

SERIA A PENA UMA METÁFORA DO FALO? OU A INQUIETANTE PRESENÇA DA MULHER NA LITERATURA.

Aparecido Donizete Rossi (UNESP/UNICASTELO)

RESUMO: Este artigo tem por objetivo discutir a presença da mulher na literatura a partir da inquietante pergunta de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic** (1979): “seria a pena um pênis metafórico?”.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; mulher; patriarcado.

“Seria a pena um pênis metafórico?” (2000, p. 3)¹, perguntam Sandra M. Gilbert e Susan Gubar em **The Madwoman in the Attic** (1979), obra fundamental para a compreensão da relação entre Feminismo e literatura. A resposta à pergunta é inicialmente *sim*, como demonstram as autoras, pois sendo o órgão sexual masculino o que dá início ao processo de geração da vida dentro do corpo da mulher, o falo foi desde sempre compreendido como um símbolo de *criação* (veja-se, como exemplo, que em um dos mitos relacionados ao deus egípcio Aton, um dos deuses primordiais, este *criou* o céu e a umidade a partir de sua *ejaculação*). Sendo o texto “fruto” ou “filho legítimo” de seu autor — como nos diz o Sócrates platônico no **Fedro** (1992) —, estabelece-se assim a relação entre os dois objetos de criação: a pena, que gera o texto com o expelir de sua tinta, e o pênis, que gera a vida (ou os princípios masculino e feminino) com o expelir do sêmen.

Dessa forma, explica-se porque, segundo as autoras em questão, a literatura é uma seara masculina: nela repete-se a essência da sociedade patriarcal, ou seja, é o pai e as relações de paternidade, relações que são de poder e que se ligam profundamente ao *gênero sexual*, que parecem motivar a escrita. “A sexualidade masculina, em outras palavras, não é só analogicamente, mas verdadeiramente a essência do poder literário. A pena do poeta é, de alguma maneira (muito mais do que figurativamente), um pênis” (2000, p. 4), dirão Gilbert e Gubar.

Diante disso, não é de se espantar que os textos considerados *canônicos*, fundadores da tradição literária ocidental, tenham sido escritos por *homens* (Homero, Dante, Camões, Shakespeare, Goethe, Flaubert etc.). A literatura é, claramente, uma área na qual as mulheres não têm voz no reino da escrita (ou não lhes foi dada tal voz, ou não se quis ouvir suas vozes). Isso fica ainda mais evidente quando se observa como a tradição literária masculina (e isso

não só em relação aos escritores já mencionados) tem representado a mulher no decorrer dos séculos: foi a beleza de Helena que provocou as carnificinas da Guerra de Tróia; foi o amor incondicional que levou Inês de Castro à morte; foi Lady Macbeth que incitou seu marido a matar Duncan por ganância; Dulcinéia, uma lavadeira elevada ao posto de dama, era o motivo último pelo qual Dom Quixote travava suas batalhas imaginárias; Emma Bovary suicidou-se por arrependimento; teria Capitu traído Bentinho Santiago? Enfim, as representações da mulher na literatura assumem, em resumo, dois extremos opostos e sistematicamente hierarquizados: ou são anjos, ou são monstros; ou são vítimas como Inês de Castro, ou são monstros (nas várias acepções da palavra) como Lady Macbeth.

À faceta angelical estaria associada pureza, bondade, submissão, vida contemplativa, modéstia e entrega incondicional aos afazeres domésticos, aos filhos e ao marido. Em suma, o que define a mulher anjo é a *passividade*. Como a personagem Georgiana do conto “A marca de nascença” (1843), de Nathaniel Hawthorne, esse estereótipo feminino seria um ser quase etéreo, repleto do que há de mais puro, a tal ponto de deixar-se matar pelo marido para satisfazer-lhe seus desejos de grandeza (como ocorre no conto mencionado).

É notório que o espaço do anjo não poderia ser outro que não o privado, o dentro de casa, já que sua fragilidade precisa de uma redoma para se proteger e ser protegida. No espaço privado, o anjo é “soberano” (até certo ponto, é claro, pois seu limite de soberania é a autoridade do pai/marido), visto que educa os filhos e traça planos e maneiras de satisfazer o cônjuge. Nesse sentido, o anjo administra e até *manipula* seu espaço: nas palavras de Gilbert e Gubar, “o fato da mulher anjo manipular sua esfera doméstica/mística, de forma a assegurar o bem-estar daqueles confiados aos seus cuidados, revela que ela tem a capacidade de manipular, de urdir, de tecer — histórias, bem como estratégias” (id., p. 26). Ou seja, mesmo no espaço privado, a mulher angelical não é tão “angélica” ou “pura” quanto quer a sociedade patriarcal. Antes, porém, ela é um ser *pensante*, a quem o próprio espaço privado fornece subsídios para que nasça uma literatura de mulheres, tendo estas a habilidade de “tecer — histórias, bem como estratégias”. Provas cabais desse viés *diabólico* do anjo são as irmãs Brontë, amáveis e recatadas moças educadas à sombra dos rígidos preceitos Protestantes, mas cuja produção literária não tem absolutamente nada de “amável”, “recatado” ou “angelical” e, quando o tem, é para destilar a mais refinada ironia.

No que tange à faceta monstruosa, esta é associada à bruxa, à louca histérica, ao monstro, ao ser maligno que se esconde nos submundos, à Medusa, à *femme fatale*, à sereia,

ao dragão, à vampira etc. A mulher monstro seria, como definem Gilbert e Gubar, uma espécie de “imagem angélica antiteticamente refletida” (id., p. 28). Entretanto, por trás dessas associações efetuadas pelo universo masculino está uma outra, muito mais produtiva e reveladora da faceta monstruosa: nas palavras das mesmas Gilbert e Gubar, “assertividade, agressividade — ambas características de uma vida masculina de ‘ação significativa’ — são ‘monstruosas’ nas mulheres exatamente por serem ‘não-femininas’ e, conseqüentemente, impróprias a uma vida comedida de ‘pureza contemplativa’” (id., *ibid.*). Assim, a mulher monstro receberia esse epíteto porque incorpora, de alguma forma, características masculinas — *ativas*, portanto — que a tornam independente, ou seja, que tornam o universo patriarcal algo obsoleto porque apropriado e utilizado por uma mulher, daí a “imagem angélica antiteticamente refletida”, reiterando a perspectiva *diabólica* do anjo. Da mesma forma que a mulher monstro incorpora características masculinas, ela poderia incorporar características do seu oposto angelical (e vice-versa) e vir a se tornar um demônio disfarçado de anjo, o que reativaria o arquetípico medo masculino ante o feminino, medo este associado ao invisível, à ausência dos órgãos reprodutores que se escondem no interior da mulher: o medo da castração, ou o Complexo de Édipo propriamente dito.

Reitera-se, nos extremos do anjo e do monstro, o sistema de dualidades opostas e hierarquizadas que sustenta o ideário patriarcal: não há heroínas femininas — no lato sentido de personagens de ação, salvadoras e resgatadoras —; há apenas heróis masculinos na tradição patriarcal. À mulher restam os angelicais papéis secundários (preferidos pelo patriarcado) ou o monstruoso papel de vilã (“denunciados” por esse mesmo patriarcado) ou, de forma ainda mais sistemática, o de anjo que posteriormente se torna monstro (e observe-se que não há uma recíproca: não há monstros que venham a se tornar anjos), em uma espécie de percurso de decadência. É o que ocorre em **Madame Bovary** (1857), por exemplo, que inicia com uma personagem bondosa, atenta ao marido e com as convenções sociais. Contudo, secretamente ela começa a se rebelar contra isso tudo e a endividar-se e prostituir-se, culminando com seu trágico suicídio final. Vemos aqui, bastante resumidamente, um percurso de decadência no qual a morte final funcionaria como uma espécie de advertência às mulheres que tentassem fazer o mesmo.

É nesse percurso de *decadência* que se revela com maior clareza que há algo falho, que há impasses — *aporias*, por assim dizer — na oposição anjo/monstro largamente difundida na tradição literária ocidental em relação à mulher. Na verdade, “o monstro não

deve somente ficar oculto atrás do anjo, mas sim habitar o interior (ou a metade mais inferior) deste” (2000, p. 29), como nos lembram Gilbert e Gubar. Essa percepção gerou obras escritas por homens nas quais “o ‘anjo’ feminino era, na verdade, um ‘demônio’ feminino; o exemplo perfeito da dama refinada era, na realidade, um monstro grosseiro” (id., p. 31), ou seja, obras nas quais escritores como Flaubert mostram que é na mulher anjo que reside a mulher monstro. Sob esse aspecto, a própria tradição literária patriarcal denuncia-se a si mesma, visto que o modelo angelical idealizado não corresponde ao que o próprio patriarcado percebe como algo inerente a essa idealização.

Como se pode notar, é nesse contexto que uma mulher que queira tornar-se escritora está inserida, e é nesse contexto também que surgirão as reações feministas na literatura. Dessa forma, apesar de toda a situação contextual mostrar-se desfavorável, surgiram *escritoras*, fato que em si só já é uma reação ao universo patriarcal. As próprias palavras *escritora* e *autora* também denotam reação, uma vez que, como se sabe, por questões culturais e lingüísticas o gênero masculino do substantivo engloba o feminino para criar o que é conhecido como gênero neutro (em português, a palavra masculina *Homem*, quando escrita com letra maiúscula, designa a humanidade como um todo: homens, mulheres e também crianças), o que tornaria teoricamente desnecessária a criação e utilização dos termos mencionados. Contudo, Norma Telles dirá que “nos últimos anos, entretanto, tem-se demonstrado que os conteúdos e significados para pares de palavras que denotam diferenças de gênero não são os mesmos. Senhor, por exemplo, denota domínio e controle, enquanto senhora o pertencimento a outro” (1992, p. 45). Gilbert e Gubar vão teorizar sobre o que possibilitou às mulheres tornarem-se *escritoras*, o que se pode chamar, em última instância, de uma *reação de apropriação*.

Segundo as autoras, a mulher que se apropria da pena para escrever está, inconscientemente, apropriando-se de um objeto masculino: é como se ela tentasse se apropriar do falo, já que ela não tem um órgão sexual que corresponda ao ato/poder de criar. Isso geraria um embate psíquico inconsciente, que muitas vezes se torna consciente por meio da própria escrita das autoras quando estas discutem o ato de escrever em suas obras. Esse embate, juntamente com a inferência dos estereótipos anjo/monstro impostos e incorporados pela mulher em razão da tradição literária patriarcal, seria o germen do que as autoras chamaram de *angústia da autoria*, a angústia da autoria feminina, o que denota, logo de início, que o tornar-se escritora seria uma experiência traumática.

O conceito de angústia da autoria está, de certa forma, ligado a um outro conceito bastante conhecido na Teoria Literária: trata-se da angústia da influência, cunhado por Harold Bloom em **A angústia da influência** (1973). As próprias autoras afirmam que nomearam seu conceito com base no nome e função do conceito de Bloom.

A angústia da influência diz respeito ao tornar-se *autor*. Esse tornar-se autor implicaria ao efebo (o aspirante a autor) em primeiro lugar apropriar-se da tradição de autores que o precederam, autores esses que conseguiram firmar-se como únicos, mestres e gênios a serem imitados e que, por sua vez, também se apropriaram da tradição autoral que os precedeu. Em seguida, o efebo precisaria encontrar uma maneira de esvaziar, de *matar*, os seus predecessores, ou seja, ele precisaria encontrar a si mesmo onde os que o precederam nunca estiveram, precisaria encontrar os fios soltos deixados pelos anteriores — fios estes que teriam sido possíveis tabus àqueles —, puxá-los e desenvolvê-los, tornando-se assim *poeta forte*, ou seja, autor cuja obra é *forte* por ter renovado, de alguma forma, a literatura que a precedeu. Em suma, o efebo precisaria superar o seu Complexo de Édipo, o seu medo da castração, em relação à força criadora dos seus antecessores.

Deste breve resumo da teoria de Bloom pode-se depreender duas coisas: primeiro que é necessário existir uma *tradição* que preceda o aspirante a autor; e segundo que esse aspirante deve *superar* essa tradição, o que implica um embate de forças, e *força* é algo atribuído ao masculino, completamente oposto à *fraqueza física* feminina. Portanto, o conceito de angústia da influência está alinhado com as bases que sustentam o patriarcado. Como, então, ele poderia se aproximar à angústia da autoria feminina, que aparentemente não conta com uma tradição literária e muito menos com a força criadora do ato de escrever, uma *invenção* masculina (como se pode concluir da aproximação pena/pênis)? De acordo com Gilbert e Gubar, a angústia da influência aproxima-se *estruturalmente*, ou seja, na maneira como se compõe, da angústia da autoria feminina, uma vez que também esta última pressupõe tradições e superações.

A mulher que se apropria da pena para tornar-se autora tem que se deparar com a tradição autoral masculina que a precedeu. Fatalmente, essa tradição sempre pintou a mulher em cores suficientemente fortes no que tange à oposição anjo/monstro, enfatizando sempre a preferência pelo anjo e o repúdio pelo monstro e denunciando o anjo que esconde o monstro. Surge assim um lapso: a tradição autoral masculina apresenta um modelo que não corresponde ao que as aspirantes a autora vêm em si mesmas, o que gera uma tensão, o

próprio cerne da angústia. Gilbert e Gubar chamarão isso de “psicologia da história literária”, ou seja, “as tensões e angústias, hostilidades e inadequações que os escritores/escritoras sentem quando confrontam não apenas as conquistas de seus predecessores, mas também a tradição do gênero, estilo e metáfora que herdaram destes ‘pais anteriores’” (2000, p. 46). Assim, em última instância poderia-se concluir que em termos de tradição autoral masculina (milênar e descomunamente extensa; *forte*, por assim dizer), a aspirante a autora talvez não encontre modelos, talvez não encontre uma tradição para se inspirar e, conseqüentemente, para romper e se auto-afirmar. Ora, o que é a angústia senão o medo da incerteza, o medo de ser uma voz única gritando na multidão silenciosa, o medo de revelar-se diferente do que o patriarcado espera de uma mulher?

Assim, se não é possível à aspirante a autora encontrar um modelo-guia na tradição literária masculina, que lhe resta então? Dizem Gilbert e Gubar que

[...] da mesma forma que o embate do artista masculino contra seu precursor assume a forma do que Bloom chama de desvios revisórios, vãos, desleitura; também a batalha da escritora pela auto-criação a envolve em um processo revisório. Sua batalha, entretanto, não é contra a leitura do mundo empreendida por seus precursores (masculinos), mas sim contra a leitura que estes fazem de *sua condição de mulher*. Com o intuito de se definir como autora de algo, a escritora deve redefinir os termos de sua socialização. Seu embate revisório, portanto, freqüentemente se torna um embate pelo que Adrienne Rich chamou de ‘Revisão — o ato de olhar para trás, de olhar com novos olhos, de penetrar um velho texto a partir de um novo direcionamento crítico... um ato de sobrevivência’. Ademais, com freqüência a escritora só pode iniciar tal embate por meio de uma laboriosa busca por uma *precursora* que, longe de representar uma força ameaçadora a ser contestada ou destruída, prove de maneira exemplar que é possível uma insurreição contra a autoridade literária patriarcal (2000, p. 49 – grifos das autoras).

Portanto, o que resta à aspirante a autora, inicialmente, é procurar uma tradição que fale mais a ela mesma, uma tradição que ao ser lida também possa lê-la. Enfim, uma tradição autoral *feminina* que mostre que é possível tornar-se autora sem ser homem, que é possível insurgir-se contra a autoria/autoridade literária patriarcal. Existiria tal tradição? Um olhar feminista sobre a literatura aponta para uma resposta positiva, uma resposta que, de certa forma, torna opaca a linha epistemológica que separa a teoria feminista da prática literária, fazendo com que uma se mescle à outra a ponto de não mais ser possível separá-las.

Não vamos nos adentrar detalhadamente em uma análise comprobatória da tradição literária feminina mas, a título de exemplo, talvez seja interessante nos voltarmos brevemente para dois casos que parecem constituir uma linha tradicional: Mary Wollstonecraft (1759 –

1797) e Virginia Woolf (1882 – 1941). Mary Wollstonecraft é considerada uma das precursoras da literatura escrita por mulheres e do Feminismo porque, em 1792, publicou o clássico **A Vindication of the Rights of Woman**, uma espécie de tratado político-educacional no qual conclamava que era “tempo de empreender uma revolução nos costumes femininos — tempo de restituir-lhes sua dignidade perdida — e torná-los, como componentes da espécie humana, esforços para suas próprias mudanças, para as mudanças do mundo” (WOLLSTONECRAFT *apud* GILBERT e GUBAR, 1996, p. 255)².

O que Wollstonecraft está clamando é que seja dado às mulheres acesso à educação da mesma forma que é dado aos homens para, em um segundo momento, reformar ou reformular o mundo ao gosto feminino, o que pressupõe uma simples inversão de papéis na oposição hierárquica homem/mulher. Nesse sentido, pode-se dizer que a autora defende os mesmos ideais da ala panfletária e militante do Movimento Feminista, que em outras épocas promoveu radicalismos desmedidos como fogueiras de sutiã em praça pública. Contudo, talvez o que defina o pensamento de Wollstonecraft — e por esse motivo torne sua obra importante — seja o ecoar de um grito de liberdade, liberdade esta a ser conquistada pela educação [nesse aspecto, seu trabalho dialoga com o **Emílio** (1762), de Rousseau].

A liberdade através da educação é, em última instância, o que poderia resumir — no plano simbólico — **A Room of One's Own** (1929), de Virginia Woolf, uma vez que tal texto foi o resultado de duas palestras dadas pela autora no Girton College, na Universidade de Cambridge, em 1928. Duas palestras dadas em uma instituição de ensino superior para um público constituído de pessoas dotas, em sua esmagadora maioria homens, por uma *escritora* que, ironicamente, nunca frequentou a universidade. De alguma forma, será que se poderia dizer que o sonho de Wollstonecraft, de liberdade através da educação, se realizou nesse ato de Woolf? Qualquer resposta que se dê a esta questão demandaria, em si, uma tese (no sentido acadêmico do termo) para justificá-la.

A Room of One's Own é um texto *sui generis* por vários motivos. Primeiramente pelo que já apontamos e, em segundo lugar, porque trata de algo fundamental: mulher e ficção. Levando-se também em consideração a época em que apareceu, é considerado, nas palavras de Gilbert e Gubar, “como a maioria dos historiadores literários hão de convir, o primeiro grande feito da crítica feminista em língua inglesa” (1996, p. 1317)³, e isto já pode ser constatado nas primeiras páginas do texto: “uma mulher deve ter dinheiro e um teto que seja seu se pretende escrever ficção; e isto, como se verá, deixa sem solução o grande

problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (WOOLF, 2000, p. 6). Em suma, a mulher precisa de independência financeira para poder criar: ela precisa de um teto que seja seu, precisa de uma segurança que seja somente sua, e não a segurança patriarcal do casamento, por exemplo. Para o início do século vinte, quando este texto aparece, era tudo que uma mulher precisava e tudo que ela não tinha. Nesse sentido, este texto de Woolf é uma espécie de denúncia aberta da opressão feminina feita por uma mulher que também foi vítima dessa opressão.

É interessante notar também que a autora subordina à necessidade do dinheiro e da propriedade as questões da mulher e da ficção: “e isto, como se verá, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (id., *ibid.*). Portanto, as questões do teto e do dinheiro — questões práticas, note-se — parecem ser mais importantes, ou de solução mais urgente, do que o ato de criar propriamente dito, do que as discussões sobre a natureza da mulher e da ficção. Mulher e ficção são, de fato, duas questões que, no campo filosófico/literário, são “sem solução”. Esse deixar de lado a ficção (o que é um claro jogo retórico, já que o texto todo é, em última análise, ficção) em razão da denúncia da opressão feminina vem demonstrar a urgência da discussão e das mudanças no *status quo* em relação às mulheres, urgência de discussão esta que, já à época de Woolf, começava a fazer parte dos debates nos círculos acadêmicos, uma vez que feministas marxistas como Alexandra Kollontai (1872 – 1952) e Clara Zetkin (1857 – 1933), na Rússia e na Alemanha respectivamente, já articulavam manifestações junto às mulheres das classes trabalhadoras, as quais começavam a chamar atenção da sociedade em geral.

Dentro da leitura que procuramos fazer aqui fica claro que há uma linha de continuidade que liga Mary Wollstonecraft à Virginia Woolf: enquanto uma denunciou o não acesso à educação, a outra incorporou essa denúncia e a expandiu às raias do Capitalismo patriarcal. Em última instância, pode-se ler a aproximação do pensamento de Wollstonecraft ao de Woolf como uma desarticulação da oposição hierárquica existente entre literatura e Teoria da Literatura, já que ambas fazem suas discussões teóricas sobre o Feminismo a partir da construção de um universo literário (ainda que Wollstonecraft tenha se declarado contrária à literatura romanesca). Sob este aspecto, de certa forma uma apenas continuou o pensamento da outra. Entretanto, há algo que as diferencia, e ao mesmo tempo as aproxima: a ficção.

A ficção é o terceiro motivo que torna **A Room of One's Own** *sui generis*. Um terceiro motivo que tem dois sub-motivos: primeiramente, há algo muito especial que chama a

atenção no texto de Woolf, qual seja sua maneira de tratar do assunto mulher e ficção. Para tal empreendimento, ela *cria uma ficção*. Assim, para expor todos os pontos concernentes ao que pretende tratar, a autora constrói personagens, espaço e tempo para um enredo que lhe fora proposto pelos que a convidaram a falar no Girton College. Diz ela:

Por este motivo proponho, fazendo uso de todas as liberdades e licenças de uma romancista, *contar-lhes a história* dos dois dias que precederam minha vinda aqui — como, arqueada pelo peso do assunto que vocês colocaram sobre meus ombros, eu ponderei tal assunto e o fiz participar de minha vida cotidiana. Desnecessário dizer que o que estou prestes a descrever não existe, Oxbridge é uma invenção, assim como Fernham; “eu” é apenas um termo conveniente para alguém que não existe. Mentiras vão jorrar dos meus lábios, mas talvez possa haver alguma verdade nelas contidas; cabe a vocês procurar esta verdade e decidir se alguma parte dela merece ou não ser levada em consideração. Se vocês decidirem que não merece, atirem toda ela no cesto de lixo e esqueçam tudo a seu respeito (2000, p. 6 – grifo nosso).

Assim, tem-se um texto literário sobre uma questão teórica desfazendo, desta forma, as linhas que separam ficção e teoria, tese e antítese, Feminismo e literatura e até mesmo escrita e fala, numa clara desarticulação do pensamento patriarcal em termos de trabalho científico, qual seja a *oposição* entre os termos elencados. Contudo, pelo fato de tratar o assunto mulher e ficção, este trabalho de Woolf distancia-se do pensamento de Wollstonecraft se levarmos em consideração uma afirmação de Gilbert e Gubar a respeito da última:

[...] enquanto em *A Vindication of the Rights of Woman* condenava Milton, Pope, Chesterfield e Rousseau por propagarem imagens perniciosas de mulheres, Wollstonecraft igualmente desdenhava dos hábitos de leitura das mulheres, cuja inclinação ao romance lhe parecia propagar somente ignorância e favorecer a dependência (1996, p. 258).

Portanto, apesar de também ser uma *romancista* (cf. GILBERT e GUBAR, 1996), Wollstonecraft criticava o romance romântico por considerá-lo um produto alienador, que contribuía para que as mulheres continuassem submissas através da reafirmação dos modelos femininos patriarcais (anjo/monstro), o que o tornava indigno de ser considerado. É interessante observar esta opinião da escritora inglesa, pois vai ao encontro da realidade de sua época, realidade esta na qual o gênero romanesco, fruto da nova realidade sócio-econômica trazida pela Revolução Industrial e pela conseqüente ascensão da burguesia, era uma seara dominada por mulheres tanto na escrita quanto na leitura. Dirá Marlyse Meyer, em ensaio esclarecedor:

A grande quantidade de mulheres romancistas na Inglaterra de então originou-se das transformações acarretadas pela Revolução Industrial e pela constituição de uma classe média [...]. O recém-adquirido lazer das mulheres suscitou um novo público leitor, cuja rudimentar cultura as fazia apreciar o gênero mais fácil da ficção em prosa. Desenvolve-se então pela Europa um formidável apetite pelo romance (1993, p. 48).

Meyer reconhece que essa “grande quantidade de mulheres romancistas” era composta, em sua esmagadora maioria, por “mulheres comuns, tendo escrito, o mais das vezes, romances comuns”. Talvez seja esse um dos motivos que levaram Mary Wollstonecraft a criticar o gênero romanesco, já que este era produzido por e para pessoas advindas da então recente ascensão burguesa, “cuja rudimentar cultura as fazia apreciar o gênero mais fácil da ficção em prosa”. Infelizmente, Wollstonecraft faleceu antes de presenciar o surgimento de Jane Austen, cuja publicação, em 1811, de **Razão e sensibilidade**, seu primeiro romance, marcaria o início de um dos mais prolíficos períodos qualitativos da ficção inglesa em prosa.

Todavia, a denúncia em **A Room of One's Own** é empreendida exatamente de forma romanesca, o que torna passível de críticas, aos olhos de Wollstonecraft, o veículo propagador de idéias utilizado por Virginia Woolf.

Se no sentido aqui exposto pode-se notar um distanciamento entre uma e outra autora na maneira de tratar a questão da mulher, em outro sentido vê-se exatamente o contrário: a aproximação entre ambas através do diálogo textual. Lê-se na obra de Woolf em questão uma passagem bastante elucidativa, situada como conclusão a uma longa cena em que o narrador-testemunha-protagonista discorre sobre Tennyson e Rossetti tendo como pano de fundo um banquete (o diálogo com o **Banquete**, de Platão, é evidente) e esperando encontrar respostas nas obras dos autores mencionados:

Devemos atribuir a culpa à guerra? Quando as armas começaram a disparar em agosto de 1914, os rostos de homens e mulheres mostravam-se tão compreensíveis uns aos olhos dos outros a ponto do romance estar morto? Certamente foi um choque (*às mulheres em particular com suas ilusões sobre educação, e assim por diante*) ver os rostos de nossos governantes ao clarão da artilharia (2000, p. 17 – grifo nosso).

Quem seriam essas “mulheres em particular com suas ilusões sobre educação” senão Mary Wollstonecraft e a tese de **A Vindication of the Rights of Woman** subentendida no plural impessoalizador do discurso?

Nesta clara resposta à aversão de Wollstonecraft ao gênero romanesco predominante em sua época através da também clara alusão ao tratado sobre a educação das mulheres escrito por ela, Woolf apropria-se de sua predecessora para, em seguida, deslê-la, esvaziá-la, puxar um fio que ficara solto e, em meio a esse esvaziamento, construir sua própria **A Vindication of the Rights of Woman**, ou seja, criar sua própria predecessora no exato momento em que cria a si mesma a partir das angústias que a atormentam por ser uma mulher em meio a uma sociedade patriarcal. É isso que aproxima indissociavelmente Mary Wollstonecraft à Virginia Woolf, justamente a tradição autoral feminina apontada por Gilbert e Gubar em **The Madwoman in the Attic**, inspirada — e também antagonizada — na teoria da angústia da influência de Harold Bloom. É também esse o segundo sub-motivo que torna **A Room of One's Own** um texto *sui generis*.

É interessante observar como Virginia Woolf constrói sua aproximação à Wollstonecraft em seu texto. Na verdade, o narrador-personagem-protagonista de **A Room of One's Own** estava dialogando com Lord Alfred Tennyson e Christina Rossetti quando, em um parêntese, faz a menção que só agora, conhecendo as trajetórias de ambas as autoras, podemos afirmar se tratar de um diálogo textual. Ou seja, sem o conhecimento da aversão de Wollstonecraft ao gênero romanesco apontada por Gilbert e Gubar, talvez esse diálogo passasse despercebido.

O fato acima apontado nos leva a concluir que a busca da aspirante a autora por uma tradição feminina que a preceda dá-se através de um *subtexto* que pressupõe não uma ruptura com o antecessor — o procedimento padrão segundo a teoria de Harold Bloom —, mas uma aproximação a esse antecessor. É isso que leva Gilbert e Gubar a afirmarem que

a mulher escritora — e nós veremos mulheres fazendo isto de novo e de novo — procura por um modelo feminino não porque ela quer respeitosa e aquiescer com as definições masculinas de sua ‘feminilidade’, mas porque ela deve legitimar suas próprias diligências rebeldes (2000, p. 50).

Dessa forma, pode-se argumentar que a tradição da qual participa a escritora, bem como sua maneira de apropriar-se e de desler essa tradição, é diferente da tradição/apropriação/desleitura empreendida pelo escritor. É nesse ponto, portanto, que a teoria da angústia da influência cunhada por Bloom se distancia da teoria da angústia da autoria cunhada por Gilbert e Gubar, uma vez que o efebo e a aspirante a escritora participam de subculturas literárias diferentes justamente por causa da estrutura dualista hierarquizada,

sobre a qual se assenta a sociedade patriarcal ocidental no que diz respeito ao sistema gênero-sexo, que opõe a mulher *passiva* ao homem *ativo*. “Por ser baseada na percepção socialmente determinada da própria biologia da mulher, esta angústia da autoria é bastante distinta da angústia da criatividade que poderia ser identificada em escritores tais como Hawthorne ou Dostoiévski” (id., p. 51).

É a maneira como a aspirante a autora participa da subcultura literária, ou seja, como ela se inclui ou se exclui nessa/dessa subcultura, bem como a maneira como ela lida com a angústia de ser autora em meio a uma tradição patriarcal que a exclui, já que ao apropriar-se da pena para escrever a mulher apropria-se do falo que não possui; é que se determinará sua importância enquanto autora, que se determinará em que sua obra faz diferença e como ela dialoga com a sociedade e a cultura ocidentais/patriarcais.

Dessa forma a solidão da mulher artista, seus sentimentos de alienação em relação aos predecessores masculinos conjugados com sua necessidade de sentir-se irmanada às suas precursoras e sucessoras, seu sentimento de urgente necessidade de uma audiência feminina juntamente com o medo do antagonismo dos leitores masculinos, sua timidez culturalmente condicionada em relação à auto-dramatização, seu pavor da autoridade patriarcal da arte, sua angústia em relação à impropriedade da invenção feminina — todos estes fenômenos de ‘inferiorização’ marcam a luta da mulher escritora por auto-definição artística e diferenciam seus esforços de auto-criação daqueles de sua contraparte masculina (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 50).

Evidentemente que a relação autora + subcultura literária + angústia da autoria constitui, em última instância, uma atitude de reação ao *status quo* da sociedade patriarcal em relação à mulher. O simples fato de ser uma mulher autora, como apontamos em outro momento, já é em si uma reação. Contudo, no caso da literatura, como demonstram as teóricas norte-americanas, o campo onde será estruturada e empreendida tal reação é o *sub*: a *subcultura* literária feminina, o *subtexto* do texto feminino. É no subtexto que a estrutura opositora e hierarquizante do sistema gênero-sexo patriarcal será minada em si mesma, desarticulada, *desconstruída*. É no subtexto, em suma, que se articulará um Feminismo que tentará minar as oposições patriarcais, mais especialmente a arqui-oposição entre masculino e feminino. Assim, de acordo com Gilbert e Gubar,

as mulheres criaram significados submersos, significados ocultados ou escondidos no que é mais acessível, conteúdo “publicado” de suas obras, de maneira que sua literatura pudesse ser lida e apreciada até mesmo quando sua relação vital com a doença e com a desapropriação do feminino fosse ignorada. [...] a escrita dessas

mulheres parece, freqüentemente, “estranha” em relação à história literária predominantemente masculina definida pelos padrões do que temos chamado de poética patriarcal (2000, p. 72).

É interessante observar essa conceituação proposta pelas autoras, pois ela dialoga com a questão da tradição e, conseqüentemente, com o conceito de angústia da autoria, como se pôde notar na aproximação entre Mary Wollstonecraft e Virginia Woolf. A apropriação da predecessora pela aspirante a autora para sua própria auto-affirmação, e não para romper com a tradição, acaba se deixando entrever somente nas entrelinhas, no subentendido. E nem pudesse ser diferente, tendo em vista todo o sistema de opressão articulado pelo patriarcado (lembremos sempre que a própria linguagem, por estruturar-se em regras e exceções que se opõem, é patriarcal). Resta à autora, então, o *sub*, o *entre*, como espaço de sublimação da sua angústia, pois se esta autora utilizar-se da superfície, seu texto parecerá “estranho” aos olhos da historiografia literária predominantemente masculina. Em suma, o texto feminino, para tais olhos, seria algo inferior, algo que não corresponde ao que se espera, algo opaco e indefinido que aparentemente não tem sentido, pois tudo que é estranho causa medo, e o medo é sempre resultado do deparar-se com o que não se pode *controlar* ou *submeter*.

É claro que esse caráter “estranho” do texto feminino não é indício de que tal texto seja desprezível por ter qualidades artísticas inferiores. Ao contrário. Na verdade, até pouco depois da primeira metade do século XX a crítica literária (feminista ou patriarcal) não soube (*des*)ler — ou talvez *não quis (des)ler* — o texto feminino, o que acarretou no esquecimento e desvalorização de vários nomes hoje importantes, como Júlia Lopes de Almeida (no Brasil) e Kate Chopin (nos Estados Unidos), para citar apenas dois. Sob esse aspecto, é interessante notar que em antologias canônicas de literatura brasileira [**Presença da Literatura Brasileira** (1964), de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, e **História Concisa da Literatura Brasileira** (1972), de Alfredo Bosi], por exemplo, não há ou há poucas referências às *escritoras*. Nos Estados Unidos também não é muito diferente: a clássica antologia **The Literature of the United States** (1975), de Marcus Cunliffe, sequer menciona Kate Chopin e faz rápidas menções à Edith Wharton e Emily Dickinson. Evidentemente que omissões desse tipo são deliberadas — como o são todas as “canonizações” —, visto que por ocasião de suas primeiras edições os organizadores de tais antologias já contavam com informações suficientemente crédulas sobre várias escritoras, o que possibilitaria perfeitamente a inclusão destas nas referidas obras.

Independentemente da questão do cânone, fato é que a característica subtextual do texto feminino só foi melhor conceituada no final do século XX, com os trabalhos de Gilbert e Gubar nos Estados Unidos e de Hélène Cixous na França. As duas primeiras teóricas usaram uma metáfora fundamental para a compreensão do conceito, metáfora que serve também — e este é um ponto que chama a atenção por si só — para os textos da tradição literária patriarcal, que também teorizou a respeito. Dizem Gilbert e Gubar que

[...] as mulheres a partir de Jane Austen e Mary Shelley até Emily Brontë e Emily Dickinson produziram obras literárias que são, em certo sentido, *palimpsestos*, obras cujos planos superficiais dissimulam ou obscurecem níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e socialmente menos aceitáveis). Assim estas autoras conduziram a difícil tarefa de levar a cabo a verdadeira autoridade literária feminina, através de uma simultânea conformidade e subversão dos padrões literários patriarcais (2000, p. 73 – grifo nosso).

Surge assim a metáfora/palavra/conceito que melhor define o que vimos chamando até o momento de *sub*, *subtexto* ou *entre* no que diz respeito ao texto feminino: *palimpsesto*, ou o *entre/sub* propriamente dito. Conceito tão caro à Teoria Literária [Gérard Genette, um dos principais nomes da Narratologia, escreveu o descomunalmente longo **Palimpsestes** (1982) exclusivamente para tratar do assunto], à Psicanálise (Freud teorizou sobre a memória a partir do bloco mágico, que não deixa de ser uma espécie de palimpsesto), à Filosofia (poderia-se interpretar o conceito nietzscheano de eterno retorno também como um palimpsesto) etc.; o palimpsesto pressupõe *marcas invisíveis* deixadas na solidez de uma superfície que um dia foi escrita, posteriormente apagada, e então reescrita. As marcas deixadas tornaram-se impossíveis de apagar e um dia, quando menos se espera, elas emergem depois de se combinarem entre si numa lógica caótica, revelando tudo que foi reprimido; tudo que antes parecia desaparecido; tudo que sempre esteve presente, mas de forma invisível, em um funcionamento similar ao inconsciente humano.

O conceito de palimpsesto associado ao texto feminino, nas palavras de Norma Telles, nos mostra que “o desenho de superfície esconde ou obscurece um nível de significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente” (1992, p. 46) e que “a arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade da autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora” (id., p. 56). Isso não significa que a superfície seja descartável, mas sim que esta pode ser lida como uma aceitação das leis patriarcais e, ao mesmo tempo, como um movimento de

subversão a tais leis. O texto feminino é um *inter-dito*, ou seja, fica entre o dito e o não dito, portanto comporta um certo viés irônico: é um espaço de contradições e antíteses, de paradoxos e oxímoros.

Quando se traz à tona as marcas ocultas do palimpsesto e se começa a interpretá-las em relação à superfície que as esconde, descobre-se que nem tudo é como parece, descobre-se que a literatura feminina não é tão “estranha” como pensa o patriarcado. Descobre-se, enfim, que o que estava oculto não se opõe ao que estava revelado: o oculto sempre esteve *no* revelado e vice-versa, o que os torna indissociáveis. São, portanto, *suplementos*, elementos a partir dos quais “se operam as aporias, os conflitos insolúveis do pensamento” (SISCAR, 2003, p. 153). Em razão disso se pode chamar de *relação de suplementaridade* essa emersão do oculto que traz novos significados para o revelado, significados que sempre estiveram ali, mas que nunca se soube ou *nunca se quis* vê-los. Ou seja, o que era inicialmente estranho revela-se familiar, confirmando o que Freud já dizia no clássico ensaio “O estranho”: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1969, p. 238), e esse familiar revela-se algo relacionado à apropriação do feminino pelo masculino, ao edípico medo da castração.

É neste ponto que podemos dizer que a teoria de Gilbert e Gubar dialoga com o Feminismo francês de Hélène Cixous, pois enquanto no pensamento das primeiras há a preocupação em denunciar as oposições patriarcais que excluem a mulher, no pensamento da última há a preocupação em minar tais oposições dentro delas mesmas, há a preocupação de encontrar maneiras reativas que desarticulem as essencializações patriarcais trazendo à tona as inscrições obscurecidas do palimpsesto, a familiaridade do estranho e revelando novos significados que sempre estiveram escondidos, reprimidos, no melhor de todos os esconderijos: onde todos podem ver. No caso do patriarcado, esse processo desarticulatório revelará duas coisas: a arbitrariedade das oposições hierarquizadas e o quanto elas minam a si mesmas; e a emersão do “eu” feminino — uma voz, um corpo e uma mente deliberadamente abafados e reprimidos —, que vai se mostrar não exatamente uno (“eu”), mas múltiplo (“eus”).

“Onde está ela?” (1986, p. 63)⁴ é o que se lê na primeira linha de “Sorties”, de Hélène Cixous, talvez a pergunta que resume todo o Feminismo e a questão da mulher: a busca de um *lugar* na sociedade, de um lugar em si mesmo, enfim, de um *teto todo seu*, nas palavras de Virginia Woolf. Cixous coloca em seguida as oposições binárias que se relacionam à mulher,

oposições estas criadas por toda uma tradição de oposições hierárquicas, como vimos demonstrando, e magnificamente demarcadas no texto da teórica pela interposição de barras entre os conceitos:

Atividade/passividade
Sol/Lua
Cultura/Natureza
Dia/Noite

Pai/Mãe
Cabeça/Coração
Inteligível/Palpável
Logos/Pathos

Forma, convexo, passo, avanço, sêmen, progresso.

Conteúdo, côncavo, superfície — onde os passos são galgados, superfície de recepção e sustentação.

Homem

Mulher

[...]

O pensamento tem sempre funcionado através de oposições (1986, p. 63).

“O pensamento tem sempre funcionado através de oposições” é a avassaladora conclusão inicial de Cixous. Contudo, se o pensamento sempre trabalhou através de oposições, e oposições e hierarquias são o que fundamentam a sociedade ocidental, então pode-se concluir que o *pensamento* é patriarcal ou *Logocêntrico* — a “razão entendida como presença” (SISCAR, 2003, p. 152) — e que, colocando-se a mulher a pensar, ela estaria se apropriando de algo que não lhe pertence (como no caso da pena), portanto estaria transgredindo as regras sociais a ela impostas. Assim, *pensar*, no caso da mulher, é *transgredir*, e a transgressão, nos seus vários níveis de significado, é o que poderia resumir todo o Movimento Feminista e o pensamento feminino.

Como se pode observar até aqui, a autora inicialmente retoma questões que permeiam todo o Feminismo desde seus primórdios enquanto um movimento organizado e engajado social e teoricamente. Decorre dessas questões a atual tendência feminista de “contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p. 16), ou a “contestação do Logocentrismo” através de pensamentos e ações concretas que colocam em discussão (“transgridem”) este mesmo patriarcado/Logocentrismo. O que talvez esteja faltando — e é Cixous quem dará subsídios para esse delineamento — é o *como* se dá, no campo literário, a contestação do patriarcado. No que tange a “Sorties”, pode-se dizer que tal contestação dá-se no interior do próprio patriarcado e através de seus próprios preceitos que, quando trazidos à tona e analisados,

tornam-se autofágicos, ou seja, corroem a si mesmos em um sistema cíclico que lembra um uróboro.

É por isso que Hélène Cixous instaurará a dúvida com uma pergunta que talvez componha o cerne do medo arquetípico masculino: “O que aconteceria ao logocentrismo, aos grandes sistemas filosóficos, à ordem do mundo em geral se a rocha sobre a qual os homens fundaram sua igreja se esfacelasse?” (1986, p. 65). Esta pergunta, em si, já denuncia o *como* a autora abordará a questão da mulher envolvida no sistema patriarcal, qual seja a constatação das aporias, dos impasses de sentido que denunciam a possibilidade de outras e mais ricas interpretações. Nesse sentido, faz-se interessante notar que Cixous aponta para o surgimento de aporias não a partir de um centro disseminador, ou seja, não de forma centrífuga e/ou centrípeta (bases da lógica patriarcal), mas sim a partir de *centros disseminadores* (como o texto feminino e o corpo feminino, por exemplo), locais vários de onde se disseminam os impasses de significado, o que torna a “contestação do patriarcado” um processo de esvaziamento das oposições binárias e hierárquicas que o sustentam.

Então toda a História, todas as histórias estariam lá para recontar de modo diferente; o futuro seria incalculável; as forças Históricas mudariam e mudarão de mãos e a mudança de corpos — outra idéia que é ainda impensável — transformaria o funcionamento de toda a sociedade. Estamos vivendo em uma era onde o fundamento conceitual de uma cultura antiga está prestes a ser abalado por milhões de algo como toupeiras (Topoi, minas terrestres), até então desconhecidas (CIXOUS, 1986, p. 65).

Muito elucidativas são as metáforas utilizadas pela autora para conceituar essa “contestação do patriarcado”: *toupeiras* e *minas terrestres*. Aqui, toupeira designa algo simbólico, por isso mais rico, uma vez que tal animal sobrevive e faz escavações embaixo da terra, embaixo do que é *visível*. Uma espécie de corrosão. Nesse sentido, a toupeira torna instável, com suas redes de túneis na escuridão, algo que parece sólido (o chão onde se pisa). Suas redes de túneis, aparentemente aleatórias, são seus caminhos, suas inscrições, seu *subtexto*. O mesmo ocorre com as minas terrestres: escondidas sob a aparente solidez do solo, elas são centros disseminadores de instabilidade, pois tornam o chão onde foram plantadas um local onde é impossível saber o que pode ocorrer ao nele pisar: elas podem ou não explodir. A disposição das minas em um terreno também forma um caminho, uma inscrição da teia de instabilidades, um subtexto que só pode ser lido se *desenterrado*. Tanto os túneis da toupeira quanto as minas terrestres (principalmente após explodirem) deixam marcas que modificam a

superfície mesmo quando tais marcas não são levadas em consideração ou são aparentemente apagadas, o que nos permite dizer que essas metáforas são também *palimpsestos*.

Da mesma gênese destas metáforas é a contestação do patriarcado empreendida pelo Feminismo atual: uma teia de túneis de toupeira, um campo minado, um subtexto, um palimpsesto que se dissemina por caminhos às vezes desconhecidos e que levam a vários locais e momentos. A contestação do patriarcado é, assim, uma teia estendida de significados que se ocultam sob a aparente solidez dos preceitos por ela minados/desarticulados.

E aqui voltamos ao arquetípico medo masculino: o medo do que não se pode ver; o medo da vulva, que oculta a sexualidade feminina, sexualidade que no homem é visível (o órgão sexual masculino é externo); o medo dos túneis de toupeira e dos campos minados; o medo da castração. O medo de um *corpo* que *inscreve em si mesmo* o seu pensamento:

Um texto feminino não pode ser mais que subversivo: se inscreve a si mesmo é em erupção vulcânica da velha “real” propriedade da crosta terrestre. Em deslocamento incessante. A mulher deve inscrever a si mesma porque, quando chegar o momento de sua libertação, é a invenção de uma escrita *nova e rebelde* que vai permitir-lhe colocar em ação as rupturas e mudanças indispensáveis em sua história. Primeiro individualmente, em dois níveis inseparáveis: — a mulher, inscrevendo a si mesma, retornará a este corpo que foi algo mais que confiscado, um corpo substituído por um estranho perturbador, doente ou morto, que freqüentemente é uma má influência, a causa e o lugar das inibições. Através da censura do corpo, a respiração e expressão são censuradas ao mesmo tempo (CIXOUS, 1986, p. 97 – grifos da autora).

É esse medo que leva o homem a subjugar a mulher, pois ela encarna a completude que lhe falta. Sob esse aspecto, a subjugação da mulher é também um querer apropriar-se de sua sexualidade por parte do ente masculino, um apropriar-se para tornar-se completo, um apropriar-se para se tornar supremo como o Pai Primordial, ou Deus, (frise-se que tal apropriação não é um equilíbrio dos dois sexos, mas apenas uma apropriação para meramente possuir o lado feminino, mas com o lado masculino sendo ainda o mais forte: uma apropriação para subjugar), um apropriar-se para voltar ao que é “uma só alma e uma só carne”. Em resumo, é o medo do estranho familiar, o medo da castração, o medo da ausência do falo que causa essa tentativa de apropriação.

Chega-se, finalmente, ao centro do pensamento de Hélène Cixous: a questão do corpo feminino, corpo que causa o medo arquetípico masculino. No pensamento da autora, diz Andrea Nye, “a descoberta do feminino é uma descoberta do corpo feminino, e uma descoberta das relações do corpo com outros corpos” (NYE, 1995, p. 233), ou seja, o

descobrir-se mulher está relacionado ao descobrir o próprio corpo. Inevitavelmente isso evoca Freud e sua teoria da constituição da personalidade feminina, a qual se dá por meio da constatação de uma falta/falha em relação ao homem: a falta do falo.

Mas o quê haveria a mulher de descobrir em seu próprio corpo que a levaria a descobrir a si mesma? A resposta para essa pergunta, dentro do pensamento de Cixous, diz respeito à questão da sexualidade feminina, mais especificamente ao modo de viver essa sexualidade: “*modo de ser no e de vivenciar o corpo*” (1992, p. 111, grifos da autora), dirá Maria Consuelo Cunha Campos.

O corpo feminino guarda mistérios — como os órgãos sexuais e a barriga da mulher grávida — que são insolúveis pela sua própria característica interna e invisível, portanto inaceitáveis para o pensamento masculino, uma vez que tais mistérios se ligam ao poder de dar a vida, ao poder de criar algo que possa ser chamado de “meu”. No que tange ao órgão sexual feminino, o medo do invisível por parte do masculino é o que está ligado ao complexo de castração, ou seja, ao medo do que Camille Paglia chamou de “vagina dentada” (1992), ao medo de que o órgão sexual feminino possa absorver, possa sugar as forças e portanto tornar estéril o órgão sexual masculino.

A mulher aceita sua própria sexualidade misteriosa, ctônica e ausente porque não lhe resta outra alternativa, o que torna mais fácil a aceitação das diferenças. Entretanto, há sempre o fato de que a sociedade patriarcal impõe à mulher restrições à sua sexualidade ao discriminar a prostituição; ao tornar uma verdade absoluta a ideologia da virgindade feminina antes do casamento; enfim, a própria passividade da mulher na relação sexual e em muitas outras atividades a ela atribuídas pela sociedade patriarcal.

Nessa situação, o Feminismo de Cixous em relação ao corpo seria um grito contra todas essas ideologias e, mais especificamente, a busca por uma aceitação e vivência dos mistérios do corpo feminino pela própria mulher como uma forma de reação à sociedade patriarcal. Tal vivência do corpo feminino seria um inscrever-se a si mesma. Seria um texto, portanto: *corpotexto*, *textocorpo*. Assim:

[...] com o corpo feminino é descoberta a sexualidade feminina, os impulsos femininos, os órgãos femininos que nos [as mulheres] ensinaram a denegrir e desprezar. A fim de descobrir esse corpo feminino real, devem ser rompidos os códigos, inclusive numa referência desafiante a Derrida, ‘aquele que ri ante a própria idéia de pronunciar a palavra *silêncio*, aquele que, almejando o *impossível*, detém-se diante da palavra impossível e a escreve como o fim’. As mulheres são corpos num sentido em que os homens não são, dizia Cixous. As mulheres é que permitem os

impulsos emergirem na histeria, que deixam seus sentimentos matizarem ou distorcerem o pensamento. Os homens, pelo contrário, sublimam e controlam seus impulsos. As mulheres jamais perdem contato com seus corpos e por isso constituem a perigosa presença de que os homens precisam, mas devem sempre dominar. O texto-mulher assumirá a forma de um corpo de mulher. Como um ovo, não é acabado, mas infindável. Não há começo nem fim; em vez disso, o texto a certa altura se interrompe, enquanto o pensamento no leitor deve prosseguir. Assim como o corpo da mulher dá à luz, o texto feminino ‘despacha’ o leitor. O texto não domina materialmente, é um ‘corpo que transborda, vomita, expelindo, contrariamente à incorporação masculina’ (NYE, 1995, p. 234).

Portanto, o *corpo* feminino é um emaranhado de impulsos que não se deixam sublimar, mas que fluem, que estão sempre significando em um processo *ad infinitum* — daí o motivo pelo qual o universo patriarcal procura reprimir tal corpo, uma vez que esse universo pensa apenas de forma dualista (e não múltipla) e hierarquizada —; da mesma forma que o *texto* feminino *contaminado* pelos traços subtextuais que desarticulam as ideologias patriarcais que, por ventura, podem constituir sua superfície. O diálogo entre esse texto e seus subtextos, entre o dito e o não dito, entre significantes e significados é infinito, gerando uma pluralidade de experiências que reproduzem a descoberta das pluralidades do corpo feminino e de outros corpos. Assim, no pensamento de Cixous, o corpo feminino é também o texto feminino — por isso Andrea Nye dá a esse amálgama o nome de *texto-mulher* —, e aqui a teoria de Gilbert e Gubar novamente se aproxima da teórica francesa, mas em um movimento parecido com a aproximação de Woolf a Wollstonecraft, um movimento de suplementaridade no qual a angústia da autoria já está e sempre esteve na teoria da inscrição-vivência do/no corpo e vice-versa.

Escrever — o ato que vai “se dar conta” da relação sem-censura da mulher com sua sexualidade, com seu ser-mulher, devolvendo-lhe o acesso às suas próprias forças; o que vai devolver seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus vastos territórios corporais mantidos lacrados; o que vai arrancá-la da estrutura superegotizada, supra-Mosaica onde a mesma posição de culpa é sempre reservada a ela (culpada por tudo, o tempo todo: de ter desejos, de não tê-los; de ser frígida, de ser quente “demais”; de não ser as duas ao mesmo tempo; de ser mãe demais e insuficiente; de sustentar e de não sustentar...). Inscrever a si mesma: seu corpo deve fazer-se ouvir. Então os imensos recursos do inconsciente vão irromper. Finalmente o incansável Imaginário feminino será disposto em formação de combate. Sem ouro ou dólares falsos, nosso petróleo vai espalhar significados sobre o mundo, significados não-referidos que mudarão as regras do velho jogo (CIXOUS, 1986, p. 97).

Desta forma, a mulher/autora que consegue inscrever/descobrir/criar seu próprio corpotexto descobre, portanto, que é possível não destruir a sociedade patriarcal, mas encontrar novas formas de viver nessa sociedade, novas formas de estar nessa sociedade —

formas de desconstruí-la sem destruí-la — sem tornar-se escrava dela. Eis o que podemos chamar de essência da presença inquietante da mulher na literatura: a desarticulação do universo patriarcal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).
- CIXOUS, H. Sorties. In: CIXOUS, H.; CLÉMENT, C. **The Newly Born Woman**. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986.
- FREUD, S. O estranho. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. 17.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic**. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- _____ (org.). **The Norton Anthology of Literature by Women**. The Traditions in English. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1996.
- MEYER, M. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: _____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1993.
- NYE, A. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.
- PAGLIA, C. **Personas sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLATÃO. Fedro. In: _____. **Diálogos I**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1992.
- SISCAR, M. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária**. Maringá, PR: Editora da UEM, 2003.
- TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (Biblioteca Pierre Menard).
- WOOLF, V. **A Room of One's Own**. London; New York: Penguin, 2000.
- XAVIER, E. Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (org.). **Literatura e feminismo**. Propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999 (Embiara).

¹ **The Madwoman in the Attic** não tem tradução para o português. Por essa razão, todas as citações deste livro foram traduzidas pelo autor do presente artigo.

² A obra de Mary Wollstonecraft não tem tradução para o português, visto que **Direito das mulheres e injustiça dos homens** (1832), de Nísia Floresta Brasileira Augusta, é uma tradução livre. Em decorrência disso, a citação de Wollstonecraft foi traduzida pelo autor do presente artigo.

³ As citações de **The Norton Anthology of Literature by Women**, de Gilbert e Gubar, bem como as citações de **A Room of One's Own**, de Virginia Woolf, também foram traduzidas ao português pelo autor do presente artigo.

⁴ A edição de “Sorties” aqui utilizada é a tradução feita do francês para o inglês, pois não há tradução ao português das obras de Hélène Cixous. Os trechos citados foram traduzidos do inglês pelo autor do presente artigo.