

A (IM)POSSIBILIDADE DA ESCRITA FEMININA

LÚCIA CASTELLO BRANCO*

para Ruth, que me deu o título e o pretexto

RESUMO

Este texto procura discutir alguns elementos que possivelmente determinem a especificidade da escrita feminina e analisar o conto "Lucas, Naim", de Hilda Hilst, nos moldes dessa escrita. (Apresentado no Círculo Psicanalítico de Minas Gerais, em maio de 1985, durante o curso "LITERATURA E SEXUALIDADE", ministrado por Ruth Silvano Brandão Lopes e Wander Melo Miranda).

O desejo de ler o texto da mulher, buscando identificar ali traços que apontem em direção a uma especificidade da escrita feminina surge-me, a princípio, como uma inquietante provocação. Não há como manter o "distanciamento crítico" quando o objeto de análise corre o risco de se misturar ao sujeito, quando o *corpus* de pesquisa é um corpo flutuante em que é preciso tocar sem reter, interferir sem ferir. "Ver o sexo de minha mãe: isso me chocara. Para mim, não havia corpo que existisse menos do que o dela; mais ainda, não existia"¹, afirma Simone de Beauvoir diante da imagem da mãe semi-morta. Como acercar-se da escrita feminina sem o sentimento constrangedor de algo muito antigo, muito familiar, que retorna, e a constatação de um estranho vazio que nos escapa e nos arrebatava como uma aparição?

A primeira vaga hipótese que me ocorre consiste na existência de uma linguagem feminina que certamente não se codifica nos moldes da masculina. Anterior à Lei do Pai, a linguagem feminina configuraria um universo pré-discursivo, em que a voz, o corpo e o toque da mãe funcionam como significantes, imprimindo um significado em contato com o corpo da criança². Nesse sentido, a escrita feminina consistiria de fato num projeto impossível, enquanto registro verbal de um processo aver

*Professora de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da UFMG

bal.

Mas o título deste texto-"a (im)possibilidade da escrita feminina" -, com o prefixo acanhado, entre parênteses, sugerindo a possibilidade, ainda que utópica, dessa escrita, tem a vantagem de nos remeter a uma outra leitura, que aponta não para o *aquém* desse discurso, mas para o seu *além*: em lugar de uma impossibilidade da escrita, a escrita de uma impossibilidade. Prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página³.

A tentativa de dizer o indizível parece ser, de fato, um traço recorrente da escrita feminina. Simbólica, enquanto linguagem verbal, essa escrita resiste, entretanto, à mediação lingüística, buscando "enconstar" a palavra à coisa e atingir o além do signo: "Atrás do pensamento não há palavras - é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nes se terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és."⁴ Nesse sentido, a escrita feminina percorre uma trajetória suicida, desembocando fatalmente em sua destruição, enquanto discurso: ao se auto-devorar, o que resta do signo senão seu próprio vazio? Na implosão da linguagem, já não há palavras e coisas - apenas o silêncio "que se evola sutil do entrechoque das frases." (AV. p. 8-9)

Nesse processo de "dessimbolização" da linguagem, onde outro registro se insinua, o corpo feminino ocupa lugar privilegiado; a palavra busca afirmar-se não apenas como coisa, mas como uma coisa que é o corpo do narrador, desafiando o corpo anônimo do leitor a também ingressar neste projeto delirante: "Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando u ma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, sem que por isso se tornem palha seca, e sim úmida (...) Ouve-me então com teu corpo inteiro." (AV, p. 10-12)

E talvez por isso essa escrita busque se afirmar como fa la, já que, em sua modalidade oral, a linguagem verbal conta necessariamente com a presença (e com a linguagem) do corpo:

"Escute uma mulher falar numa assembléia (se ela não perdeu dolorosamente o fôlego): ela não "fala", ela lança no ar seu corpo fremente, ela se abandona, voa, é toda inteira que nela se coloca através de sua voz, é com seu corpo que ela sustenta vitalmente a "lógica" de seu discurso."⁵ De fato, é essa tentativa que se percebe no discurso feminino: "Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas - escrevo por profundamente te querer falar". (AV, p. 12) Escrita que se inscreve num corpo significante - como a carícia da mãe no corpo da criança - , o discurso feminino insinua-se como um registro que pretende ser ouvido e não exatamente lido: "Eu te escrevo com minha voz(...) Ouve-me então com teu corpo inteiro." (AV, p. 21-2)

Segundo Béatrice Didier, essa característica oralizante do texto feminino funda-se numa prática secular - a tradição oral - onde a mulher, sobretudo a avó, com suas histórias e cantigas de ninar, ocupou papel determinante. Tal "oralidade" (a autora prefere este termo a "oralidade", por razões óbvias), imprimiria ao texto feminino ritmo e tempo peculiares, que o afastariam radicalmente da narrativa tradicional: "Tempo cíclico, sempre recomeçado, mas com suas rupturas, sua monotonia e sua descontinuidade. Assim se explicaria que o ritmo de sua frase (na medida em que se possa falar de uma frase da mulher, pois há tantos estilos quanto mulheres) possa parecer, paradoxalmente, como mais lento e mais precipitado".⁶

Com relação a esse "tempo feminino", a narrativa de *Água Viva* é exemplar: "Neste instante - já estou envolvida por um vageante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos de sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida". (AV, p. 17) A quase ausência de pontuação, a proliferação de significantes e a redundância das imagens sugerem essa condução simultaneamente lenta e precipitada do tempo, dando origem a uma narrativa que, sob uma ótica masculina, é comumente interpretada como prolixa: "O que se tem chamado de prolixidade feminina é talvez a marca de uma criatividade extravasada e de forças vivas da mulher acedendo à escrita, mas

também uma maneira de exprimir essa consciência do tempo - di-
ríamos proustiana (tanto é verdade que, de todos os escrito-
res do sexo masculino, Proust é provavelmente o mais 'femini-
no')".⁷

Mas é preciso reiterar que esse tempo jubilatório, inin-
teligível do ponto de vista de uma matemática dos relógios, a-
tende também à necessidade profunda dessa escrita, não locali-
zada propriamente no discurso, mas no seu além (ou aquém?) - o
resgate da coisa, a captação do que há por detrás da palavra:
"Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do ins-
tante-já que de tão fugidío não é mais porque agora tornou-se
um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um
instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa". (AV,
p. 9) Como perseguir o que se situa além da mediação lingüís-
tica senão circulando enfaticamente em torno de uma mesma ima-
gem? Mas a imagem escapa, o tempo já não é o mesmo, e a narra-
tiva se desenvolve irremediavelmente como um eterno retorno,
onde presente, passado e futuro se equivalem e, portanto, ine-
xistem: "Sou um ser concomitante. Reúno em mim o tempo passa-
do, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque
dos relógios". (AV, p. 22)

Essa "oralidade" nos remeteria ainda a um outro traço
marcante da escrita feminina: a exaltação do significante que,
numa espécie de efervecência sonora, constitui-se no próprio
significado. Assim, essa linguagem feminina, na acepção de
Béatrice Didier, se aproximaria da linguagem infantil, na me-
dida em que se constrói mais de gritos e balbucios do que
precisamente de palavras: "A infância é esta 'espaciosa cate-
dral' onde as mulheres gostam de retornar, e se recolher: pa-
rece-lhes que lá é possível reencontrar sua verdadeira identi-
dade, como numa nostalgia de sua integridade original. Nostal-
gia talvez também de uma linguagem, feita mais de balbucios e
gritos, sensações e imagens do que palavras".⁸ Um registro
que, por sua própria constituição pré-discursiva, aproxima-se
da linguagem da mãe: "Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia,
convulsão de linguagem. Transmito-te não uma história mas ape-
nas palavras que vivem do som. Digo-te assim: tronco luxurio-
so". (AV, p. 27)

Como ler um texto que não se pretende portador de um sentido, mas de sensações, um texto que se assume como "convulsão da linguagem" e que ainda assim implora (ou desafia?) ao leitor: "entende-me"? É ainda a própria narradora de *Água Viva* quem nos sugere a saída: "Quem for capaz de parar de raciocinar(...) que me acompanha(...) É só não lutar contra e é só entregar-se". (AV, p. 33,50) Entregar-se ao caso, à desarticulação, à fragmentação, a estilhaços de palavras que não se reconstroem, já que é impossível reconstruir um discurso que não diz, que não vai a lugar nenhum, ou que vai ao nenhum lugar do nada - fala utópica e atópica do feminino: "Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo". (AV, p. 75)

Mas, se não vai a nenhum lugar, esse discurso certamente aponta para um alvo determinado, embora impreciso para quem busca visualizá-lo: o próprio eu. "Não me posso resumir". A mim ou ao meu discurso? Provavelmente aos dois, já que eu sou esse discurso em que meu corpo se cola e se exhibe em espetáculo. Caracterizando-se como essa linguagem do eu, "escrita do Dentro: do interior do corpo, do interior da casa"⁹, como nos afirma Béatrice Didier, o discurso feminino desemboca inevitavelmente na indagação primeira: "quem sou eu?" A resposta é um jogo de espelhos - infiéis, certamente -, em que essa figura compósita, incapaz de se somar - "uma cadeira e duas maçãs" -, termina por se multiplicar em várias: "Se há um 'próprio' da mulher é, paradoxalmente, sua capacidade de se des(a)propriadar sem cálculo".¹⁰ E é a narradora de *Água Viva* quem nos dirige todo o tempo esta mesma indagação em eco: "Sou um dos fracos? fraca que foi tomada por ritmo incessante e doido? se seu fosse sólida e forte nem ao menos teria ouvido o ritmo? Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? a resposta é apenas: sou o quê". (AV.p.21)

Nessa galeria de espelhos infiéis, é natural que o feminino, radicalmente reprimido em nossa cultura, seja percebido, até mesmo pelas mulheres, como um mistério, uma indefinição: "Misteriosa, sim - mas assim acusam-na mesmo se o prazer reside no eterno desejo de descobri-la. E misteriosa para si mes-

ma, o que durante muito tempo a inquietou, culpabilizada por 'não se compreender' nem se conhecer, uma vez que a seu redor se valorizava o 'conhecimento' como coordenada, como autoridade...".¹¹ É a narradora de *Água Viva* quem afirma: "Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma". (AV, p. 24)

Mas o que se descortina sob essa fala será exatamente in capacidade de se compreender? Ou haverá aí um jogo de sedução (comumente identificado como feminino) em que a narradora funciona como um espelho a mais - maliciosamente opaco e desfocado -, resistindo à decifração?" O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa(...) Inútil querer me classificar: eu sempre escapulo não deixando, gênero não me pega mais(...). Renuncio a ter um significado". (AV, p. 14,13,26) Como ler esse discurso que se desdiz e se disfarça?

Fala enigmática, que "mente", escapole e se desvia de um sistema logocêntrico, a escrita feminina configura uma impossibilidade. São palavras que dizem: "não somos palavras, somos coisas", para logo após se afirmarem como jogos de sons, convulsões de linguagem, instantes fugidios que já não são mais. Prática limítrofe (e o feminino não é freqüentemente identificado com o psicótico?), a escrita feminina excede as fronteiras e se estende para o além de si mesma: "Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal". (AV, p. 12) Não é por acaso que a narradora de *Água Viva* se apresenta em constante estado de gozo e desvario, imersa em sua escrita jubilatória, que a condena - e condena a nós, leitores - à experiência radical de uma situação à margem: "O que escrevo é um só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira". (AV, p. 12)

Numa rápida leitura do conto "Lucas, Naim", de Hilda Hilst, podemos perceber que todos esses traços caracterizadores de uma escrita feminina estão aí presentes. História de um amor homossexual (impossível?), o conto é acima de tudo um relato sobre a gênese da palavra e da própria narrativa "Lucas, Naim".¹²

Já de início, o narrador em 1ª pessoa, privilegiando en-

enfaticamente a sua história e o seu caso de amor, nos remete à questão da gênese do discurso e da identidade do sujeito, com a expressão que funcionará como o *leitmotiv* em seu texto: "eu corpo palavra". (LN, p. 93) A sugestão da palavra que "se encosta" à coisa e já não é mais símbolo, mas o próprio objeto, é perfeitamente configurada através dessa expressão: "eu corpo palavra" - o corpo "se encosta" literalmente à palavra e ambos não são mais que um prolongamento do eu, com "sangue, emoção e sufixo (apenas este último elemento parece distinguir a palavra como pertencente à categoria lexical e não à categoria humana).

Essa sugestão inicial se projetará por todo o conto, dando origem a uma narrativa em que a história, o enredo propriamente dito, é apenas decorrência, produto do jogo de significantes, da "convulsão de linguagem" que se efetua na epiderme no texto. Assim, Lucas e Naim são personagens que se constroem a partir de uma trajetória das palavras. Não é por acaso que Lucas se qualifica como "um modelo intemporal nem presente nem passado", que pode "ser este o outro" e até mesmo "não ter sido e ser sempre". (LN, p. 93) Signos vazios, Lucas e, por extensão, Naim, dependerão do caminho percorrido pelos significantes no texto, seus caprichos, suas circunvoluções, seus desejos. É Lucas quem diz a Naim: "Grave mais eu, que sei como te levar a reais gravidades, em poucas horas posso esmagar em ti soberba e gravidade de te fazer não mais olhar a janela mas saltar por ela". (LN, p. 96) E o poder, de fato, não reside nas mãos de Lucas, mas na voz de um discurso que o engendra e que o faz atirar-se, a si mesmo, pela janela: "Lucas caminha, o outro sorri, mudo, e pela grande janela onde há pouco se viu dois perfis, uma cara, pela grande janela, ágil, Lucas se atira". (LN, p. 99)

Outro traço que se observa com relação à essa "intimidade" entre palavra e objeto reside no processo de "dessimbolização" do discurso, que o leva a desembocar na indagação primeira sobre a identidade: "quem sou eu?" Diante da frase "o indivíduo tem uma extensão considerável no tempo e negligenciável no espaço" (LN, p.94), afirmativa alheia ("Isso disseram"),

raciocínio cartesiano, com pretensões a uma cientificidade que a lógica de Lucas rejeita, a trajetória da personagem constituiu-se no mergulho nas palavras até a sua origem, o indivíduo: "Costumava pensar sobre esta frase, desfiava esquema emparedava corolários, pensava, tentando chegar ao primeiro degrau, primeiro degrau indivíduo". (LN, p. 94) Mas o "primeiro degrau" não traz uma resposta e sim uma indagação: "o que é um indivíduo?"

E a "solução" para essa pergunta traduz-se num jogo de espelhos que devolvem a indagação como um eco. Afinal, Naim não é mais que a projeção de Lucas, que, por sua vez, não é mais que a projeção de um discurso, voz projetada no vazio da página: "homem-abelha-Naim existindo porque Lucas existe, mel porque para mim, ninguém mais te verá armadilha dourada tão precisa, tão bem colocada, porque sou eu quem te vê e ninguém mais-eu" (LN, p. 95) Essa relação especular já se observa, aliás, no mito bíblico que serve de suporte à narrativa: S. Lucas, Apóstolo de Cristo, narra o evangelho segundo lhe transmitiram "os mesmos que o presenciaram, desde o princípio, e foram ministros da palavra"¹³. Narrativa de segundo grau, o evangelho não pertence a Lucas, já que, como apóstolo, ele deve ser apenas o mensageiro, veículo de um discurso que o transcende. Dentre os episódios de seu relato, figura Naim, cidade visitada por Cristo e onde se processa o milagre da ressurreição de um "filho único de sua mãe", a "viúva de Naim".¹⁴

No conto "Lucas, Naim", em que o processo de desdobramento das personagens é sugerido desde o título, através da vírgula que separa (e aproxima) os dois significantes numa relação de equivalência (ao contrário do que ocorreria se houvesse aí uma conjunção), a estrutura especular da narrativa é ainda reiterada pela relação homossexual que se estabelece entre as personagens. Naim é criação de Lucas, ele próprio criação de um discurso. Naim é, portanto, o mesmo de Lucas, perfil que se constrói a partir do perfil de Lucas e que com ele se mistura: "viu, Naim, desmancharam-se agora hen? Os perfis desmancharam-se um no outro". (LN, p. 98)

Será por acaso que esse amor homossexual corresponde a um modelo de amor colado, placentário, simulacro da relação uterina entre mãe/filho? "Te amo como as begônias tarântulas se amam enroscadas lentas, algumas muito verdes outras escuras, a cruz na testa lerdas prenhes, dessa agudez que me rodeia...". (LN, p. 95) E certamente não se deve ao acaso o fato da "palavra-semente" ser portadora de uma "extrema redondez", enquanto o sujeito do discurso, "corroído de prenhez e desejo", busca a todo o tempo se corrigir, numa clara tentativa de afirmação de sua masculinidade: "não me envergonho de usar prenhez em mim, virilidade também comporta preciosa redondez". (LN, p. 98) Inútil essa insistência na configuração de uma identidade viril, quando o próprio discurso, que afinal transcende a existência de Lucas e Naim, se constitui como essencialmente feminino.

Mergulhada na gênese de si mesma, a palavra em "Lucas, Naim" termina por se estilhaçar, por se desintegrar, aproximando-se, assim, da matéria amorfa, de "pastosa e única complexidade" (LN, p. 93) típica do universo pré-discursivo constituído de murmúrios e balbucios em que as personagens transitam: "ousar balbucios ou prólogos pequenos, comedidos, ainda ajoelhado reconstruir meu corpo para teu olho (...) claro que assim não me dirias, com essa exata arquitetura de palavras, gaguejante, rosado, três murmúrios muito frágeis e depois um agressivo unívoco". (LN, p. 97)

Nesse universo em que a respiração, o ritmo e o tempo são outros, em que uma outra pontuação, aparentemente caótica e ofegante, se faz necessária, a escrita se constitui numa prática limítrofe: "Por que não atravessar o grande rio, ou dele fazer parte, ser água e barqueiro, mas viva ferida na pretensa austeridade de sempre do teu peito?". (LN, p. 98) Transposta a fronteira, desfigurados os perfis que conferiam uma tênue identidade a Lucas e Naim, devoradas as palavras até a semente de sua natureza úmida e pastosa, resta apenas uma saída para essa trajetória extrema: a morte, o silêncio, o nada absoluto que se oculta atrás dos signos convulsionados, da linguagem implodida. E Lucas se atira.

Como a narrativa de *Água Viva*, "Lucas, Naim" nos remete à primeira e vaga sensação: há algo que nos escapa. E, simultaneamente: há algo que retorna. Estranha e familiar sensação. Não há como acercar-se desse tipo de discurso se não nos propusermos a também flutuar na espuma espessa do significante, se não nos rendermos à condição jubilatória dessa escrita. Ler a linguagem da mãe é também correr o risco da ingressão num universo sem retorno, onde o silêncio pode se impor como a última possibilidade de expressão. O silêncio ou, quem sabe, a poesia, a memória, o fragmento, o sonho, registros paralelos ao discurso logocêntrico, que aprendemos a considerar como a única linguagem do conhecimento.

E é nesse universo da memória (ou da invenção?) que suavemente se insinua uma história de príncipes e princesas, fragmento de infância que, curiosamente, retornou no primeiro momento em que me ocorreu a idéia da possibilidade de uma escrita feminina. Trata-se da história de uma princesa que, perdida numa noite de tempestade, encontra abrigo num castelo escondido na floresta. O castelo, naturalmente, pertencia a um príncipe solitário, que há tempos buscava para esposa uma donzela de sangue real. Tentando certificar-se de sua origem nobre, o príncipe submete a moça a uma prova: debaixo de vinte colchões de penas de ganso, em que a princesa dormiria, coloca um minúsculo grão de ervilha. No dia seguinte, ao ser indagada a respeito de como passara a noite, a moça queixa-se de um estranho incômodo que a impedira de dormir bem¹⁵. Essa história, que na infância costumava me trazer uma indescritível sensação de conforto e desconforto simultâneo, surge-me hoje como uma metáfora do *feminino* e da escrita feminina: imperceptível, sutil, acolchoada por vinte colchões de pena, mas nitidamente inquietante, estranhamente incômoda para quem se atrave a adormecer sobre sua aparente maciez. Um grão de ervilha que a filha percebe no corpo da mãe.

NOTAS

1. BEAUVOIR, Simone de. *Uma morte muito suave*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 20.
2. KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de L'horreur; essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980. Nesta obra, Kristeva analisa a linguagem verbal, com base no modelo freudiano, como um substitutivo do seio materno: "um representante da função paternal toma lugar do bom objeto maternal ausente. A linguagem, em lugar do bom seio. O discurso substituindo o cuidado materno". p. 56-7
3. CIXOUS, Hélène et CLÉMENT, Catherine. *La jeune née*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975. A respeito da escrita feminina, são palavras de Hélène Cixous: "E é assim que ela escreve, como se lança a voz, adiante, no vazio. Ela se afasta, avança, não retorna a seus traços para examiná-los. Ela não se examina". p. 173
4. LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. 4 ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. p. 29. Todas as citações de Clarice Lispector referem-se a esta edição e serão assinaladas no texto através das iniciais AV, seguidas da indicação das páginas.
5. CIXOUS, Hélène et CLÉMENT, Catherine. Op. cit., p.170.
6. DIDIER, Béatrice. *L'Écriture Femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981. p. 33.
7. ————. Op. cit., p. 33.
8. ————. Op. cit., p. 25.
9. ————. Op. cit., p. 37.
10. CIXOUS, Hélène et CLÉMENT, Catherine. Op. cit., p. 162.
11. ————. Op. cit., p. 169.
12. HILST, Hilda. Lucas, Naim. In: STEEN, Edla van, org. *O Conto da Mulher Brasileira*. São Paulo, Vertente, 1978. p. 93-9. Todas as citações de Hilda Hilst referem-se a esta edição e serão assinaladas no texto através das iniciais LN, seguidas da indicação das páginas.

13. O NOVO TESTAMENTO. Trad. João Ferreira de Almeida. In: Bíblia Sagrada. Lisboa, Sociedades Bíblicas Reunidas, 1978. p. 65.
14. ————. In: Op. cit., p.76.
15. Trata-se do conto *A Princesa Real*, de Hans Christian Andersen.