fala Virginia Woolf, que aumenta as chances de uma mulher se tornar escritora, estava desde o começo garantida. Assim como estava garantida uma infância suficientemente insólita para as meninas de sua geração.

É assim, graças ao insólito dessa infância, que ela escapa desde cedo às convenções e, em particular, às convenções que definem a mulher. O que a levou sempre a declarar que ter nascido mulher não representa a jamais um inconveniente, que jamais desejava ser homem e que tampouco atribuía valores diferentes aos dois sexos, acreditando que homem e mulher valiam a mesma coisa. Mais que isso, Yourcenar teve durante a vida o extremo cuidado de não se deixar impressionar por nenhuma causa política e, em particular, de não se envolver com o feminismo — que considerava não apenas radical como uma espécie de sexismo às avessas. De certa maneira foi como se os problemas ligados à relação entre os sexos não lhe dissessem respeito, a não ser em seu nível mais rasteiro, em que a defesa dos direitos das mulheres se confunde com a defesa dos direitos humanos, o que, para uma incontestável humanista como ela, estava acima de qualquer discussão.

Quando a *Académie Française*, quebrando uma tradição de três séculos, acolheu-a como a primeira mulher a conquistar uma cadeira, Yourcenar limitou-se a comentar, em seu discurso de posse, que a sociedade francesa ainda era suficientemente misógina para colocar uma mulher sobre um pedestal, sem por isso ter a coragem de oferecer-lhe uma cadeira. Com essa rápida ironia encerrava um assunto que poderia ter sido largamente explorado, em termos de lamentações ou recriminações de caráter político.

Ironicamente esse tabu foi quebrado graças à fama obtida sobretudo com dois romances, *Memórias de Adriano* e *A Obra em Negro*, em que sua voz feminina reveste-se de uma persona masculina e conta o enfrentamento

existente e filosófico de dois homens com os temas decisivos do amor, do sexo, do poder, do conhecimento, da morte.

Exilada voluntariamente de sua experiência feminina, Yourcenar investe a possibilidade de universalização da experiência, mesmo movimento de descen- tração que permitiu, por exemplo, a Flaubert a gestação de *Madame Bovary*. Exilada também de seu tempo, aceitando o desafio da História — ora na Antigui- dade, através do imperador Adriano, ora no Renascimento, através do person- gem de Zenon, médico e alquimista que mantém com o conhecimento e seus riscos uma relação tão ousada quanto a de Adriano com os riscos do poder, ela reafirma a ambição de romper fronteiras. Nega limitações através de um extraor- dinário esforço de reflexão e ao mesmo tempo da humildade de se deixar possuir, habitar, sem grandes interferências de sua parte, por essas entidades que invoca numa espécie de ascese, experiência mística pela qual o esvaziamento de si deixa lugar à divindade que nos vai ocupar.

É assim que a mulher belga vivendo no século XX conhece e fala do poder e do conhecimento, territórios do masculino, em que ela penetra pelos cami- nhos do abandono e da possessão.

Embora a autora se mostrasse reticente quanto a estabelecer o que chama “particularismo” e minimizasse a implicação política das relações ho- mem/mulher, a escolha de um personagem masculino para dissertar sobre esse conjunto de temas é indicador, como ela mesma assinala, do fato de que, aos olhos da autora, só um destino masculino é capaz de dar conta da experiência humana global. A vida das mulheres é muito limitada ou muito secreta, e por isso mesmo dificilmente um personagem feminino poderia ser locutor da filosofia complexa que impregna as memórias de Adriano. O mundo pertence aos homens, só a eles é dado o desafio de se apropriarem dele, “dando a volta de sua cela antes de morrer”.

A sensualidade de Adriano, príncipe andaluz, é uma sensualidade medi- terrânea, que passa por um paladar afeito ao pão e ao vinho, aos óleos e à carne. Sensualidade marítima de ventos e marés, de portos que se sucedem e de ilhas deixadas para trás à medida que o Império avança. Essas mesmas ilhas que encantaram a juventude da autora e que exerceram sobre ela o fascínio grego e pela primeira vez o sonho de uma vida definitiva apagando a miragem do horizonte. Andaluz, imperador romano mas filho espiritual de Atenas, Adriano percorre as águas do Império explorando o mundo geográfico civili- zado em busca de uma paz que acreditou possível e que seria o fruto do poder sabiamente exercido. Explorando também o mundo cultural, em que pesava como uma faca enterrada no corpo a herança de uma Atenas ainda onipresen- te, memória hegemônica na interrogação sobre o humano.

Esse direito ao mundo, aos prazeres e desafios do mundo, sejam eles a crueza da guerra ou a doçura das paisagens prateadas dos olivais, é um direito masculino que se confunde com a liberdade. A liberdade de movimento que não tem o escravo, verdade seja dita, mas tampouco têm as imperatrizes. Direito do homem livre, a aventura do mundo.

Yourcenar escolheu um homem e um imperador para fugir às limitações da vida das mulheres, para escapar a esse campo feminino restrito e fechado onde

vive a maior parte das mulheres. “Não sei se poderíamos encontrar onde quer que seja um personagem histórico feminino igualando, não digo em grandeza (isso é um outro assunto), mas em envergadura, um personagem masculino da mesma época.”<sup>3</sup> Essa explicação, dada em suas entrevistas a Patrick de Rosbo, confirma uma intencionalidade já expressa em *Les Yeux Ouverts*. Esse campo restrito e fechado, o da experiência doméstica, não deixa margem a grandes aventuras fora do campo do amor. Um imperador romano permite, é claro, experiências como a guerra, as viagens, as lutas pelo poder. Mas, curiosamente, tendo feito todo o percurso dessa aventura masculina, Yourcenar, talvez involuntariamente, não só privilegia a experiência amorosa como coloca essa experiência no ponto de ouro de seu quadro filosófico-histórico. A paixão é aqui tão central quanto nos romances de outras autoras, que não ousaram explorar um universo muito maior que uma casa e suas cercanias. Voz feminina, persona masculina. Persona masculina significa aqui um desejo de apropriar-se da experiência masculina em suas dimensões mais proibidas. O personagem de Zenon, na *Obra em Negro*, com quem a autora admite uma identificação pessoal que sempre negou em se tratando de Adriano, é um personagem transgressor, atraído pelo ilícito, e em particular pelo ilícito do conhecimento e da ciência, num tempo em que ciência e religião competiam para explicar o homem e o mundo.

Marguerite Yourcenar pode ser tomada como protótipo da literatura feminina que coincide com o paradigma da igualdade, entendida como acesso aos territórios do masculino, paradigma de uma época, que só será alterado a partir dos anos 70.

Terá sido talvez necessária a travessia dos territórios do masculino para, a partir deles, vislumbrar os territórios ainda virgens do feminino. Talvez sem um passado honroso, que Yourcenar e outras como Virginia Woolf e Gertrude Stein construíram, fosse mais difícil para as mulheres que encontravam a literatura estabelecerem com ela uma nova relação, menos defendida, de maior abandono, sem outro interlocutor imaginário senão a sua própria sensibilidade.

É a partir dessa perda de pudor que o feminino começa a emergir na literatura como a face do novo. Insólito e desconhecido, o feminino se exprime como travessia de si mesmo, como paixão, morte e ressurreição. A paixão segundo Clarice Lispector ou segundo Marguerite Duras, G. H. ou Anne-Marie Stretter. Travessia dos territórios do feminino, terreno perigoso e inexplorado. Os personagens femininos fazem aqui essa travessia de si mesmos, tropeçando em perplexidades, como diante de um continente a explorar, reintegrando a posse da memória, se escrevendo e se inscrevendo naquilo que escrevem. Uma barata esmagada na dobradiça da porta pode ser um súbito precipitar-se no divino. “Trata-se primeiro como de uma espera que ignora sua fonte e seu nome, depois uma pulsação bate pouco a pouco o ritmo de um projeto sem definição possível, por enquanto, mas para a realização do qual todas as forças são mobilizadas com uma obstinação surda e cega a todo o resto. Operam-se deslizamentos. Convalescença de uma mulher no seu passado hesitante.”<sup>4</sup>

Reintegrar a memória e a vivência dando voz ao que antes era silêncio. Dando voz mesmo ao silêncio, arte maior de Marguerite Duras. Nela, como na escultura, os vazios contam tanto quanto a matéria, são matéria onde todo

supérfluo é eliminado, o que implica uma escolha rigorosa da palavra capaz de suportar a expressão. Duras utiliza o silêncio como na caligrafia utiliza-se o fundo branco, tão importante quanto a letra traçada sobre ele.

Sainos dos territórios do masculino. Aqui, a fronteira de uma *no man's land* que é o mistério e a força encantatória de Clarice, o lugar imprevisível, desconhecido, de onde provém essa voz filtrada em sons inauditos. Voz feminina, persona feminina.

Mas o Feminino que Clarice e Duras começam a cantar sofre do barulho do Feminismo. Desenha-se, nos anos 80, uma nova perspectiva, em que a procura da identidade feminina substitui a da igualdade com os homens. É, sobretudo, o desejo de dar voz a essa identidade, de fazer existir o Feminino como presença na cultura, que se insinua na literatura sob o título de "Escrita do Corpo".

A escrita do corpo, se entendida do ponto de vista da sociologia da literatura, exprime o momento em que as mulheres esboçam uma identidade que não é mais o avesso da identidade do homem, nem mesmo o seu contrário. Um sujeito coletivo escreve e se inscreve nesse corpo-autor. Em termos psicanalíticos, a identidade feminina deixa de ser o Outro do Mesmo para se tornar uma procura e uma invenção. Passou o tempo do "segundo sexo", em que Simone de Beauvoir, contra fatos e mitos, propunha a igualdade. Trata-se agora do "sexo que não é", estudado por Luce Irigaray, ao qual cabe agora inventar-se.

A literatura vai colaborar nessa invenção, utilizando, para isso, a matéria corporal. Irigaray atravessa, de Platão a Freud, uma história científica que constrói a mulher a partir do homem e em função dele, e introduz nela um espéculo<sup>5</sup> para revelar uma outra mulher, não submissa à lógica do masculino.

A travessia dos textos em que o masculino determina os limites do feminino recusado como Outro — e o confirma como alteração negativa do Mesmo — é necessária para que "um sexo que não é", que ainda não foi, tente ser, quebrando o silêncio imposto pela exclusão do discurso.

Ficção e teoria colaboram no sentido de fazer tábula rasa do passado. A desigualdade entre homens e mulheres provinha desse "defeito", dessa inferioridade de um sexo que não seria senão uma deformação do outro. A luta pela igualdade se esforça para negar esse defeito, para negar qualquer diferença, ignorando o fato de que, negando-o, subscreve o critério de simetria e solicita o reconhecimento em nome da sua capacidade de ser como o outro, e não em nome de ser Outro. Armadilha que a vanguarda dos anos 70 recusou deslocando-se para outro ponto de vista, a partir do qual conquistou uma palavra de mulher, autora de um discurso inédito. Irigaray leva ao extremo essa posição e pergunta: posto que o sexo feminino foi censurado a partir da lógica do consciente, teria o feminino um inconsciente? Não seria ele o próprio inconsciente? O inconsciente não seria justamente o feminino reprimido, cuja volta se faz no desvendar-se do prazer da mulher que Freud nunca soube escutar?

Um tempo que legitima essa ousadia teórica incentiva, no plano literário, o discurso autobiográfico, catártico, associativo, que se toma pelo inconsciente e que, como ele, ignora a justificativa, atribuindo-se um sentido intrínseco, auto-referente e auto-decodificável.

O livro considerado fundador dessa tendência literária é *Palavra de Mulher*,



de Annie Leclerc, publicado na França em 1974, que conquistou um enorme sucesso de público. Louvação *outrancière* das regras, do parto, do prazer feminino, exercício de autocontemplação maravilhada, *Palavra de Mulher*, embora tenha o mérito de ignorar tabus, nem por isso chega a se constituir em obra literária. Pobre na invenção formal, o desejo de resgatar as delícias da feminilidade, oculta e desprezada pela cultura masculina, empurra a autora perigosamente para o sexismo às avessas que, fora da temperatura aquecida do militantismo, aparece como quase ridículo. Mas o fato é que a Paris dos anos 70 vivia nessa temperatura aquecida e, por isso mesmo, o livro abriu um tempo de produção acelerada em que muitas mulheres acreditaram que a literatura de testemunho, mais autobiográfica que ficcional, conseguiria dizer a mulher, declinar o feminino em sua riqueza não explorada.

A colheita dessa safra é das mais decepcionantes. A maioria dos livros publicados não escapa do depoimento, fechado a tudo que não seja mergulho uterino de pulsações e ritmos interiores.

Convencido de que a representação insignificante das mulheres no mundo literário se deve ao sexismo da cultura masculina hegemônica, o Movimento Feminista encorajou as mulheres a escrever, mas confundiu, nesse incentivo, a importância do ato de se expressar — mais mulheres escrevendo e mais livremente — com a importância do que é expresso. São poucas as autoras que, nesse período, alcançaram qualidade literária. A maioria simplesmente beneficiou-se de um clima de época.

Escritora e ideóloga da escrita do corpo, Hélène Cixous é um desses casos de sucesso no escrever com o corpo. Em *La Veuve à l'Écriture*, Cixous sintetiza essa ideologia do corpo como metáfora:

A vida faz o texto a partir do meu corpo. Eu sou o texto. A história, o amor, a violência, o tempo, o trabalho, o desejo, se inscrevem no meu corpo, e eu vou onde se faz ouvir a “língua fundamental”, língua corpo, na qual se traduz a linhagem das coisas, dos atos, dos seres, no meu próprio seio o conjunto do real trabalhando na minha carne, captado pelos meus nervos, pelos meus sentimentos, pelo trabalho de todas as minhas células, projetado, analisado recomposto em um livro.

As regras, o parto, o aleitamento, os seios, a vagina, o útero, não são apenas o corpo em si, mas a metáfora de uma percepção do mundo vivenciado a partir dessa morada específica e insubstituível do feminino.

Cixous apresenta seu romance *Souffles* como uma meditação e um salmo sobre a paixão de uma mulher, atravessando os grandes corpos míticos da Grécia e da Palestina, onde se fundem o masculino e o feminino. “Cega e vidente, ela atravessa os jovens recantos eróticos da bissexualidade. Texto-mãe, texto-filho, texto-amor: espaço de gestações. Deixar correr o leite, deixar voar a escrita.”

Há uma certa circularidade que marca a escrita do corpo, que parte dele, acreditando que o gozo é uma forma de conhecimento, e volta a ele, como a um porto seguro; o corpo é ponto de partida, percurso e chegada. A escrita do

corpo não seria mais que uma tendência da literatura escrita por mulheres, que agrada ou não ao leitor mas sem maior importância teórica, se não trouxesse consigo o debate, esse sim, mais interessante, sobre a existência de uma escrita feminina. Existe, de fato, uma escrita feminina?

Duas questões têm sido desde então confundidas: existe uma escrita feminina, feita de temas e estilos identificáveis como de autoras mulheres? Ou uma escrita feminista, que pretende levar para o campo literário a busca de identidade social e sexual das mulheres de nosso tempo?

A primeira pergunta pressupõe a existência de um Feminino que, pouco importa se por razões sócio-culturais, históricas ou biológicas ou as três, habitaria as autoras, agindo sobre elas consciente ou inconscientemente, com a força de um determinismo, e terminaria por se fazer visível, perceptível, na obra terminada.

Para além da escrita, a questão abre o debate sobre a existência de uma cultura feminina, tributária das particularidades do corpo, em que se enraizaria a literatura das mulheres. O que é uma maneira mais precisa e mais larga de encarar a diferença que aquela que a situa no plano puramente libidinal. Essa suposta cultura feminina deve ser tomada aqui em seu sentido antropológico, ou seja, como expressão dos modos de fazer e de dizer que acompanham a experiência feminina tradicionalmente separada da experiência masculina.

Yvonne Verdier, etnógrafa francesa, estabelece uma relação direta entre o corpo, o fazer e o dizer, corroborando a hipótese de uma cultura feminina.

Um mesmo fio percorre a trama formada por frases, gestos, funções femininas, o fio fisiológico das particularidades de seu corpo. Modos de fazer e de dizer se alternam e se iluminam mutuamente, desenhando uma esfera de representações e de ações que pertencem, caracteristicamente, às mulheres. O universo feminino se define não negativamente em relação ao mundo dos homens, mas de dentro para fora, por si mesmo, como universo organizado e regido por suas próprias leis, lugar de soberania e de autonomia das próprias mulheres.<sup>6</sup>

A modernidade trouxe consigo o movimento de aproximação de mundos, as mulheres cada vez mais presentes nos territórios do masculino. O fato mesmo de escrever é um sintoma dessa aproximação. Mas isso não é suficiente para apagar a dicotomia fundadora que faz com que masculino e feminino, enquanto corpo e experiência existencial, relembrem a cada instante a cicatriz do Andrógino, fronteira dos interditos que definem o horizonte de cada um. O que significa, como já dissemos, que duas culturas coexistem e convivem, disfarçadas em uma só. Uma cultura feminina ancestral, feita de experiência física e psíquica, incide sobre a expressão feminina. Quer elas escrevam na amargura contra a discriminação, quer escrevam afirmando a igualdade ou sublinhando a diferença, em quaisquer dessas circunstâncias é a identidade que se procura pelos caminhos da diferença e da diversidade.

A presença do Feminino na literatura não é delimitável senão como crise. É o Feminino em crise, debatendo-se na ambiguidade e na indefinição, que se

manifesta na literatura — e não o Feminino previsível porque predeterminado. O Feminino literário se procura, ambíguo como as mulheres do tempo que estamos vivendo. Nele cabem o sim e o não, a igualdade e a diferença. Esses pólos existem como núcleos isolados, assim como na experiência quotidiana das mulheres que vivem ora como homens, ora como mulheres, e entre eles oscila a identidade em crise.

Só a história da literatura poderá dizer se, no fim do século XX despontou, contemporânea do Feminismo, uma literatura do Feminino. O distanciamento crítico iluminará, talvez, a experiência de hoje com uma lucidez que a convivência com o fato perturba. Nossa observação de hoje se faz como numa sala escura, em que procuramos aos poucos acomodar a visão para distinguir contornos e identificar formas reconhecíveis. Toda conclusão é, por isso mesmo, provisória.

Uma observação de Marguerite Yourcenar, reagindo à tentativa da crítica de identificá-la pessoalmente com seus personagens, ilustra bem a intimidade do autor com a obra sem confundir-se com ela. Segundo ela, seus personagens nutrem-se dela, como um filho se alimenta da seiva materna, sem que, por isso, se trate da mesma pessoa. Essa metáfora da maternidade, em que se afirma, ao mesmo tempo, a filiação e a independência da obra, nos incita a pensar que, se a cultura feminina existe, ainda que involuntariamente, como seiva, ela alimentará a obra, marcando-a com o selo do feminino.

Nas *Cartas a um Jovem Poeta*, Rilke nos fala do “sangue dos nossos ancestrais, que forma com o nosso essa coisa sem equivalente que, aliás, não se repetirá”. Sintetiza, assim, o jogo difícil do individual e do coletivo, do presente e do passado, do autor e sua cultura, tão decisivo na produção literária. Define o caráter único e insubstituível do autor, assim como sua fatal inserção em seu tempo.

Nas mulheres que escrevem hoje vivem as mães e avós que esconderam diários, vive também a experiência do livre exprimir-se, assim como vive a ambiguidade face ao que se está sendo. Nas mulheres que estão escrevendo vive uma ancestralidade feminina que forma com a experiência andrógina de hoje uma coisa sem equivalente que, aliás, não se repetirá. Talvez seja essa coisa que estamos chamando de feminino na literatura.

Quanto à existência de uma escrita feminista, ela nasce de autoras que, acompanhando o espírito do tempo, buscam imprimir voluntariamente em seus textos impressões que elas gostariam indeléveis do Feminino. A escrita do corpo se “impõe” como vontade erótica e política. Hélène Cixous, em *O Riso da Medusa*, sintetiza essa posição como aquilo que as mulheres deverão fazer: “escrever-se, escrever sobre as mulheres e levar as mulheres à escrita, da qual foram arrancadas tão violentamente quanto de seus corpos — pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo fatal. As mulheres devem colocar-se no texto — como no mundo e na história — por elas mesmas”<sup>7</sup>.

Mas talvez o risco e a inevitabilidade de todo militantismo seja o de criar uma norma fora da qual as mulheres, de novo, não se sintam adequadas. O mérito do neofeminismo, negando ao mesmo tempo um passado restritivo e uma adesão acrítica ao universo masculino como opção a esse passado, teria

sido o de abrir para as mulheres a possibilidade do ineditismo e da multiplicidade, uma experiência que não é feita da superposição de experiências femininas e masculinas, mas de uma gama infinita, na sua variedade, de misturas desses elementos, segundo o tempero escolhido por cada uma. Em outros termos, a liberdade.

A literatura feminista dos anos 70, aquela que se intitula feminista, é análoga, no movimento de mulheres, ao “realismo socialista”.

Escrever com o corpo é, às vezes, confundido com um infinito derramar de leites e de sangue, exageradamente alusivos à irredutibilidade da experiência de mulheres. Espécie de *kitsch* da diferença agora tão assumida e proclamada.

A escrita do corpo não é senão uma das maneiras, e não necessariamente a mais fiel ou a de maior talento, de declinar a crise do feminino. Seu mérito, como o de toda arte que mereça esse nome, é o de dar a ver o invisível, no caso a libido feminina, ocultada pela libido masculina auto-referente. Seu risco é o de pretender guardar, nas fronteiras de um estilo, esse feminino, que se descobre polimorfo e inesgotável.

Quanto à emergência do Feminino na literatura, ela pressupõe pelo menos duas condições: a primeira é que as mulheres se sintam livres para escrever o que sentem, sem interlocutores mentais ou críticos fantasmáticos que, sentados no ombro de cada uma, corrijam o texto e introduzam barulhos que não deveriam existir.

Em um artigo chamado “Uma Profissão Para Mulheres”, Virginia Woolf propunha matar o anjo do lar. O anjo do lar era aquela mulher receptiva que preferia a morte a decepcionar alguém e garantia a felicidade de todos exceto a sua própria. Esse anjo, o neofeminismo já abateu. Resta, insidioso, o diabo do próprio feminismo, que espeta com o tridente do imperativo, do dever escrever como mulher.

De certa maneira, é num mesmo movimento que a identidade feminina se procura e procura se escrever. É no depoimento sobre a perplexidade, sobre a incerteza, sobre o escondido, sobre o oculto, sobre a sensibilidade do inédito, que o feminino cederá seus territórios para que neles floresça uma literatura.

Extraído do livro  
*Elogio da Diferença: O Feminino Emergente*

### Notas

1. WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*, Nova York: Harcourt Brace, 1929.
2. YOURCENAR, Marguerite. *Les Yeux Ouverts*, Paris: Editions du Centurion, 1980.
3. ROSBO, Patrick de. *Entrevistas com Marguerite Yourcenar*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
4. MARINI, M. *Territoires du Féminin*, Paris: Lafont, 1979.
5. IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'Autre Femme*, Paris: Minuit, 1974.
6. VERDIER, Yvonne. *Façons de Faire, Façons de Dire*, Paris: Gallimard, 1979.
7. CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*, Paris: Des Femmes, 1976.