



Formas do eu na literatura e na filosofia

organização

DAVI PINHO

FERNANDA MEDEIROS

MARCELA OLIVEIRA

PEDRO SÜSSEKIND

7 LETRAS

FORMAS DO EU NA LITERATURA E NA FILOSOFIA

Formas do eu na literatura e na filosofia

organização

DAVI PINHO

FERNANDA MEDEIROS

MARCELA OLIVEIRA

PEDRO SÜSSEKIND



© 2025 Davi Pinho, Fernanda Medeiros, Marcela Oliveira e Pedro Süssekind

Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Coordenação editorial

Isadora Travassos

Produção editorial

Catarina Costa

João Saboya

Julia Neves

Rodrigo Fontoura

Revisão

Bruno Lima

Este livro teve financiamento PROAP/0907/2022/88881.719943/2022-01/ PPG Letras UERJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

F723 Formas do eu na literatura e na filosofia / Organizadores Davi Pinho... [et al.]. – Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2025.

Formato: ePUB

ISBN 978-65-5905-906-5

DOI 10.70271/250708.1021

1. Filosofia. 2. Literatura – História e crítica. I. Pinho, Davi. II. Medeiros, Fernanda. III. Oliveira, Marcela. IV. Süssekind, Pedro.

CDD 801

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

2025

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Pirajá, 580/ sl. 320 – Ipanema

Rio de Janeiro – RJ – cep 22410-902

Tel. (21) 2540-0076

editora@7letras.com.br – www.7letras.com.br

CONSELHO EDITORIAL

Augusto Massi (USP)

Eliska Altmann (UFRJ)

Felipe Süssekind (PUC-Rio)

Henrique Cairus (UFRJ)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ)

Paloma Vidal (Unifesp)

Pedro Süssekind (UFF)

Tatiana Bacal (UFRJ)

Sumário

<i>Formas do Eu na Literatura e na Filosofia — uma apresentação</i>	11
<i>Davi Pinho, Fernanda Medeiros, Marcela Oliveira e Pedro Sússekind</i>	
{contornos do eu nos palcos e nas páginas da primeira modernidade}	
Figuras do Eu no racionalismo moderno: do solipsismo do cogito cartesiano à transindividualidade da consciência de si espinosista	17
<i>Marcos André Gleizer</i>	
Acontecimentos mutáveis e pensamentos indecisos. A filosofia ensaística de Montaigne	39
<i>Pedro Sússekind</i>	
“Desejo e sujeira”: formas do eu – de mulher – no teatro shakespeariano	58
<i>Fernanda Medeiros</i>	
{desconstruções e reconstruções do eu}	
Uma sombra atravessando a página: o pequeno eu e a recuperação da aura	77
<i>Ieda Magri</i>	
A vida no papel: leituras e releituras de Elizabeth Bishop	87
<i>Adriana Jordão</i>	

Corpo e linguagem de Lacan a Benjamin <i>Isabela Pinho</i>	107
Eu nos faltará sempre? Beckett, Ernaux e os limites de si <i>Marcela Oliveira</i>	118
{formas do luto, reformas do eu}	
A cor da pele que habito <i>Carla Rodrigues</i>	131
<i>Caderno de memórias coloniais</i> , de Isabela Figueiredo: o avesso da história da carochinha <i>Madalena Vaz Pinto</i>	142
A pulsão de dar túmulo – as formas entre o matadouro e o livro <i>Flavia Trocoli</i>	152
Do eu ao nós: a passagem de uma escrita enlutada para a escrita enquanto luto <i>Davi Pinho</i>	170
Sobre os autores	189

Formas do Eu na Literatura e na Filosofia — uma apresentação

São diversas as maneiras de se pensar e de se dizer “eu”. Essa pequena partícula já despertou muita reflexão ao longo da história, tendo sido investigada por vários campos do saber e experimentada em diferentes estilos de escrita. Na literatura, as experimentações com a enunciação de um “eu” ensejam diferentes formas de fazer figurar subjetividades textuais que procuram encontrar outros “eus” no ato da leitura. Não seria dessa figuração e dessa procura pelo encontro, afinal, que falamos quando, diante de um poema, nomeamos sua voz de “eu lírico”? Ou quando estamos diante do “eu” do “personagem” em diálogo, em monólogo, ou em solilóquio, conversando consigo mesmo, seja em gêneros dramáticos, narrativos, ou líricos? Ou quando nos dedicamos a pensar o ponto de vista da narração de um romance? A voz que recitamos com nossas bocas ou em nossas mentes se converte, agora, em uma voz que, se escrita enquanto um outro “eu”, passa a ser enunciada por este nosso “eu” que lê. O que está em jogo nessas formas de experimentar a identidade e a alteridade é algo que vem de longe, como se nota no caso grego, uma vez que, desde a antiguidade clássica, já se delineavam fronteiras do “eu” em rituais religiosos, práticas sociais e, cada vez mais, na composição de discursos. Se passarmos ao desenvolvimento da filosofia ocidental, essas fronteiras desembocariam na formulação de um “eu racional”, com a gênese da noção moderna de “sujeito”, a qual seria por sua vez tensionada pela categoria do inconsciente na psicanálise. Tudo isso para citar apenas alguns casos notórios em que percebemos a oscilação tanto da definição quanto da aplicação daquilo que a gramática designaria como pronome da primeira pessoa do singular.

Partindo do pressuposto de que a palavra “eu” não carrega um sentido autoevidente, ao menos não necessariamente, e de que ela é mobilizada de maneiras distintas, como notamos em obras fundamentais de variados contextos históricos, é que foi pensado o evento *Formas do Eu na Literatura e na Filosofia*, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Campus Maracanã, em 18 de junho de 2024, fruto de uma parceria entre os Programas de Pós-Graduação em Letras e em Filosofia da UERJ. Nesta parceria, contamos ainda com o Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF). A proposta era investigar, a partir dessas duas grandes áreas, a Filosofia e a Literatura, e no encontro entre elas, múltiplas formas de elaboração teórica e de experimentação prática em torno da noção-palavra “eu”. Para isso, a Comissão Organizadora do evento, que agora assina a apresentação desta coletânea, convidou pesquisadoras e pesquisadores desses dois campos para pensarem formas de dizer, de criar, e de se entender um “eu”, com vistas a um amplo debate.

O presente volume reúne textos produzidos a partir do que foi apresentado no referido colóquio. Agora em livro, nossos desenhos do “eu” são oferecidos em três eixos temáticos principais: (i) **contornos do eu nos palcos e nas páginas da primeira modernidade**; (ii) **desconstruções e reconstruções do eu**; (iii) **formas do luto, reformas do eu**. Em linhas gerais, fazem-se presentes estudos sobre gêneros literários, dos mais clássicos, como o drama shakespeariano, aos mais atuais, como a autoficção. Vemos estilos especialmente propensos à exploração do “eu” na escrita, como o do ensaio, em Montaigne, e da meditação, em Descartes, ambos na modernidade; ou também o do diário íntimo, do testemunho documental e do caderno de memórias, na contemporaneidade. Destacam-se, ainda, percepções acerca da identidade do que se nomeia “eu” calcadas na consciência, na racionalidade, no corpo, na linguagem, na aura. Encontram-se aqui abordagens inovadoras de obras escritas em poesia e prosa, debruçadas sobre a ficção e a história real, ou sobre a relação entre a ficção e o real, em construções ora conceituais, ora poéticas. Oferecemos à leitura, ainda, reflexões cuidadosas de questões literárias e filosóficas em suas dimensões sociais e políticas, como nas discussões em torno de gênero, raça,

classe, colonialidade, injustiça social, luto. Assim, no movimento deste livro, do primeiro ao último capítulo, uma pergunta se impõe: do “eu” se chegaria ao “nós”?

Oscilando por vezes entre a figuração de uma unidade mais clara e a dispersão na multiplicidade de possíveis “eus”, entre solidão e diálogo, vida e morte, luz e sombras, os textos que compõem este livro enfrentam, cada um à sua maneira, o desafio da escrita e a demanda do pensamento acerca das muitas formas do “eu”.

Comissão Organizadora
Davi Pinho, Fernanda Medeiros,
Marcela Oliveira e Pedro Sússekind

**{contornos do eu nos palcos
e nas páginas da primeira modernidade}**

Figuras do Eu no racionalismo moderno: do solipsismo do cogito cartesiano à transindividualidade da consciência de si espinosista

Marcos André Gleizer

1. Introdução

É inegável a posição central que a reflexão sobre o Eu ocupa na cena filosófica ao menos desde que Descartes, mediante seu famoso *cogito, ergo sum*, introduziu este personagem conceitual como ponto de partida de seu esforço para “estabelecer algo de firme e de constante nas ciências”. O “*cogito* cartesiano” é frequentemente apresentado em historiografias filosóficas elaboradas a partir dos mais variados horizontes metodológicos como designando o ato inaugural que introduz um novo paradigma filosófico na modernidade, paradigma este conhecido pelas expressões “filosofia do sujeito”, “filosofia da subjetividade” ou ainda “filosofia da consciência”.

Segundo um esquema interpretativo da história da metafísica ocidental bastante influente, a saber, o esquema heideggeriano, ao promover a fusão da noção aristotélico-medieval de *subiectum* com o *ego cogito* na explicitação da natureza do Eu como *res cogitans* Descartes teria não apenas introduzido a noção moderna de sujeito — caracterizada pela dupla capacidade de autoconsciência e de autonomia —, mas a centralidade por ele conferida a esta noção teria ainda presidido o devir da história da filosofia moderna e determinado o destino da modernidade como “metafísica da subjetividade”, promovendo paulatinamente a submissão da totalidade do ser às exigências da representação e elevando o homem à posição de “mestre e possuidor da Natureza”. À filosofia contemporânea caberia a tarefa pós-moderna

de desconstruir essa metafísica e explorar os diversos efeitos de des-
centramento que essa desconstrução promove através da análise de
temas como “a morte do sujeito”, “a morte do homem” ou “o fim do
humanismo”. Assim, grande parte do desdobramento do pensamento
moderno e contemporâneo poderia ser compreendido como a história
da ascensão e queda do “*cogito* cartesiano”.

Esquemas interpretativos desse tipo são construções poderosas
pela capacidade de síntese e unificação de sentido que conferem ao
dever histórico-filosófico, mas tendem a simplificar e homogenei-
zar excessivamente esse dever. No que diz respeito à gênese da noção
moderna de sujeito, diversos estudos atuais têm procurado mostrar o
quanto as condições para o seu surgimento precedem o gesto inaugu-
ral de Descartes e o quanto o “sujeito cartesiano” seria ele mesmo uma
invenção pós-cartesiana (cf. Libera: 2015 e Balibar: 2000). Outros estu-
dos, por sua vez, têm enfatizado a necessidade de pensar diversas for-
mas do Eu, diversas figuras da subjetividade se desdobrando ao longo
da modernidade, em vez de considerar a história da filosofia moderna
de maneira homogênea, como se todas as figuras do sujeito pudessem
ser reconduzidas à figura cartesiana tomada como sua figura inaugural
(cf. Renaut: 1989).

Não pretendo expor e discutir aqui a fascinante arqueologia filo-
sófica da noção moderna de sujeito que procura mostrar como as
noções de “sujeito de inerência”, “substância”, “ego”, “subjetividade”,
“interioridade”, bem como as de “indivíduo”, “agente” e “pessoa”, se
articulam segundo relações históricas, filosóficas e teológicas extrema-
mente complexas. Em conformidade com o título de nosso colóquio,
meu intuito consiste apenas em fornecer elementos que contribuam
para a defesa da tese da heterogeneidade das formas que o Eu assume
na gênese da modernidade, examinando para isso alguns dos princi-
pais aspectos da crítica a que Espinosa submete a concepção cartesiana
do ego como substância pensante.

Ora, grande parte dos intérpretes da filosofia de Espinosa consi-
dera que uma das originalidades do seu pensamento consiste preci-
samente em rejeitar como ilusória a noção de um sujeito consciente
de si. Estas leituras, no entanto, supõem que a crítica da concepção

cartesiana do sujeito acarreta, por si só, o abandono de toda e qualquer
referência à subjetividade, incidindo, assim, naquela postura homo-
geneizadora que tende a reduzir todas as figuras modernas do sujeito
à sua figura inaugural. De fato, Espinosa pode ser considerado o pri-
meiro grande filósofo moderno a romper com a concepção cartesiana
do sujeito, apontando, como veremos, seus erros e ilusões. Mas daí
não se segue de forma alguma, como bem mostrou Lia Levy (1998),
que a categoria de sujeito, compreendida em seu sentido moderno
fundamental como designando a capacidade que o indivíduo humano
possui de atribuir a si seus estados e ações, seja banida de seu sistema
filosófico, nele não desempenhando nenhuma função. A crítica das
ilusões naturais da consciência imediata, de que Descartes teria sido
vítima, não conduz Espinosa à redução pura e simples da consciência
e da consciência de si a uma mera ilusão.

Vejamos então, ainda que de forma bastante resumida, alguns ele-
mentos centrais considerados tradicionalmente como característicos
da concepção cartesiana do sujeito para, em seguida, examinar mais
detidamente a posição de Espinosa.

2. Elementos da figura cartesiana do sujeito

A questão do sujeito surge em Descartes no contexto de uma ten-
tativa de refutação do ceticismo, portanto, no seio de um projeto de
fundamentação do conhecimento preocupado em “estabelecer algo de
firme e de constante nas ciências” (Descartes: 1994, p. 117). Sua força e
posição central derivam da indubitabilidade do enunciado “eu penso”,
que expressa a condição de possibilidade de toda e qualquer dúvida e,
por isso mesmo, fornece o ponto de partida para a solução das dúvi-
das formuladas de forma metódica e com graus crescentes de radica-
lidade ao longo da *Primeira Meditação*. Da descoberta do enunciado
na *Segunda Meditação* Descartes deriva três verdades fundamentais:

- 1ª) Uma verdade existencial: “eu sou, eu existo” (*ego sum, ego existo*).
- 2ª) Uma verdade essencial: “eu sou uma coisa pensante” (*sum res cogitans*).

3^a) Uma verdade epistemológica: “o espírito humano é mais fácil de conhecer do que o corpo”. Ou seja, o conhecimento do espírito precede o conhecimento de qualquer outra coisa, o que significa que a consciência de si é o ponto de partida da investigação filosófica. Com efeito, a relação cognitiva que o espírito mantém com a sua existência, natureza, estados e ações é imediata e independe do conhecimento das coisas que foram provisoriamente colocadas em dúvida, seja da existência dos corpos exteriores, do corpo próprio, de outros espíritos ou de Deus.

A partir daí podemos formular quatro teses tradicionalmente atribuídas à filosofia cartesiana da consciência, teses essas que fornecem alguns elementos que nos permitirão determinar adiante a posição de Espinosa:

- [a] Tese da consciência dos estados ou atos internos: o sujeito dos estados ou atos de consciência tem um acesso imediato, indubitável e incorrigível a esses estados ou atos, i.e., todo estado ou ato de consciência implica a consciência do estado ou do ato, de tal maneira que basta estar em um estado ou realizar um ato de consciência qualquer para saber imediatamente que estamos neste estado ou realizamos este ato.ⁱ
- [b] Tese da consciência da existência do sujeito dos estados ou atos internos: como “o nada não tem propriedades”, todo estado supõe um sujeito de inerência, assim como todo ato supõe um sujeito que o realiza (agente). Por isso, o sujeito dos estados ou atos de consciência tem consciência de ser sujeito desses estados ou atos, i.e., é capaz de referir-se a si mesmo como sujeito destes predicados mentais, de tal maneira que a mera consciência do estado ou do ato implica a consciência de existir como sujeito deste estado ou ato.
- [c] Tese do conhecimento da natureza do sujeito: o sujeito dos estados ou atos de consciência tem um conhecimento imediato da sua natureza, i.e., ele pode inferir algumas proposições verdadeiras sobre si a partir do enunciado “eu penso”. Em particular, ele inferirá que o Eu é uma substância pensante finita dotada de

faculdades, a saber, a faculdade de ter ideias, i.e., estados representacionais (faculdade do entendimento), e a faculdade de exercer livremente atos volitivos (faculdade da vontade).

- [d] Tese do acesso mediato e problemático às realidades extrametais, i.e., a consciência de si e o conhecimento de si dela inferido independem do conhecimento de um mundo objetivo e este deve ser resgatado exclusivamente a partir de uma análise dos dados indubitáveis da consciência.

Ao construir sua filosofia a partir do cogito, Descartes engendra uma série de problemas cuja solução (ou dissolução) foi essencial para a elaboração do pensamento espinosista e, de maneira geral, para o pensamento moderno. Dentre esses problemas cabe destacar os seguintes como especialmente relevantes para o nosso tema:

- (1) O problema da superação do solipsismo: a afirmação cartesiana da existência e da natureza do sujeito como uma substância pensante individual ocorre em um regime de dúvida generalizada que suspende qualquer relação ao Outro e propicia um fechamento do sujeito sobre si (solipsismo) que torna problemático seu acesso subsequente a qualquer alteridade (seja a Deus, aos corpos ou a outros sujeitos pensantes). O acesso imediato e privilegiado do sujeito a si se faz, assim, em detrimento de sua relação ao Outro e ocasiona o risco de aprisioná-lo em uma contemplação solitária de si.
- (2) Problemas relacionados ao dualismo: Descartes constrói um universo filosófico marcado pelas dualidades Deus/mundo, substância pensante (espírito)/substância extensa (corpo), entendimento/vontade, liberdade/necessidade. Nesse universo dicotômico torna-se problemática, senão incompreensível, a compatibilidade entre a distinção real entre as duas substâncias e a sua união no ser humano, bem como a compatibilidade do livre arbítrio humano com o determinismo do universo físico e a onipotência divina.
- (3) Problemas na determinação da referência última do Eu e no seu critério de individuação: o dêitico Eu refere-se apenas ao espírito ou designa o ser humano (união do espírito e do corpo), ou

seja, o verdadeiro sujeito no cartesianismo é apenas a subjetividade anônima da *res cogitans* descoberta na *Segunda Meditação* como ponto de partida da fundamentação da ciência, ou o “sujeito encarnado”, i.e., o ser humano reencontrado na *Sexta Meditação*?

De posse das características e dos problemas acima enunciados, vejamos então a posição de Espinosa acerca da subjetividade.

3. A posição de Espinosa face à subjetividade

É preciso ressaltar, antes de tudo, que Espinosa não parte da mesma problemática filosófica que Descartes. O preâmbulo autobiográfico de seu *Tratado da Emenda do Intelecto* deixa claro que a preocupação primordial que o move não é epistemológica, mas ética, pois a dúvida aí narrada não é quanto ao valor objetivo do conhecimento humano, mas quanto ao valor ético dos bens ordinários (honras, riquezas e prazeres) quando tomados como fins últimos da existência humana. Seu objetivo não é “estabelecer algo de firme e de constante nas ciências”, mas encontrar um “bem supremo, comunicável e pelo qual o ânimo seja afetado de uma alegria eterna, contínua e suprema” (*TIE* §1).ⁱⁱ Trata-se, assim, da busca da felicidade suprema, i.e., da beatitude. É verdade, no entanto, que a obtenção desse bem supremo é um efeito imanente do conhecimento verdadeiro, o que significa que, embora a preocupação com a fundamentação do conhecimento não seja a preocupação primordial de Espinosa, só a atividade cognitiva nos permite realizar o projeto de atingir a beatitude. Não se trata, portanto, de um desdém pela questão epistemológica, mas de uma subordinação desta à questão ética, tida como essencial. O bem supremo, nos diz Espinosa, consiste no “conhecimento da união que a mente tem com a Natureza toda” (*TIE* §13), i.e., com Deus, tendo em vista a tese herética que identifica Deus e a Natureza em sua *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*. Trata-se então de alcançar o conhecimento verdadeiro de nós mesmos como partes da Natureza, i.e., como modificações singulares que expressam de maneira certa e determinada a substância divina, conhecimento do qual nascem certos afetos que constituem o núcleo afetivo da experiência da beatitude, a saber: o contentamento consigo mesmo

(*acquiescentia in se ipso*) e o amor intelectual de Deus (*amor intellectualis Dei*). Assim, a qualidade ética de nossa vida depende inteiramente da potência cognitiva e afetiva do conhecimento intelectual, pois a beatitude, i.e., a felicidade e a liberdade supremas, se realiza mediante o ato de intelecção que nos une a nós mesmos, a Deus e as coisas.

É o que Espinosa afirma ao final da *Ética* (EVP42 esc.), sem hesitar em se servir explicitamente do vocabulário da consciência de si:

O ignorante, além de ser agitado, de muitas maneiras, pelas causas exteriores, e de nunca gozar da verdadeira satisfação do ânimo, vive, ainda, quase inconsciente de si mesmo, de Deus e das coisas, e tão logo deixa de padecer, deixa também de ser. Por outro lado, o sábio, enquanto considerado como tal, dificilmente tem o ânimo perturbado. Em vez disso, *consciente de si mesmo, de Deus e das coisas*, em virtude de uma certa necessidade eterna, nunca deixa de ser, mas desfruta sempre da verdadeira satisfação do ânimo. (Grifo meu).

A tarefa da *Ética* consiste em mostrar o caminho, árduo, porém trilhável, que conduz ao autocontentamento que nasce do conhecimento adequado de si como um ser essencialmente conectado com Deus e com as outras coisas da Natureza, tarefa esta que passa pela destruição das ilusões naturais da consciência imediata marcada por um conhecimento imaginativo de si, de Deus e do mundo. A perda das ilusões da consciência imediata é condição da reapropriação do sujeito verdadeiro e da obtenção do verdadeiro contentamento interior. Assim, embora Espinosa não defina na *Ética* a mente pelas noções de consciência e de consciência de si, isto não significa de forma alguma que ele não reconheça a importância capital da capacidade que o indivíduo humano possui de referir-se a si mesmo como sujeito de seus estados e de suas ações (teses a e b de Descartes), capacidade esta que o torna apto a estabelecer as relações cognitivas e afetivas a si cujo aperfeiçoamento permite atingir o ponto culminante do seu projeto ético. O que ele rejeita, face à posição cartesiana acima caracterizada, é que a consciência imediata de si forneça um conhecimento verdadeiro de si (tese [c]), e que este conhecimento possa preceder o conhecimento de Deus e do mundo (tese [d]). Vejamos isso por etapas.

3.1 REJEIÇÃO DA TESE [C] DE DESCARTES

Ao longo de toda a sua obra Espinosa critica o valor epistêmico da consciência imediata, identificando-a com a perspectiva do conhecimento imaginativo. Esse gênero de conhecimento é necessariamente inadequado, i.e., parcial, mutilado e confuso, sendo a única causa da falsidade. Ele se caracteriza por constatar os efeitos ignorando as suas verdadeiras causas. Porém, ao desconhecer sua própria ignorância, ele se toma por um autêntico testemunho da realidade e exibe uma imagem invertida e deturpada da ordem da Natureza, tomando os efeitos pelas causas e o aparecer das coisas pelo seu ser.

No *Apêndice* da primeira parte da *Ética*, Espinosa mostra como a consciência imaginativa é a sede de ilusões naturais das quais duas são apontadas como fundamentais: a crença no livre arbítrio e a crença no finalismo. Nessa importante passagem, ele descreve a gênese de tais ilusões partindo de duas premissas: (i) os homens nascem ignorantes das causas das coisas; (ii) eles têm o apetite de buscar o que lhes é útil e são conscientes desse apetite. Daí resulta que:

- 1) Os homens creem que são dotados de livre arbítrio, pois “são conscientes de suas volições e apetites e ignoram as causas que os dispõem a querer e a apetecer”. Ou seja, um desejo cujo múltiplo condicionamento causal é ignorado pelo sujeito é tomado por um querer incondicionado, o sujeito tomando-se como sua causa primeira e única, como se ele possuísse um poder absoluto para escolher satisfazer ou não esse desejo. A consciência imediata constata de fato a presença irrecusável de um efeito (o apetite por x), mas a ignorância das verdadeiras causas é acompanhada de uma falsa interpretação dele, engendrando com isso a ilusão do livre arbítrio.
- 2) “O homem age, em tudo, em função de um fim, a saber, a coisa útil que apetecem”. Segundo Espinosa, nós necessariamente nos esforçamos por fazer tudo aquilo que serve à conservação e à afirmação do nosso ser, este esforço sendo constitutivo da própria essência do homem.ⁱⁱⁱ Porém, na perspectiva imediata do conhecimento imaginativo, a coisa útil que nós necessariamente buscamos aparece como um fim livremente escolhido, o objeto do desejo

aparece como desejável em si, um bem em si agindo de fora como se exercesse uma atração sobre o sujeito, fundando seu juízo de valor, motivando sua escolha, enfim, inclinando sua vontade sem, no entanto, determiná-la. Essa perspectiva imaginária inverte a realidade, pois, segundo Espinosa, não é por julgarmos que uma coisa é boa nela mesma que nós a desejamos, mas, ao contrário, é porque nós a desejamos que a julgamos boa para nós (cf. EIIIP9 esc.).

- 3) “Os homens se empenham sempre em saber somente as causas finais dos acontecimentos”. Espinosa mostra como esta falsa concepção do sujeito como agindo em vista de causas finais está intimamente ligada a uma falsa concepção instrumental do mundo e de Deus. A extrapolação do modelo finalista sobre a totalidade do real engendra os preconceitos relativos ao bem e ao mal, à ordem e à confusão, à beleza e à feiura. Com efeito, após terem se persuadido de que tudo ocorre em vista de um fim, e de que eles são o fim último em vista do qual as coisas naturais foram feitas, os homens foram levados a definir estas coisas pelos efeitos que elas produzem sobre eles, o que os levou a adorarem nas coisas o reflexo objetivado de seus próprios sentimentos.

Essa rápida alusão às ricas análises do *Apêndice* permite ilustrar como a consciência imediata é dominada por um sistema de ilusões que mascaram e invertem a realidade, as representações imaginativas sendo espontaneamente antropocêntricas e antropomórficas. A consciência imediata constata a presença indubitável de certos efeitos (estados ou atos do sujeito), mas acrescenta a essa constatação uma interpretação ou explicação falsificadora de suas causas. É importante frisar que é a ilusão de uma vontade livre, capaz de transcender incondicionalmente a ordem das causas, que permite que o homem se creia subtraído às leis comuns da Natureza e possa imaginar-se como dotado de um poder absoluto sobre suas ações e paixões, ou seja, como “senhor de si”. É essa crença ilusória no livre arbítrio, entendido como um “poder absoluto de sim e de não”, que torna possível que o homem se imagine na Natureza, para utilizarmos uma expressão de Espinosa, “como um império dentro de um império” (EIII Pref.).

Ora, apesar dos esforços empreendidos por Descartes para evitar os prejuízos, ele sucumbe a essa ilusão precisamente por aceitar a validade incondicional do testemunho imediato da consciência de si. É sobre a evidência da experiência interna que ele pretende fornecer uma “prova” do livre arbítrio.^{iv} Espinosa recusa o valor explicativo deste “testemunho imediato da consciência”.^v Para ele, a crença no livre arbítrio, sustentada pela crença não menos ilusória na substancialidade do espírito humano (ambas atribuindo ao sujeito uma autossuficiência existencial e causal incompatíveis com sua finitude), impede a elaboração de uma verdadeira ciência da afetividade humana e, conseqüentemente, de uma autêntica ética. Pois é apenas quando compreendemos o sujeito integralmente como parte da Natureza, submetido às suas leis necessárias, inclusive aquelas que regem o psiquismo e a afetividade humana, que podemos elaborar uma teoria adequada das paixões e uma ética realista que nos ensine a lidar com elas.

3.2 REJEIÇÃO DA TESE [D] DE DESCARTES

Espinosa recusa o solipsismo metodológico de Descartes e a prioridade epistemológica conferida ao “eu penso”. Essa recusa possui várias razões de ordem propriamente epistemológica, dentre as quais cabe ressaltar a exclusão do valor metodológico da dúvida, a substituição do método analítico pelo método sintético, mas também, e sobretudo, o fato de os conceitos espinosistas de verdade e certeza serem distintos dos conceitos cartesianos. Segundo Espinosa, a ideia verdadeira possui uma propriedade intrínseca que a torna “norma de si mesma”, de tal maneira que “quem tem uma ideia verdadeira sabe, ao mesmo tempo, que tem uma ideia verdadeira e não pode duvidar da verdade da coisa” (EIIP43). Essa concepção original da natureza intrínseca da verdade e da certeza neutraliza o problema do ceticismo do qual o *cogito* nutria a sua força e centralidade, introduzindo no espinosismo uma relação entre conhecimento de si e conhecimento do mundo oposta àquela existente no cartesianismo. Essa oposição se manifesta, por exemplo, na relação entre ciência e método nesses autores.

Segundo Descartes, a reflexão sobre as faculdades do sujeito cognoscente precede e condiciona a possibilidade da ciência. O método é

anterior à ciência, possuindo a função jurídica de legitimá-la e estabelecendo as condições *a priori* de possibilidade da experiência certa. Essa anterioridade do método é solidária da afirmação segundo a qual “nada se pode conhecer antes do entendimento, visto que dele depende o conhecimento de todo o mais, e não o inverso”.^{vi} Assim, o conhecimento de si precede e condiciona o conhecimento do mundo. Em Espinosa ocorre exatamente o contrário. Sendo a verdade *norma sui*, a mera posse de ideias verdadeiras é suficiente para garantir a certeza de sua verdade, não cabendo ao método encontrar e legitimar um suposto critério de verdade, mas apenas refletir sobre ideias verdadeiras dadas, a fim de tomá-las como norma na produção ordenada de novas ideias verdadeiras. Isso significa que o método, compreendido como reflexão sobre as ideias verdadeiras, pressupõe a existência de algum grau de desenvolvimento da ciência, compreendida como um conjunto articulado de ideias verdadeiras sobre objetos extramentais. Assim, diz Espinosa, “é evidente que o espírito se compreende tanto melhor quanto mais ele compreende as coisas da Natureza” e “quanto mais ele conhece as coisas, mais ele conhece suas forças” (TIE §39-40). Ou seja, o conhecimento de si é função do conhecimento do Outro (do mundo e de Deus).

A recusa do solipsismo metodológico vem acompanhada também da recusa da adoção do método analítico que, ao regredir do conhecimento do efeito em direção ao conhecimento da causa, acaba por projetar sobre esta o que é simplesmente constatado naquele. Para Espinosa, conhecer verdadeiramente é conhecer pelas causas. Trata-se, portanto, de adotar o método sintético que, partindo do conhecimento da causa, deduz o conhecimento dos efeitos. Ora, uma vez que Deus é a causa primeira de todas as coisas, é preciso deduzir a totalidade do real partindo da sua ideia, compreendendo o ser humano como efeito, parte e expressão da totalidade na qual ele se insere. Assim, é preciso conhecer Deus antes de conhecermos adequadamente as coisas finitas (logo, nós mesmos), e, como veremos, é preciso possuir um conhecimento rudimentar do mundo corporal (física) antes de possuímos uma teoria satisfatória da mente humana (EIIP13 esc.). Vemos, assim, que “a verdadeira ordem do filosofar” (EIIP10 esc.) proposta por Espinosa repousa precisamente sobre a rejeição da tese [d] cartesiana.

3.3 DO SUJEITO SUBSTANCIAL CARTESIANO AO SUJEITO MODAL ESPINOSISTA

As razões epistemológicas acima indicadas reenviam, no entanto, a um nível de investigação mais profundo, pois, segundo Espinosa, a investigação epistemológica está necessariamente subordinada à investigação ontológica. Assim, a recusa da prioridade epistemológica do “eu penso” está intimamente ligada à recusa da interpretação substancialista do Eu.

Com efeito, ao expor o pensamento de Descartes em sua obra *Princípios da Filosofia Cartesiana*, Espinosa faz questão de ressaltar no prefácio que “Descartes apenas supõe, não prova, ser a mente uma substância absolutamente pensante” (Espinosa: 2015, p.39-40).^{vii} Assim como a crença no livre arbítrio seria apenas um prejuízo arraigado que teria passado ileso pelo método da dúvida, assim também a suposição da substancialidade da mente humana seria fruto de uma herança não suficientemente crítica da tradição ontológica escolástica, herança esta que teria propiciado uma aceitação problemática do modo de ser do eu pensante como substância finita dotada das faculdades do entendimento e da vontade. Esses prejuízos serão sistematicamente destruídos por Espinosa em sua *Ética*.

A crítica da noção de substância finita é um elemento fundamental da ontologia de Espinosa. Não é possível, no entanto, apresentá-la aqui, de sorte que me restringirei a mencionar apenas um aspecto imprescindível para a compreensão das diferenças essenciais entre o sujeito substancial cartesiano e o sujeito modal espinosista. Com efeito, a noção de substância envolve a conotação de autossuficiência ontológica, conotação esta cujo aspecto causal é reforçado por Descartes quando ele a define como uma “coisa que existe de tal maneira que não precise de outra coisa para existir” (Descartes: 2002, art. 51, p. 67). Ora, Espinosa mostra na primeira parte da *Ética* que uma investigação rigorosa do conceito de substância, definido como “aquilo que é em si e por si concebido”, demonstra a impossibilidade lógica de existirem substâncias finitas e conduz necessariamente à tese monista segundo a qual, “além de Deus, não pode existir nem ser concebida nenhuma

substância” (EIP14). Só Deus, sendo a substância absoluta constituída de infinitos atributos, pode ser dotado de autossuficiência ontológica, lógica e causal, de sorte que “tudo o que existe, existe em Deus, e sem Deus, nada pode existir nem ser concebido” (EIP15). Seres finitos, portanto, não podem ser senão modos imanentes da substância absoluta que decorrem de sua atividade causal inesgotável.

Ora, o que significa dizer que os seres finitos são modos da substância absoluta? O conceito de modo define-se por oposição ao de substância como “aquilo que existe em outro e é concebido por outro” (EI def.5), ou seja, aquilo que possui dependência ontológica e conceitual. Por sua vez, afirmar que um ente é finito significa afirmar, na terminologia de Espinosa, que ele é limitado por outra coisa de mesmo gênero (EI def.2). Assim, mostrar que o sujeito humano é um modo finito equivale a mostrar que ele não pode dispor de nenhuma autossuficiência absoluta no seio da Natureza, que ele só pode ser e ser compreendido a partir de sua relação com a substância e com os outros modos da substância, os outros indivíduos da Natureza. Defender o status modal do sujeito humano é afirmar sua dependência ontológica, conceitual e ao mesmo tempo causal, expondo sua dupla determinação pela substância absoluta da qual é modificação e por um nexo infinito de causas naturais finitas com as quais interage. Em suma, é defender sua sujeição necessária a uma totalidade que o ultrapassa, bem como aos acontecimentos que lhe advêm, mostrando como o sujeito é constituído a partir de um entrecruzamento de diferentes determinações. Assim, a mera compreensão ontológica do status modal da finitude revela a impossibilidade do solipsismo cartesiano. Se me penso de forma adequada como ser finito, penso-me como modo e não como substância, e penso-me como necessariamente limitado por outra coisa do mesmo gênero que eu, o que significa que não posso pensar-me de forma atomista como algo isolado e colocar como problemático o acesso ao Outro. O conceito de modo indica a abertura constitutiva do ser finito, seu ser ontologicamente definido como “ser em relação”. Com este conceito as coisas finitas deixam de ser pensadas como objetos fechados, monádicos e autossuficientes para abrirem-se essencialmente ao Outro no seu processo de constituição. Vejamos

então como essa abertura constitutiva e esse caráter relacional dos modos finitos repercute sobre a concepção espinosista da natureza do sujeito humano.

A essência do ser humano é constituída por certos modos finitos. Mas quais são esses modos? Tendo excluído a substancialidade do ser finito, Espinosa demonstra que a mente humana não é uma substância pensante, mas um modo finito do Pensamento infinito (que é um dos atributos constitutivos da substância absoluta, i.e., de Deus-Natureza), determinado pelas leis lógicas e psicológicas que regem os modos deste atributo. Ou seja, a mente humana é uma ideia, a saber, a ideia do corpo humano (EIP13). Este, por sua vez, é um modo finito da Extensão infinita (outro atributo constitutivo da substância absoluta), isto é, uma porção finita de matéria submetida às leis do movimento e do repouso que regem o mundo físico. A união da mente e do corpo, portanto, não é uma mistura incompreensível de duas substâncias metafisicamente independentes, mas a dupla expressão de uma única realidade, de uma só e mesma modificação da substância absoluta. Segundo a tese espinosista do paralelismo,^{viii} mente e corpo são “uma só e mesma coisa expressa de duas maneiras diferentes” nos atributos do Pensamento e da Extensão (EIIP7 esc.). Essa dupla expressão, aliás, vale para todos os seres, de sorte que, segundo a tese do pan-psiquismo que dela decorre, “todos os seres são animados em diversos graus” (EIIP13 esc.).

Ao demonstrar que a mente é a ideia do corpo, Espinosa subverte a posição cartesiana segundo a qual “o espírito é mais fácil de conhecer do que o corpo”, pois para conhecer a mente de forma adequada é preciso conhecê-la como a expressão mental do corpo. Além disso, o conhecimento distinto da mente humana depende do conhecimento distinto do corpo humano, pois o grau de complexidade que a distingue é paralelo ao do seu corpo. Com efeito, dada a tese do pan-psiquismo, Espinosa afirma que “para determinar em que a mente humana difere das outras e as supera, precisamos conhecer a natureza do seu objeto, i.e., do corpo humano” (EIIP13 esc.). Assim, o conhecimento adequado da mente não precede o conhecimento do mundo físico, mas antes o supõe. Por fim, essa concepção da mente, ao torná-la indissociável do corpo, impede qualquer oscilação na determinação do verdadeiro

sujeito. O sujeito não é um puro espírito, mas o ser humano tomado integralmente na sua realidade psicofísica.

A caracterização dos seres finitos como modos coloca o problema crucial dos princípios e critérios de individuação. Poder caracterizar um modo finito como um indivíduo determinado, dotado de uma identidade que se preserva no tempo, é condição para poder caracterizá-lo como sujeito de atribuições, o que, por sua vez, é condição para poder caracterizá-lo como sujeito de autoatribuições, i.e., como capaz de referir a si mesmo seus diversos estados e ações. Como Espinosa pensa a individuação dos modos?

A noção espinosista de indivíduo é introduzida no esboço de física que ele formula na segunda parte da *Ética* e é definida como qualquer corpo composto de corpos mais simples que mantêm entre si uma certa relação constante. Como todas as coisas que existem na Natureza, indivíduos são dotados também de um aspecto dinâmico, uma potência de agir em virtude da qual eles se esforçam por perseverar no seu ser e que os torna aptos a afetar e a ser afetados de diversas maneiras pelos corpos exteriores, esta aptidão sendo diretamente proporcional ao seu grau de complexidade. O corpo humano, por exemplo, é um indivíduo extremamente complexo, composto de vários corpos, cada um dos quais também muito composto, sendo assim dotado de alto grau de aptidão para afetar e ser afetado de diversas maneiras pelos corpos circundantes. Embora indivíduos sejam totalidades compostas, eles não são meros agregados, mas totalidades estruturadas e autorreguladas. Jamais o todo se reduz à mera justaposição das partes, mas define-se por uma forma, uma lei que organiza as relações entre as suas partes, em suma, uma estrutura que lhe confere unidade e individualidade e que ele se esforça tanto quanto pode por preservar ao longo da sua duração. Dessa maneira, um conjunto de elementos pode tornar-se um único indivíduo complexo que se esforça por articular sistematicamente suas variações. Assim, o que constitui em primeiro lugar a individualidade de um corpo é a relação constante em conformidade com a qual suas partes comunicam seus movimentos entre si, de tal maneira que qualquer modificação nas partes que não altera essa relação constante preserva a identidade diacrônica do indivíduo.

Indivíduos podem então sofrer e causar múltiplas variações, afetar e ser afetados de diversas maneiras, conservando sua individualidade. Ora, todo indivíduo é uma totalidade em relação às suas partes (logo, uma forma de comunidade), e ao mesmo tempo parte de totalidades mais abrangentes (logo, membro de outras comunidades), o que o situa em um processo de integração de indivíduos em graus crescentes de complexidade que culmina com seu pertencimento ao ecossistema infinito que constitui a Natureza inteira. A concepção espinosista de indivíduo permite então conceber a “Natureza inteira como um único indivíduo cujas partes, isto é, todos os corpos, variam de infinitas maneiras, sem qualquer mudança do Indivíduo total” (EIIIP13 esc. do lema7).

Em virtude da tese do paralelismo, a individualidade corporal possui necessariamente um correlato mental no atributo Pensamento. A expressão mental da composição corporal implica a exclusão da tese clássica da simplicidade da mente, pois a ideia que constitui a mente será necessariamente composta de várias ideias e, portanto, dotada de partes. Como ideias também são modos da Natureza, toda mente possui uma potência de agir que se manifesta como potência de pensar e que a torna apta a perceber e conceber diversas coisas a partir das ideias das afecções do corpo, sua aptidão sendo proporcional à aptidão do seu corpo a afetar e a ser afetado de diversas maneiras pelos outros corpos. Tal como ocorre com os indivíduos corporais, suas mentes individuais tampouco são simples agregados de ideias, mas se definem igualmente por uma estrutura ou lei que organiza suas diversas partes, “a lei que funda a unidade da consciência sendo a réplica da lei que funda a unidade corporal” (Gueroult: 1974, p. 192), e exercendo a mesma função na preservação da identidade psíquica do indivíduo ao longo das diversas variações mentais que lhe ocorrem. Uma mente pode então sofrer e causar múltiplas variações conservando sua individualidade e pode, portanto, ser o sujeito de atribuição e de autoatribuição de uma gama de estados e atos mentais. Por fim, assim como todo indivíduo corporal é uma totalidade de partes contida em totalidades mais abrangentes, assim também todo indivíduo mental é uma totalidade de partes (um sistema de ideias composto de subsistemas), e ao mesmo tempo parte de totalidades mentais cada vez mais abrangentes (um subsistema

englobado em sistemas mais abrangentes de ideias), situado em um processo de integração de indivíduos mentais de graus de complexidade crescente que culmina com sua participação no ecossistema mental infinito que Espinosa chama de Intelecto infinito de Deus.

Ao defender que indivíduos não podem existir nem ser concebidos fora das complexas relações causais e dos processos psicofísicos que os constituem, e que essas relações não podem ser reduzidas a uma mera sucessão linear horizontal, mas devem ser pensadas como envolvendo uma trama de interconexões e relações recíprocas em que indivíduos de um determinado grau de complexidade englobam verticalmente indivíduos de graus inferiores, ao mesmo tempo em que são englobados por indivíduos de graus superiores, a teoria espinosista do indivíduo, como bem mostrou Balibar (1977), pode ser aproximada da concepção de transindividualidade elaborada por Gilbert Simondon (2020), segundo a qual “o indivíduo é uma realidade relativa, o efeito de um processo de individuação que, por um lado, não esgota o potencial pré-individual, e, por outro lado, não produz o indivíduo isolado, mas o par indivíduo-meio” (Morfino: 2010, p. 135).

Este caráter transindividual do sujeito modal repercute em Espinosa sobre as diferentes formas pelas quais o sujeito estabelece relações cognitivas e afetivas a si. Afinal, tendo em vista que todo indivíduo é um “ser em relação” e resulta de um entrecruzamento complexo de relações verticais e horizontais, segue-se não só que não há relação a si que não seja mediada pela relação ao Outro, mas também que a complexidade dessas relações torna possível diversas formas de relação a si que Espinosa tematiza a partir de sua teoria dos três gêneros de conhecimento, desenvolvida na segunda parte da *Ética*, e de sua teoria da afetividade, elaborada na terceira parte.

Com efeito, a mente humana, como indicamos, é a ideia complexa do corpo humano. Porém, a forma que articula internamente as suas partes e regula suas interações com as outras partes da Natureza não é imediatamente conhecida por ela, o que significa que a mente não possui a ideia que ela é, não conhece adequadamente a essência ou lei que estrutura sua individualidade. Como não possuímos de início a ideia adequada do que somos, nós só nos percebemos pela mediação das

ideias daquilo que nos ocorre, ou seja, a relação cognitiva a si é mediada pelos efeitos da relação com os outros modos finitos. Assim, Espinosa demonstra que, embora a mente seja a ideia do corpo, ela só conhece o seu corpo e sabe que ele existe pelas ideias das afecções pelas quais seu corpo é afetado pelos corpos exteriores, pela percepção daquilo que nele ocorre (EIIP19), e ela só conhece a si mesma a partir das ideias das ideias dessas afecções, i.e., pela mediação da percepção reflexiva do que nela ocorre (EIIP23). Toda a gênese subsequente das diversas ideias que a mente humana forma de si, do seu corpo e das coisas exteriores será explicada a partir dos conteúdos cognitivos envolvidos nas ideias das afecções do corpo. Nessa explicação, Espinosa apresenta sua divisão tripartite dos gêneros de conhecimento e sua distinção das ideias em inadequadas e adequadas. Como não é possível, nos limites deste trabalho, examinar a formação e as propriedades das ideias de cada um destes gêneros, de modo a explicitar a sua contribuição específica na constituição da subjetividade, me contentarei em apresentar, à guisa de conclusão, apenas algumas breves indicações.

O primeiro gênero de conhecimento, denominado de opinião ou imaginação, é constituído por ideias que representam as coisas exteriores a partir das ideias das suas imagens corporais. Essas imagens são afecções do nosso corpo resultantes de sua interação com os corpos exteriores. Elas dependem, portanto, da natureza dos corpos que nos afetam, da natureza do nosso corpo e das circunstâncias em que ocorre a afecção. A partir disso, Espinosa mostra que as ideias imaginativas indicam mais os estados atuais do corpo humano do que a natureza das suas causas, pois elas constataam os efeitos em nós de nossas interações com o mundo, atestam a maneira como as coisas nos aparecem, mas ignoram suas verdadeiras causas. É o que explica por que a imaginação é um conhecimento necessariamente inadequado, mutilado e confuso. Além disso, a concatenação das imagens corporais varia individualmente em função dos encontros fortuitos com os corpos exteriores. Essa concatenação variável individualmente é reproduzida na mente pelas associações de ideias imaginativas, estabelecendo o que Espinosa denomina de “ordem da memória” (EIIP18 esc.). Tais cadeias mnemônicas são responsáveis pela formação da linguagem, de nossos

hábitos individuais e coletivos e da complexão individual (*ingenium*) de cada um, exercendo, assim, uma função capital na gênese relacional e imaginária do núcleo que fornece o conteúdo de nossas identidades biográficas.^{ix} Porém, como o primeiro gênero de conhecimento é inadequado, o sujeito da consciência imaginativa ignora as relações que o constituem e os processos e mecanismos a que está submetido. Por isso, em virtude de sua opacidade e confusão, a consciência imaginativa de si tende a engendrar um falso conhecimento de si calcado nas ilusões de autossuficiência (substancialidade e livre arbítrio) que mencionamos anteriormente.

O segundo e o terceiro gêneros de conhecimento, denominados respectivamente de razão e ciência intuitiva, são conhecimentos intelectuais constituídos apenas por ideias adequadas, isto é, ideias verdadeiras dotadas de uma certeza apodítica. As ideias da razão, chamadas de noções comuns, representam as propriedades comuns das coisas, seja de todas as coisas ou de alguma subclasse delas. Essas ideias nos fazem conhecer as coisas não em sua singularidade, mas como instâncias das leis naturais que regem as relações de composição dos indivíduos. São elas, portanto, que nos permitem conhecer os aspectos universais envolvidos na formação dos indivíduos. Sendo universais e necessárias, essas noções são comuns a todos os homens e, por isso, fonte de acordo intersubjetivo entre eles. Seu conhecimento permite ao sujeito racional tornar-se consciente das leis que regem os processos e mecanismos causais que o constituem e o vinculam intimamente às outras coisas da Natureza e, assim, permite orientar seus esforços para compor da forma mais plena possível comunidades transindividuais cada vez mais abrangentes.

Já as ideias adequadas da ciência intuitiva, gênero supremo de conhecimento, nos fazem conhecer verdadeiramente seus objetos em sua singularidade, deduzindo as ideias de suas essências singulares a partir da ideia da essência dos atributos de Deus. Com este conhecimento nós passamos do conhecimento racional que temos de nós mesmos a partir das leis universais que regem nossas relações causais com as outras partes da Natureza, os outros modos finitos, ao conhecimento do aspecto singular da estrutura que define cada essência

dinâmica como modo finito da substância absoluta, i.e., como efeito imanente da produtividade inesgotável da Natureza. É esse conhecimento que apreende a forma singular com que a potência organizadora que constitui a essência do indivíduo se esforça ativamente por impor ao longo de sua existência sínteses, continuidades e unidades inteligíveis conectando suas ideias na mente e suas afecções no corpo. Ao promover esse conhecimento intuitivo de si como expressão singular do Absoluto, o terceiro gênero de conhecimento promove ativamente um contentamento interior (*acquiescentia in se ipso*) que escapa da instabilidade da autossatisfação passional (sempre dependente do jogo precário de reconhecimento na relação imaginária com o Outro) e nos conduz a uma forma de amor intelectual pela substância absoluta (*Deus sive Natura*) da qual somos partes e sem a qual nada pode ser nem ser concebido.

Podemos concluir, assim, que a *Ética* pretende mostrar a via pela qual o sujeito, partindo de um conhecimento inadequado de si, pode — se tiver potência para tal — chegar a adquirir os conhecimentos adequados que revelam como o Eu é fruto de um complexo entrelaçamento de relações causais transitivas e imanentes, de sorte que a subjetividade é sempre formada e acessada a partir da relação ao Outro (modo ou substância). Ela explica as condições ontológicas, epistemológicas e afetivas do verdadeiro autoconhecimento sendo, portanto, uma filosofia que pretende conduzir o sujeito à verdade de si. Neste caminho, ela rompe, como vimos, com as características fundamentais da concepção cartesiana de um sujeito substancial soberano, características estas que constituem um obstáculo à apreensão intelectual de si como modo finito transindividual e expressão singular da Natureza, e ao contentamento de si que essa apreensão engendra.

Referências

BALIBAR, Étienne. « L'invention de la conscience. Descartes, Locke, Coste et les autres ». In : *Traduire les philosophes*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2000.

BALIBAR, Étienne. *Spinoza: from Individuality to Transindividuality*. Delf: Eburon, 1977.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. In: *Obra escolhida*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

DESCARTES, René. *Regras para a direção do Espírito*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1989.

DESCARTES, René. *Princípios da Filosofia*. Tradução coordenada por Guido Antônio de Almeida. Editora UFRJ, 2002.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

ESPINOSA, Baruch. *Tratado da Emenda do Intelecto*. Tradução e nota introdutória de Cristiano Novaes de Rezende. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

ESPINOSA, Baruch. *Princípios da Filosofia Cartesiana e Pensamentos Metafísicos*. Tradução de Homero Santiago e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GUEROULT, Martial. *Spinoza; tomo II (Lâme)*. Paris: Aubier-Montaigne, 1974.

LEVY, Lia. *O Autômato Espiritual: A subjetividade moderna segundo a Ética de Espinosa*. Coleção Philosophia. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998.

LIBERA, Alain de. *L'invention du sujet moderne. Cours du Collège de France 2013-2014*. Paris: Vrin, 2015.

MACHEREY, Pierre. Vers le social. *Magazine littéraire* n° 264, avril, 1989.

MORFINO, Vittorio. “Intersubjectivité et transindividualité: À partir de Leibniz et Spinoza”. In: *Le temps de la multitude*. Traduit de l'italien par Nathalie Gailius. Paris: Éditions Amsterdam, 2010.

RENAUT, Alain. *L'ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*. Paris: Gallimard, 1989.

SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. Tradução de Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

Notas

- i Cf. a definição de pensamento (def.1) na Exposição Geométrica ao final das Respostas às *Segundas Objeções* (AT IX 124, Descartes: 1994, p.134): “Pelo nome de pensamento, compreendo tudo quanto está de tal modo em nós que somos imediatamente seus conhecedores”. Na versão latina, única redigida por Descartes, aparece a palavra *consci* (conscientes) no lugar da expressão “seus conhecedores” introduzida pela tradução francesa do duc de Luynes e mantida na tradução brasileira. Trata-se de uma passagem extremamente importante, tendo em vista que Descartes raramente utiliza a palavra “consciência” em sua obra. Essa raridade suscita um intenso debate atualmente sobre a pertinência de continuar a considerá-lo “o pai da filosofia da consciência”. (cf. Balibar:

2000). Não precisamos entrar neste debate aqui, pois Espinosa (que lê Descartes em latim) reconhece como cartesianas as quatro teses que estamos enunciando.

- ii Em conformidade com a convenção adotada pelos estudiosos de Espinosa, as passagens do *Tratado da Emenda do Intelecto* serão indicadas pela sigla *TIE*, seguida do número do parágrafo segundo a numeração adotada nas traduções standard. Quanto às passagens da *Ética*, elas serão indicadas pela sigla *E*, seguida da parte da obra em algarismos romanos e do eventual prefácio (Pref.), definição (def.), axioma (ax.) proposição (P), demonstração (D), corolário (C) ou escólio (esc.), seguido de algarismos arábicos, quando for o caso. Assim, por exemplo, EIP33 esc.2 significa: *Ética*, parte I, proposição 33, segundo escólio.
- iii Segundo Espinosa, essa tese (conhecida como tese do *conatus*) se aplica a todas as coisas: “cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar no seu ser” (EIIIP6). Em sua aplicação ao ser humano, Espinosa utiliza diferentes nomes para designar este esforço (*conatus*) quando ele é referido apenas à mente ou à mente e ao corpo tomados simultaneamente (i.e., quando referido ao ser humano). O *conatus* quando referido à mente chama-se vontade, quando referido ao ser humano chama-se apetite, e quando este apetite é acompanhado de consciência, chama-se desejo (EIIIP9 esc.). Porém, salienta Espinosa, “quer o homem esteja consciente do seu apetite ou não, este continua, entretanto, único e idêntico” (EIII def. 1 dos afetos).
- iv Cf. artigos 6, 39 e 41 da primeira parte dos *Princípios da Filosofia*.
- v Cf. Carta 58 a Schuller na qual, respondendo à Carta 57 de Tschirnhaus em que este pretende defender a concepção cartesiana da liberdade, Espinosa recusa enfaticamente o valor cognitivo desse testemunho.
- vi Cf. *Regras para a direção do Espírito*, Regra VIII (Descartes: 1989, p. 48).
- vii Este prefácio foi redigido por Louis Meyer, mas foi revisto e aprovado por Espinosa que lhe solicitou a inclusão de sua radical discordância em relação a certas teses do pensamento de Descartes.
- viii O termo “paralelismo”, usado com frequência pelos comentadores, não foi cunhado por Espinosa, mas por Leibniz. Sua adequação para caracterizar a tese de Espinosa suscita, no entanto, certos problemas de interpretação que não precisamos discutir aqui.
- ix É também ao conhecimento imaginativo que se vinculam as leis que regem a vida passional estudadas na *Ética* III e, entre elas, o importante princípio da imitação afetiva. Segundo este princípio (EIIIP27), o simples fato de imaginarmos que uma coisa semelhante a nós é afetada por um afeto qualquer suscita automaticamente em nós um afeto semelhante. Este mimetismo afetivo, verdadeiro fenômeno de contágio emocional, não supõe nenhuma comparação entre nós e as coisas que imaginamos como semelhantes a nós. A análise dos efeitos deste princípio mostra como nossos afetos e condutas são modificados pela consideração dos afetos que atribuímos imaginariamente aos outros, de modo que a maneira como nos imaginamos e a relação afetiva que mantemos conosco são moldadas pela maneira como imaginamos que os outros nos veem e o que sentem por nós. Como bem salienta Macherey, com sua teoria Espinosa mostra como “na consciência individual se encontra diretamente implicada aquela de outrem que a trabalha” (Macherey: 1989, p.38). Ou seja, com o princípio da imitação afetiva Espinosa mostra como a dimensão social se articula com a dimensão psicofísica na fixação de nossas identificações e crenças, tornando ainda mais complexo o conjunto de determinações envolvidas na constituição do aspecto biográfico de nossa individualidade.

Acontecimentos mutáveis e pensamentos indecisos. A filosofia ensaística de Montaigne

Pedro Süssekind

Entre os livros de maior repercussão publicados no século XVI, avalio os *Ensaio*s, de Michel de Montaigne, como uma das influências decisivas para o desenvolvimento dos modos de compreensão e de expressão que caracterizam o pensamento moderno. Essa influência se deu tanto do ponto de vista formal quanto do ponto de vista temático, uma vez que o escritor pode ser considerado o inaugurador de um gênero literário novo e, por outro lado, elaborou e discutiu noções inovadoras, que punham em xeque dogmas e valores morais da tradição europeia.

A ideia de publicar um conjunto de escritos com assuntos variados não era nova, pois remete ao gênero dos *discursos* de escritores renascentistas italianos, como Maquiavel e Pico Della Mirandola, obras que se baseavam por sua vez nos textos de autores da tradição clássica, como Plutarco, cuja coletânea *Moralia* era um dos livros prediletos de Montaigne. Citações dessa coletânea, e de muitas outras obras gregas e latinas, são recorrentes nos seus ensaios, tanto nas reflexões filosóficas quanto nas narrativas que descrevem situações e experiências pessoais.

Entremeados por observações de costumes e considerações históricas, políticas ou morais, o elemento filosófico e o literário se complementam. O primeiro dialoga com a filosofia clássica grega e com as escolas helenísticas: o cinismo, o estoicismo, o epicurismo e o ceticismo. O segundo retoma episódios contados pelos poetas e historiadores antigos, a fim de proporcionar comparações com eventos observados pelo escritor. Mas a combinação peculiar dos dois elementos, o filosófico e o literário, não se encaixa nem na tradição das

exemplificações morais, nem na das obras renascentistas de conselhos para nobres e reis.

Os ensaios são digressivos, inconclusivos, em sua mistura de citações eruditas, relatos de situações vividas e reflexões originais sobre essas situações. As experiências pessoais descritas por Montaigne abrangem diversas atividades. Ele atuou a serviço do Parlamento de Bordeaux de 1557 a 1570, ano em que se retirou nas terras herdadas de seu pai, falecido em 1569, e passou a administrar, do castelo da família, plantações, colheitas e criações de animais. O abandono da carreira de magistrado aos 38 anos de idade e a dedicação frouxa à administração doméstica permitiram que ele passasse “tanto a maior parte dos dias” de sua vida, “como a maior parte das horas do dia” folheando “ora um livro, ora outro, sem ordem e sem objetivo”, para então escrever seus “devaneios”, conforme conta o ensaio “De três relacionamentos” (III, 3, 828/63).¹

Descontando interrupções causadas por sua atuação política e diplomática, a principal ocupação de Montaigne durante vinte anos, de 1572 até sua morte em 1592, foi escrever, revisar e reescrever os *Ensaaios*. Na edição publicada oito anos após a primeira, em 1588, a obra não só passou a contar com um terceiro livro, mas também apresentou versões modificadas dos dois volumes que existiam antes. A revisão consistia não em cortar ou corrigir os ensaios, mas em acrescentar novas passagens. Em “Da vanidade”, um dos últimos textos que escreveu, o autor explica: “Acrescento, mas não corrijo. Primeiramente, porque acho razoável que quem hipotecou ao mundo sua obra já não tenha esse direito. Que fale melhor alhures, se puder, e não corrompa o trabalho que vendeu” (III, 9, 964/267). Ora, chamo atenção para o fato de que esse comentário sobre os acréscimos foi um trecho acrescentado a “Da vanidade”. Por isso, o trecho ao mesmo tempo comenta e exemplifica a prática de reescrita que se estendeu até o fim da vida de Montaigne, e que pode ser comprovada tanto pelo exemplar da obra com anotações feitas pelo autor – o “Exemplar de Bordeaux” da edição de 1588, encontrado em 1802 –, quanto pela edição póstuma de 1595, sob a responsabilidade de Marie de Gournay.

Qual o elemento comum que articula os muitos temas discutidos, as digressões, as tentativas de chegar a alguma conclusão, os

questionamentos e os relatos de experiências diversas? Conforme a conhecida definição que aparece na advertência ao leitor, é o próprio autor a matéria de seu livro. Os *Ensaaios* revelam “tendências e humores”, mas também “defeitos” de Michel Eyquem, Senhor de Montaigne, que pinta a si mesmo em sua “maneira simples, natural e habitual, sem apuro e artifício” (I, 3/4). Os textos não são, portanto, obra de um filósofo, de um historiador ou de um poeta, e sim, metaforicamente, de um pintor fazendo um autorretrato. “Não há descrição semelhante em dificuldade à descrição de si mesmo”, constata “Do exercício” (II, 6, 378/70). Trata-se de um “empreendimento espinhoso” esse de “seguir uma marcha tão errante como a de nosso espírito, penetrar as profundezas opacas de seus recessos internos, distinguir e fixar tantas aparências miúdas de suas agitações” (II, 378/70). Montaigne não descreve seus gestos, sua imagem, e sim sua essência: “Retrato principalmente meus pensamentos – assunto informe, que não pode redundar numa obra” (II, 6, 379/72).

Ressalto que essa escrita de si também tem seus modelos clássicos, entre eles as meditações epistolares de Sêneca e Marco Aurélio, filósofos estoicos romanos que estão entre os autores mais citados nos *Ensaaios*. No entanto, tais modelos apresentam uma concepção antiga da individualidade, subordinada à identificação daquele que escreve em primeira pessoa, que diz “eu”, a critérios externos: seu pertencimento a uma comunidade, a uma tradição, a um conjunto de práticas estabelecidas (Cf. Costa Lima: 2012, p. 51). Nos textos de Montaigne, esses critérios são questionados, dissolvidos em uma interioridade multifacetada que anuncia a concepção moderna da subjetividade.

A respeito da recepção da obra, a partir do final do século XVI, a ênfase que o título “Ensaaios” dá ao caráter incompleto, fragmentário e antissistemático orienta os desdobramentos da tradição ensaística que floresceu na Inglaterra, na França e na Alemanha. Escritores como Francis Bacon e William Cornwallis, leitores de Montaigne, publicaram em Londres coletâneas de textos chamadas de *Essays*. E o dramaturgo Ben Jonson pode ter sido o primeiro a usar o termo “ensaísta” em inglês, embora tenha feito isso de maneira pejorativa, na peça *Epicoene ou A mulher silenciosa*, de 1609. Durante uma discussão sobre Sêneca e Plutarco, que um interlocutor considera “autores muito sérios”, um

personagem declara que os dois não passam de “meros ensaístas, um punhado de frases soltas e nada mais!” (Jonson: 1971, II, 3, p. 57).

A primeira tradução inglesa da obra de Montaigne ficou a cargo de John Florio, cuja versão foi publicada com um título que destaca a abrangência temática do livro: *Os Ensaaios ou Discursos Morais, Políticos e Militares do Senhor Michel de Montaigne*. Shakespeare, um dos ilustres leitores dessa tradução, era doze anos mais novo que Florio e talvez o conhecesse, já que o tradutor foi preceptor do conde de Southampton, a quem o dramaturgo tinha dedicado os poemas *Vênus e Adônis*, de 1593, e *O estupro de Lucrecia*, de 1594.

A longa tradição de debates sobre a relação dos dois escritores, que passa por várias abordagens, foi assunto de um artigo que publiquei recentemente, com o título “Shakespeare e Montaigne”. Destaco aqui uma dessas abordagens, que, em vez de privilegiar o conteúdo, tentando encontrar passagens ou ideias dos ensaios apropriadas nas peças, privilegia a forma de expressão do pensamento. Em seu livro *1599 – um ano na vida de Shakespeare*, James Shapiro especula que Shakespeare pode ter deparado com a tradução de Florio perto da virada do século, enquanto escrevia *Júlio César* e *Hamlet*, pois havia manuscritos dela em circulação. Mas a influência da leitura dos *Ensaaios* estaria menos no conteúdo e mais na forma encontrada para expressar as inquietações dos protagonistas trágicos, como se nota, segundo Shapiro, por uma mudança no uso dos solilóquios a partir de *Júlio César* (1599): Shakespeare teria percebido um modo de internalizar os conflitos, aproveitando os momentos em que os personagens se encontram sozinhos para expressar reflexões, dúvidas, hesitações (Cf. Shapiro: 2010, p. 334). Para isso, foi necessário conceber um novo tipo de fala, diferente daquele dos solilóquios de dramas históricos que permitiam à plateia conhecer os segredos de um personagem, por exemplo os planos maquiavélicos de um vilão.

Os solilóquios reflexivos, usados para expressar os dilemas morais ou existenciais que precedem as ações, revelam uma subjetividade multifacetada, passageira, em constante processo de transformação. Um exemplo é o último dos famosos solilóquios de *Hamlet* (1604), na cena em que o protagonista vê passar o exército conduzido por Fortimbrás.[#]

Olhando para fora, para uma cena distante, ele na verdade se volta para dentro, contemplando sua paisagem interior:

É incrível, cada fato que surge me acusa,
Atiçando-me a frouxa vingança. O que é um homem,
Se seu mais alto bem e seu uso do tempo
É comer e dormir? Um bicho, apenas isso.
De certo quem nos deu essa fala tão ampla
Que olha para o antes e o depois, não nos deu
Essa destreza toda, essa razão divina
Pra que mofasse em vão. Sim, talvez isso seja
Um letargo bestial, um escrúpulo covarde
Que pensa com excessiva exação nos efeitos
Um pensar que tem um quarto de sapiência,
Três de covardia. [...] (Shakespeare: 2015, p. 151)

Para Shapiro, o grande segredo desse tipo de solilóquio é “sua objetividade, sua capacidade de, como um ensaio, levar-nos para dentro de uma relação íntima com o orador” a ponto de ver o mundo através dos seus olhos (Shapiro: 2010, pp. 334, 335). Trata-se, assim, da grande realização de Shakespeare a partir da influência de Montaigne, criador de uma forma discursiva que sugeria o máximo de intimidade entre orador e ouvinte e que pretendia, segundo a definição do ensaísta francês, “seguir uma marcha tão errante como a de nosso espírito, penetrar as profundezas opacas de seus recessos internos, distinguir e fixar tantas aparências miúdas de suas agitações” (II, 378/70). Décadas depois do período de Bacon e Shakespeare, John Locke publicou na Inglaterra seu *Ensaio sobre o entendimento humano* (1689). O termo já tinha, neste momento, um sentido diferente daquele empregado por Montaigne, uma vez que o livro desenvolve uma investigação longa e bastante sistemática, mas a proximidade em relação a Montaigne pode ir além do título, já que Locke, em contexto diferente e com outros propósitos, também defende que a experiência é a base do conhecimento. Sua concepção moderna da subjetividade, de acordo com a noção de que o eu (*self*) é constituído pela consciência que acompanha todo pensamento (Locke: 2012, p. 317-352), pode ser aproximada de

considerações dos *Ensaaios* acerca da essência subjetiva que Montaigne procurava retratar.

David Hume, também um filósofo empirista, que retomou a investigação de Locke sobre o entendimento no contexto do movimento iluminista do século XVIII, publicou uma coletânea de *Ensaaios morais, políticos e literários* (1758). Na mesma época, na França, outros pensadores ligados ao Iluminismo escreveram obras desse gênero, como é o caso dos *Ensaaios sobre os costumes e o espírito das nações* (1756) de Voltaire. Além disso, há um exemplar dos *Ensaaios* de Montaigne com anotações de Rousseau na biblioteca da Universidade de Cambridge, e o projeto de escrever a autobiografia intitulada *As confissões* (publicação póstuma, 1782) se inspirou, até certo ponto, na proposta montaigniana de uma pintura de si.

No século XIX, a forma do ensaio seria adotada por muitos teóricos do Romantismo na Alemanha e na Inglaterra, como Schlegel, Hazlitt e Coleridge. Filósofos e sociólogos alemães de diversas linhas, entre eles Schopenhauer, Simmel e Weber, também escreveram ensaios de grande repercussão. Considero que a dimensão da influência de Montaigne pode ser medida pelo impressionante elogio ao ensaísta francês feito por Nietzsche em “Schopenhauer educador”, um texto de 1874: “Só conheço mais um escritor que, quanto à honestidade, considero igual ou até superior a Schopenhauer: é Montaigne. O fato de que um tal homem tenha escrito verdadeiramente aumenta o prazer de viver nesta Terra” (Nietzsche: 1988, p. 348).

No século XX, o debate sobre o ensaísmo se tornou um tema decisivo no desenvolvimento da Teoria Crítica da Escola de Frankfurt. Em “O ensaio como forma”, ao fazer uma defesa desse gênero da escrita filosófica, Adorno remete aos trabalhos de seus precursores Benjamin e Lukács (Adorno: 2003, pp. 15, 16). O primeiro não só contribuiu para a defesa de uma escrita antissistemática, como também se tornou um dos mais lidos ensaístas do século XX. Já Lukács foi um pioneiro da reflexão proposta por Adorno ao procurar definir, em carta integrada ao livro *A alma e as formas* (1911), a essência e a forma do gênero. O filósofo húngaro especula sobre o que deve ter sentido Montaigne, em 1580, “quando deu aos seus escritos a designação maravilhosamente

bela e apropriada de Ensaaios”, já que “a modéstia simples dessa palavra é uma soberba cortesia” (Lukács: 2015, p. 42).

No entanto, se, do ponto de vista formal, a obra de Montaigne influenciou as diversas tradições ensaísticas dos últimos séculos, considero que a variedade de assuntos abordados e o projeto de pintar a si mesmo também fazem dos *Ensaaios* um testemunho, em primeira mão, das vicissitudes da época de transição do mundo medieval para o mundo moderno. O autor foi profundamente afetado pelo humanismo renascentista, pelos primeiros passos da Revolução Científica, pela expansão colonial dos países europeus no Novo Mundo e pelos conflitos decorrentes da Reforma protestante.

Muitos dos *Ensaaios* adotam um posicionamento cético, motivado tanto pela comparação da cultura europeia com a de outros povos, quanto pelas dúvidas despertadas por novas noções científicas, ou pelas inquietações religiosas e políticas relacionadas ao conflito doutrinário de protestantes e católicos. Do ponto de vista de sua importância filosófica, Montaigne se tornou, naquele contexto, uma das referências para a retomada e reelaboração do ceticismo que marcou o pensamento moderno (Cf. Popkin: 2000, p. 89).

Na primeira metade do século XVII, algumas décadas após a publicação da obra de Montaigne, Descartes se apropriaria dos argumentos céticos para propor a dúvida hiperbólica que constitui o passo inicial de seu método. O exercício radical da dúvida, pondo em xeque as verdades de uma tradição marcada pelo conflito de doutrinas, constitui o primeiro passo, no *Discurso do Método* (1637), para alcançar uma certeza que se estabelece como alicerce sólido do edifício do conhecimento. O filósofo comenta, a respeito de seu método para “desenraizar” de seu espírito “todos os erros”: “Não que assim eu imitasse os céticos, que duvidam só por duvidar, e afetam ser sempre irresolutos; pois, ao contrário, todo o meu propósito só tendia a me dar segurança e afastar a terra movediça e a areia para encontrar a rocha” (Descartes: 2007, pp. 53-54).

Sob a ótica de Descartes, Montaigne era um desses céticos sempre irresolutos que duvidavam só por duvidar, cujo posicionamento era preciso refutar a fim de construir um novo sistema que proporcionasse conhecimentos seguros. Por outro lado, em meados do século XVIII,

Hume adotaria uma postura cética, classificada por Popkin de “pirronismo epistemológico” (Popkin: 2000, p. 178), para combater os princípios do racionalismo dogmático de Descartes e, com isso, compreender os processos de elaboração das ideias na mente humana de acordo com o empirismo. Conforme mostram os estudos de autores como Popkin (2000) e Marcondes (2019), esses desdobramentos da história da filosofia moderna só puderam ocorrer em função da retomada do ceticismo antigo empreendida no século XVI. E Montaigne ocupa um papel de destaque nessa retomada não só por ser um divulgador de argumentos das escolas céticas tradicionais, mas também por ser, ele mesmo, um pensador cético, que se apropriou desses argumentos para pensar sua própria época e seu próprio pensamento.

“Os outros formam o homem; eu o descrevo, e reproduzo um homem particular muito mal formado”, declara o ensaísta em “Do arrependimento” (III, 2, 804/27). Os traços de sua pintura de si mudam e se diversificam, de modo que é impossível fixar seu objeto, por isso ele “vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural”, tomado “como ele é no instante” em que o autor dele se ocupa. A pretensão não é retratar “o ser”, e sim “a passagem” (III, 2, 805/27). Se o próprio mundo “não é mais do que um perene movimento”, só resta fazer o registro “de acontecimentos diversos e mutáveis e de pensamentos indecisos e, se calhar opostos”.

A meu ver, a justificativa da indecisão dos pensamentos revela a concepção que Montaigne tem da subjetividade como uma instância em constante mutação. Ele diz: “ou porque eu seja um outro eu, ou porque capte os objetos por outras circunstâncias” (III, 2, 805/28). Portanto, não há uma identidade fixa do observador, assim como não há um ponto de vista privilegiado e isento para a observação, que é sempre parcial e afetada por circunstâncias particulares. Montaigne comunica seu ser universal, sua essência individual subjetiva, por meio do registro dos pensamentos indecisos e cambaleantes de um único indivíduo que se interessa pelos assuntos mais diversos, encarados não como fatos, mas como experiências mutáveis conforme observadas sob perspectivas diversas. À primeira vista, essa forma de pensar o distanciamento da tradição filosófica clássica e medieval.

De fato, a filosofia é tratada por Montaigne em vários ensaios como um saber erudito e especializado, comprometido com a pretensão de estabelecer a verdade. Mas essa perspectiva também não é dogmática, como se percebe pelo início do ensaio “Costume da Ilha de Céos”: “Se filosofar é duvidar, como se diz, com mais forte razão entreter-se com ninharias e fantasiar, como eu faço, deve ser duvidar” (II, 3, 350/29). Aqui, não há uma oposição da escrita ensaística ao discurso filosófico dogmático, e sim um reconhecimento da semelhança entre o modo de pensar do autor e o tipo de filosofia caracterizado pela dúvida: o ceticismo, escola que Montaigne se dedicou a apresentar no mais longo de seus ensaios, “Apologia de Raymond Sebond”.

Esse ensaio tem como ponto de partida uma consideração sobre o *Livro das Criaturas*, do catalão Raymond Sebond. Em linhas gerais, fazer uma apologia de Sebond é um pretexto para uma reflexão acerca da vã pretensão humana e dos limites do saber racional. O ensaio mostra três níveis de vanidade: a do homem, em sua pretensa superioridade frente às demais criaturas; a da ciência, ou da filosofia, em sua busca vã pela verdade; e, por fim, a vanidade da própria razão, que se mostra incapaz de alcançar os “altos mistérios de nossa religião”, abarcados “vivamente e verdadeiramente” apenas pela fé (II, 12, 440/164). Esse último propósito levou comentadores da obra de Montaigne a classificar seu pensamento como um tipo de *fideísmo*, ou de ceticismo fideísta, por questionar a possibilidade de obter, por meios racionais, verdades básicas que só são atingidas por meio da fé (Cf. Popkin: 2000, p. 89).

O fato de o fideísmo ter sido condenado pela Igreja Católica no século XIX, e ser associado historicamente às doutrinas protestantes, revela um aspecto paradoxal do posicionamento de Montaigne. Ele pretendia combater as teorias protestantes, e seus *Ensaio*s a princípio foram lidos como uma defesa do catolicismo. Mas a recepção da obra mudou completamente, quando se compararam as primeiras leituras, pouco após a morte do autor, com a avaliação feita algumas décadas depois. O padre Pierre Charron, que conviveu com Montaigne, publicou em 1601 um tratado intitulado *Da sabedoria*, que sistematizava os ensinamentos dos *Ensaio*s e usava seus argumentos céticos para defender a doutrina católica, combatendo as heresias dos protestantes (Cf.

Burke: 2006, pp. 94-96). Em meados do século XVII, contudo, as críticas da presunção humana feitas na primeira parte da “Apologia” tornaram-se problemáticas para leitores como o bispo Jacques-Bénigne Bossuet, que em 1668, durante um sermão, acusou o “sutil filósofo” Montaigne de preferir os animais aos homens e, com isso, rebaixar o conhecimento de Deus (Bossuet: 1875, p. 49). Os *Pensamentos* do filósofo católico Blaise Pascal, publicados em 1670, também pretendiam combater a sedução e os riscos do ceticismo montaigniano (Pascal: 2001, 525 e 580). Em consonância com os ataques às ideias supostamente irreligiosas do autor, os *Ensaaios* foram incluídos em 1676 no Índice de obras proibidas pela Igreja Católica, e essa proibição se estendeu por quase 180 anos, até 1854.

Quanto à reflexão que chocou o bispo Bossuet, Montaigne faz na “Apologia” uma longa digressão voltada para desacreditar a ideia da preponderância do homem sobre os animais. A concepção aceita na época era a de que o ser humano, criado à imagem e semelhança de Deus, ocupava um lugar privilegiado na escala das criaturas, encadeadas segundo a organização perfeita do cosmos que era o resultado da criação divina. Montaigne propõe considerar o homem “isolado, sem auxílio externo, armado somente com suas armas e desprovido da graça e do conhecimento de Deus”, portanto avaliá-lo quando utiliza apenas a razão, sem ser guiado pela fé. O homem é instado a explicar, pela “força de sua razão”, “sobre quais alicerces construiu as grandes superioridades que pensa ter sobre as outras criaturas” (II, 12, 449-450/177). Para o leitor atual, considero inevitável associar essa proposta à revolução epistemológica do século XVII, com base no projeto de uma dominação da natureza pela racionalidade humana. O ensaísta se pergunta quem teria persuadido o ser humano “de que essa dança admirável da abóboda celeste, a luz eterna dessas tochas que giram tão altaneiramente sobre sua cabeça, os movimentos espantosos do mar infinito estejam estabelecidos e persistam durante tantos séculos para sua comodidade e para servi-lo”. Em resposta à sua própria indagação, ele faz uma nova pergunta, que rebaixa o pretense senhor do mundo natural à condição subalterna que deveria ter de acordo com uma lógica teocêntrica: “Será possível imaginar algo tão ridículo quanto

essa miserável e insignificante criatura que nem sequer é senhora de si mesma [...] dizer-se senhora e imperatriz do universo, do qual não está em seu poder conhecer a mínima parte, quanto mais comandá-la?” (II, 12, 450/177).

O ensaio não só enumera diversas ações em que as capacidades dos outros seres, como sardinhas, cães, elefantes e passarinhos, superaram as humanas, mas também comenta as atividades que os homens aprenderam imitando esses animais. Comparações quanto à força, à sabedoria, à fidelidade, à linguagem, à clemência são propostas com exemplos que contestam a pretensa superioridade humana. Como observa o autor no final da digressão sobre esse tema: “Não há um único de nós que se ofenda tanto ao ver-se igualado a Deus como se ofende ao ver-se rebaixado ao nível dos outros animais”. Seria preciso, então, “derrubar essa tola vaidade e sacudir viva e corajosamente os fundamentos ridículos sobre os quais se constroem essas falsas ideias” (II, 12, 490/235).

A segunda parte da “Apologia” é dedicada, então, a questionar a ciência e a sabedoria que sustentam a vaidade humana, mostrando a fragilidade das avaliações racionais e a impossibilidade de estabelecer, por meio da razão, qualquer verdade. “A peste do homem é a suposição de que sabe”, afirma Montaigne (II, 12, 488/233). Por isso, os mais sábios entre os homens, como Sócrates por exemplo, elogiam justamente a ignorância e a simplicidade.

A filosofia, como expressão do que os grandes autores da antiguidade alcançaram em termos de conhecimento, passa a ser examinada quanto a seus resultados práticos: o que ela ensina a respeito da melhor maneira de viver. Antecipando os resultados de seu exame, Montaigne conclui que, “se falar francamente”, a filosofia admitirá que “todo o proveito que tirou de uma tão longa instância foi ter aprendido a reconhecer sua própria fraqueza”, ou seja, “por meio de longo estudo, confirmamos e tornamos patente a ignorância que estava naturalmente em nós” (II, 12, 500/251). Os filósofos são avaliados como um pequeno número de homens excelentes, que elevaram a sabedoria ao ponto mais alto que ela pode alcançar. Examinando-os, seria possível tirar conclusões sobre os resultados que o saber proporciona: “os homens

que tudo experimentaram e tudo sondaram, não tendo encontrado, nesse amontoado de ciência e nessa provisão de tantas coisas diversas, nada de maciço e de firme, e nada além de vanidade, renunciaram à sua presunção e reconheceram sua condição natural” (II, 12, 500/251).

Os exemplos sucessivos, no exame das conclusões a que a filosofia foi capaz de chegar, só fazem comprovar a incerteza. E o ceticismo de Montaigne chega a seu ponto extremo no final do ensaio, quando ele conclui que “não há nenhuma existência permanente nem do nosso ser nem dos objetos. E nós, e nosso julgamento, e todas as coisas mortais vão escoando e passando sem cessar” (II, 12, 601/403). Em uma fórmula que Levi-Strauss classificaria como “talvez a mais forte que se possa ler em toda a filosofia”, Montaigne reconhece que “não temos nenhuma comunicação com o ser” (Levi-Strauss: 1993, p. 195). Isso porque, nas palavras de Montaigne, “toda natureza humana está sempre no meio entre o nascer e o morrer, cedendo de si apenas uma obscura aparência e sombra e uma opinião incerta e frágil” (II, 12, 601/403).

As noções formuladas no fim da “Apologia” são recuperadas no início do ensaio “Do arrependimento”, do Livro III, para caracterizar o próprio pensamento do autor. É impossível fixar seu objeto, uma vez que o mundo é um “perene movimento” e o homem particular a observar “acontecimentos diversos e mutáveis” é, a cada momento, um “outro eu”, que daqui a pouco poderá mudar de sorte e de intenção, ou fazer suas observações a partir de perspectiva diferente. Por isso, o ensaísta não retrata o ser, e sim a passagem, registrando pensamentos indecisos e contraditórios de um homem particular “como ele é no instante em que dele me ocupo” (2006, III, 2, 805/27).

Para terminar esta consideração, me pergunto se o modo de pensar de Montaigne, embora contraposto a escolas dogmáticas da filosofia e não correspondendo exatamente ao modelo do ceticismo pirrônico, pode ser considerado como uma forma de fazer filosofia. Vale destacar, quanto a essa pergunta, que o autor se mostra surpreso, na “Apologia”, por descobrir que é uma espécie de filósofo. Afinal, o exame cético das doutrinas filosóficas o tinha levado a constatar a variedade e a instabilidade de opiniões dos autores que deveriam ser os grandes mestres do ofício. A filosofia, afirma ele, “tem tantas faces e variedades, e disse tanto,

que nela se acham todos os nossos sonhos e devaneios” (II, 12, 546/320). Com base nessa constatação da *diafonia* das doutrinas, os “caprichos” que o autor deixa irem a público livremente parecerão remeter ao “ponto de vista de algum antigo”. Ou seja, se os *Ensaaios* narram costumes naturais de seu autor, formados sem o auxílio de ciência alguma, ao “assisti-los com reflexões e exemplos”, ele se surpreende por “descobri-los casualmente” semelhantes a teorias filosóficas. Com isso, destaca-se uma “nova figura: um filósofo não premeditado e fortuito!” (II, 12, 546/320).

No entanto, essa caracterização do ensaísta como filósofo – mesmo que ironicamente qualificado com o adjetivo “fortuito” – dá lugar, em outros textos, a uma nítida distinção. Em “Da vanidade”, por exemplo, ele declara: “Não sou filósofo” (III, 9, 950/247). E essa separação entre o ensaísta e o filósofo se repete diversas vezes nos três livros que compõem os *Ensaaios*, com diferentes formulações. Mas o que significava ser um filósofo na época em que os *Ensaaios* foram escritos? Em “Da educação das crianças”, Montaigne conta que, durante uma viagem para a Itália, viu “na intimidade um homem de bem mas tão aristotélico que o mais geral de seus dogmas é: que a pedra de toque e a regra de todas as ideias sólidas e de toda verdade é a conformidade com a doutrina de Aristóteles” (I, 26, 151/226). Segundo a avaliação do ensaísta, uma consequência desse espírito de submissão era que a filosofia se mostrava como uma atividade inacessível, assustadora. Mas ela não deveria ser pintada desse modo, “com um semblante carrancudo, sobranceiro e terrível” (I, 26, 160/240). Em contraposição ao saber grave e inquestionável dos teólogos escolásticos, ou à ciência especializada dos comentadores universitários de Aristóteles, Montaigne defende não só que as reflexões da filosofia “costumam alegrar e divertir os que as abordam, e não os amuar e contristar”, mas também que “a alma que aloja a filosofia deve, por sua saúde, tornar sadio também o corpo” (I, 26, 160/240, 241). As referências para essas afirmações são tiradas de ditos e episódios que envolvem os ensinamentos de Sócrates e de filósofos helenistas, em concordância com a concepção de que sua tarefa consistia em ensinar a viver, e não, como na forma escolástica do fim da Idade Média, em dominar “as sutilezas espinhosas da dialética”, ou a “arte de compor silogismos”, ou os “princípios da geometria” (I, 26, 163/244).

Ressalto que, a cada referência a filósofos, Montaigne trata de um aspecto determinado, ou de uma escola em particular. Em “Da vanidade”, a explicação para a declaração “Não sou um filósofo” diz respeito à maneira de lidar com os acidentes da fortuna: “os males machucam-me de acordo com o que pesam” (III, 9, 950/247). A referência nesse caso é o Estoicismo, cuja doutrina defendia que o filósofo deveria se preparar a fim de não ser surpreendido por nenhum infortúnio e, com isso, tornar-se capaz de enfrentar todos os males com a mesma indiferença. Não é à toa que Montaigne cita uma frase do estoico romano Sêneca – “Pois ninguém resiste a si mesmo depois de ceder ao primeiro impulso” (III, 9, 950/247) –, ao avaliar sua própria incapacidade de manter-se indiferente e não se perturbar com aborrecimentos cotidianos. Já “Da experiência” cita Cícero – “Tudo o que é conforme com a natureza é digno de apreço” – antes de afirmar: “Das ideias da filosofia, adoto de melhor grado as que são mais sólidas, isto é, mais humanas e nossas: minhas opiniões são rasteiras e humildes, em conformidade com meu comportamento” (III, 13, 1113/496, 497). O contexto, aqui, é de um elogio daqueles que aceitam a voluptuosidade do corpo, dádiva concedida por Deus, em vez de condenar o prazer em nome de um ideal ascético de sabedoria. “A natureza é um doce guia”, afirma Montaigne, “porém não mais doce do que sábio e justo” (III, 13, 1113/497). Tal afirmação remete a outra influência decisiva para o desenvolvimento do percurso filosófico de Montaigne: Lucrécio, autor de *Sobre a natureza das coisas* (séc. I a. C.), com quem ele aprendeu a doutrina epicurista.

Em diversas ocasiões, a distinção entre o ensaísta e o filósofo é formulada como um elogio da ignorância ou da ausência de pretensão de conhecimento, em oposição ao saber dogmático. A caracterização do ensaio como exercício e tentativa aparece em “Das orações”, quando Montaigne formula a intenção de sua escrita: “não para estabelecer a verdade mas para procurá-la” (I, 56, 317/473). A preocupação aqui é distinguir sua maneira de pensar daquela que diz respeito a debates acerca dos temas elevados da fé. Diante do privilégio da teologia sobre a filosofia, a elaboração ensaística do pensamento consiste, então, em propor ideias humanas, do autor, “simplesmente como ideias humanas, e consideradas separadamente, não como decretadas e regidas pela

ordem celeste, livres de dúvida e de contestação” (I, 56, 323/482). Essas ideias humanas são “matéria de opinião, não matéria de fé”, por isso não estão livres de dúvida. São, conforme afirma Montaigne, o que “penso segundo eu mesmo, não o que acredito segundo Deus”. Portanto, não se trata das ideias de um catedrático, ou de uma autoridade nos assuntos elevados da “doutrina celeste”, e sim de pensamentos propostos “como as crianças apresentam seus ensaios: para ser instruídos, não para instruir; de uma forma laica, não clerical, mas sempre muito escrupulosa” (I, 56, 323/482). O ensaísta, aquele que se ocupa de ninharias e de fantasias, considera-se um aprendiz a quem cabe investigar e debater, e não um professor encarregado de resolver as questões.

Pois bem, considero aquela autoavaliação “Não sou um filósofo”, de “Da vanidade”, uma referência para um debate nem sempre muito produtivo, que marcou a recepção dos *Ensaaios*. O mais importante editor e comentador da obra no início do século XX, Pierre Villey, contestou uma concepção que tinha prevalecido antes dele, segundo a qual Montaigne não passava de um colecionador de citações que, de um modo desprezioso e confuso, conversava com os leitores sobre diversos assuntos. Em sua tese *As fontes e a evolução dos Ensaaios de Montaigne*, de 1908, Villey propõe uma organização cronológica que mostra a evolução do pensamento do autor (Cf. Villey: 1908, pp. 388-391). Os primeiros textos partiriam do modelo das coletâneas com lições morais dos antigos, como as *Moralia* de Plutarco, e se baseariam, do ponto de vista filosófico, no Estoicismo, especialmente na sua fase romana, com Sêneca. A importância dos dois autores mencionados pode ser medida por um dos últimos ensaios do Livro II, “Defesa de Sêneca e de Plutarco”, que começa com a declaração: “A familiaridade que tenho com esses personagens e a assistência que prestam à minha velhice e a meu livro, inteiramente cimentado com o que deles pilho, obrigam-me a esposar-lhes a honra” (II, 32, 721/582).

Entretanto, segundo a tese de Villey, os ensaios estoicos mais impessoais dessa fase deram lugar, a partir de uma “crise cética”, aos textos que consolidaram uma forma própria de pensar (Villey: 1908, pp. 388-391). Do ponto de vista de seu posicionamento filosófico, Montaigne foi profundamente influenciado pelo ceticismo a partir da

leitura das *Hipotiposes pirrônicas* (séc. II d. C.) de Sexto Empírico, feita em meados da década de 1570. A medalha que o autor mandou fazer com o dito “*Que sais-je?*”, em 1576, e as inscrições de frases de Sexto Empírico em sua biblioteca são sinais dessa adesão ao pirronismo, que ganha expressão na “Apologia”. Mesmo assim, essa adesão também não seria a palavra final dos *Ensaaios* no campo da filosofia, já que os textos do terceiro volume, incluídos na edição de 1588, representariam a passagem de uma fase cética para a formação de uma “filosofia muito pessoal”, em que elementos estoicos, cétricos e epicuristas se combinam no projeto da pintura de si (Villey: 1908, p. 390).

A tese sobre a evolução filosófica dos *Ensaaios*, embora questionada depois por outros estudiosos, influenciou desde o começo do século XX estudos acerca da filosofia de Montaigne. Mas a distinção entre ensaísta e filósofo continuou em questão, como mostra o texto “O escritor Montaigne”, publicado em 1932, no qual Auerbach, um dos mais importantes teóricos da literatura do século XX, sentencia que “falar de uma filosofia de Montaigne é um equívoco” (2007, p. 150). A intenção do crítico não era condenar a obra do autor, e sim defender sua originalidade, sua independência e sua proposital falta de sistematicidade (Cf. Auerbach: 2007, p. 151). A avaliação de Auerbach põe em destaque a importância que o próprio Montaigne dá para a definição de sua maneira de pensar, distinta daquela que ele atribui, segundo concepções de seu tempo, aos professores, aos teólogos, ou aos filósofos, que têm a pretensão de formular doutrinas e sistemas metafísicos ou morais. No texto “*L’humaine condition*”, do livro *Mímesis* (1946), Auerbach afirma que “o modo de trabalhar de Montaigne, aparentemente tão volúvel, não dirigido por plano nenhum, que segue elasticamente as mudanças do seu ser, é, no fundo, um método rigorosamente experimental”. Ele consiste no único modo de pensar adequado a seu objeto: a concepção realista do ser humano, “originada na experiência e, sobretudo, na experiência de si próprio”, segundo a qual “o homem é um ente vacilante, sujeito às mudanças do mundo, do destino e dos seus próprios movimentos internos” (Auerbach: 1996, p. 255). Fica evidente, assim, a contraposição aos sistemas escolásticos da filosofia moral e a todos os métodos filosóficos que se dedicavam a fazer abstrações a respeito de qualidades fixas que deveriam caracterizar o homem.

“De que servem esses altos píncaros da filosofia sobre os quais nenhum ser humano pode assentar-se, e essas regras que excedem nossa experiência e nossas forças?”, pergunta Montaigne em “Da vanidade” (III, 9, 989/307). Para se diferenciar da erudição sobre coisas elevadas, ele comenta em “Do exercício”: “Os eruditos desmembram e analisam suas ideias mais especificamente e com minuciosidade. Eu, que só vejo nelas o que a prática me informa a seu respeito, sem ordem, apresento as minhas globalmente e às apalpadelas” (III, 13, 1076/440).

Considero que esse aparente rebaixamento da própria atividade pode ser lido, no fundo, como uma ironia direcionada à pretensão humana de alcançar um saber verdadeiro e elevado. Montaigne defende seu modo de pensar baseado na experiência individual, em busca de retratar não o ser, mas a passagem: os acontecimentos mutáveis e os pensamentos indecisos que constituem a essência daquele que diz “eu” nos textos.

Coisas e pensamento mudam conforme as circunstâncias ou a perspectiva de seu observador: “Não apenas acho difícil unir nossas ações umas às outras”, declara o autor em “Do exercício”, “mas acho difícil designar adequadamente cada uma em separado por alguma característica principal, tanto elas são dúplices e matizadas em pontos de vista diversos” (III, 13, 1077/440-441). Pensar dessa maneira, sem se submeter à autoridade de qualquer saber dogmático, sem procurar estabelecer um conhecimento fixo, corresponde à difícil tarefa, ao empreendimento espinhoso, de seguir a marcha errante do espírito. Como comenta Celso Azar, caso se possa reconhecer nos ensaios uma ontologia, ou seja, uma abordagem do que “pode ser visto como o problema primeiro do que chamamos filosofia”, trata-se de “uma ontologia do movimento, afirmação de uma mobilidade universal que mantém em si mesma seu motor, logo uma ontologia relacionalista, isto é, que entende e descreve o ser das coisas como sem cessar se constituindo em ato por suas relações intrínsecas” (Azar: 2020, p. 113).

Segundo esse modo de pensar, os objetos se alteram de acordo com as perspectivas passageiras de um sujeito que, por sua vez, também se modifica com o passar do tempo e com as afecções despertadas por aqueles objetos. O ensaio seria, portanto, a criação de um novo

procedimento discursivo, investigativo à maneira cética e experimental, capaz de expressar aquela fronteira em que se encontram a consciência de si e a percepção da realidade, ou, em outras palavras, os pensamentos indecisos e os acontecimentos mutáveis que, em sua dinâmica relacional, constituem a experiência do mundo em perene movimento feita por um homem despojado da pretensão de saber a verdade.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas sobre Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Ensaaios de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AZAR, Celso Martins Filho. *A filosofia de Montaigne*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2009.
- BOSSUET. *Oeuvres complètes*. Paris: Librairie de Louis Vivès, 1875.
- BURKE, Peter. *Montaigne*. Trad. Jaimir Conte. São Paulo: Loyola, 2006.
- Costa Lima, Luiz. “Os Ensaaios e a escrita da História”, in Alexandrino Filho (Org.) *Montaigne e seu tempo*. Editora Universitária da UFPB, 2012, pp. 51-62.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- HAMLIN, William, “Montaigne and Shakespeare”, in Philipe Desan (Org.) *The Oxford Handbook of Montaigne*. Oxford: Oxford University Press, 2016, pp. 328-346.
- JONSON, Ben. *Epicoene*. New Haven: Yale University Press, Connecticut, 1971.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *História de lince*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Trad. de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- MARCONDES, Danilo. *Raízes da dúvida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais de Montaigne d'après l'exemplaire de Bordeaux*. The Montaigne Project. <https://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/montaigne/>. Acesso no dia 25/07/2023.

- MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Ed. Villey-Saulnier. Paris: PUF, 1998.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaaios*, Livro I, trad. Rosemary Costhek Abilio, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaaios*, Livro II, trad. Rosemary Costhek Abilio, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaaios*, Livro III, trad. Rosemary Costhek Abilio, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. Co. Ext. III, 2. *Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. Band 1. München: DTV, 1988.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Mario Laranjeira. SP: Martins Fontes, 2001.
- POPKIN, Richard. *História do Ceticismo de Erasmo a Spinoza*. Trad. Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.
- SEXTO EMPÍRICO. Hipotiposes Pirrônicas, Livro I. Trad. Danilo Marcondes. Revista *O que nos faz pensar*, v. 9, nº 12, 1997, pp. 115-122.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Ferreira. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2015.
- VILLEY, Pierre. *Les sources et l'évolution des Essais*. Paris: Hachette, 1908.

Notas

- ¹ Nas citações dos *Ensaaios*, o algarismo romano indica o livro, os arábicos indicam respectivamente o capítulo, a página da edição francesa de Villey conforme a versão on-line de P. Desan, e a página da tradução brasileira de Rosemary Costhek Abílio (Martins Fontes).
- ² O quarto e último solilóquio do protagonista é encontrado apenas no segundo in-quarto, de 1604, e não consta nem do primeiro in-quarto de 1603, nem da versão do *Primeiro Fólio*, de 1623.

“Desejo e sujeira”: formas do eu – de mulher – no teatro shakespeariano

Fernanda Medeiros

No que segue, quero comentar duas personagens de Shakespeare – a famosíssima Julieta (*Romeu e Julieta*, 1595) e a pouco conhecida Helena (*Bom é o que acaba bem*, 1604-5) – em diálogo com um texto da escritora canadense Anne Carson, intitulado “Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade”. As reflexões de Carson me soaram muito inspiradoras para pensar as formas que Shakespeare deu às suas figuras femininas, e, talvez, aos seus personagens em geral.¹

Julieta e o desejo

Adeus, pudores! (2.2)

Julieta nos surpreende ao longo de toda a peça que leva seu nome e o de seu amado. Vemo-la pela primeira vez em uma conversa com a mãe, presenciada pela Ama. A Sra. Capuleto quer lhe dizer que está na hora de ela pensar em casamento, explica que muitas de sua idade – 13 anos – já são mães. Logo mais haverá um baile, olhe para Páris. Julieta aqui é tímida, recatada, obediente: “Porém mais longe eu nunca hei de ir, / Que o voo que a senhora consentir.” (1.3, p. 31) No baile em que deveria encontrar o futuro noivo, Páris, essa mesma Julieta parece outra pessoa, toma outra forma: uma mulher decidida, com senso de humor, que aceita a abordagem de um desconhecido que lhe toca a mão.

A. CARSON: Enquanto membros da sociedade humana, nossa tarefa cotidiana mais difícil é, provavelmente, o toque. Podemos tocar uns aos outros de modo físico, emocional, moral ou imaginário. Todo contato é crise. Como dizem os antropólogos, “o toque é sempre um golpe modificado.” (p. 11)

Ao toque dessa mão, o desconhecido e Julieta comporão, com sua conversa, um soneto – no modelo inglês, 14 versos distribuídos em 3 quartetos e um dístico final rimado –, brincando de peregrino e santa. As mãos se beijam – “*And palm to palm is holy palmers’ kiss*”ⁱⁱ – e depois os lábios. E de novo os lábios. Dois beijos na boca. “*You kiss by the book*”,ⁱⁱⁱ diz ela ao desconhecido, em uma fala bastante enigmática. Ela diz que o rapaz beija bem? Que beija protocolarmente? O que Julieta sabe sobre beijar? E quando foi que uma mulher coautorou um soneto? Hoje sabemos que havia muitas mulheres escritoras na Inglaterra de Shakespeare, mas talvez apenas uma tenha feito sonetos de amor.^{iv} Julieta, tocada e tocante, autora. Apaixona-se não sabe por quem, mas logo saberá. Romeu, um Montéquio. Todo contato é crise.

Apaixonada por Romeu, Julieta continua a nos surpreender. Na sacada do quarto, depois da festa, está pensando em como resolver o dilema em que se colocou. Julieta não sonha, não devaneia; ela reflete, matuta, pondera, queima a mufa porque seu corpo está queimando de paixão.

JULIETA: Ai de mim!

[...]

Romeu, Romeu, por que há de ser Romeu?
Negue o seu pai, recuse-se esse nome;
Ou se não quer, jure só que me ama
E eu não serei mais dos Capuletos.

[...]

É só o seu nome que é meu inimigo:
Mas você é você, não é Montéquio!
O que é Montéquio? Não é pé, nem mão,
Nem braço, nem feição, nem parte alguma
De homem algum.
Oh, chame-se outra coisa,
Continuaria a sempre ser perfeito,
Com outro nome.

(2.2, p. 42)

Perto de Julieta, Romeu parece uma criança. A linguagem dele é povoada de antíteses petrarquianas, estrelas, firmamento, lua... Pura convenção. Julieta traz a novidade. Julieta tem os pés no chão. É no

corpo de Romeu que se concentra – pé, mão, braço, feição, as partes que compõem um homem. É isso que é maior que o nome que o contém. E é do corpo de Julieta, ou junto com ele, que nasce sua inteligência corajosa, que nunca deixa de tomar a forma de linguagem articulada.

Sem que ela soubesse, Romeu a escutava sob a sacada, e agora conhece o que ela sente e almeja. Ela poderia recuar, jogar o jogo da conquista – “Na verdade, Montéquio, ousou demais, / E posso parecer-lhe leviana; Mas garanto, senhor, ser mais fiel / Que as que, por arte, fazem-se de difíceis,” (2.2, p. 44) –, mas não é assim que faz. Seu papel no jogo é outro. Adeus, pudores.

A conversa se prolonga, ela no alto, ele embaixo, e termina com o pedido dela a ele em casamento.

JULIETA: Três palavras, Romeu, e boa noite.
Se acaso seu amor tem forma honrada
E pensa em se casar, mande amanhã
Dizer, por quem buscá-lo no meu nome,
Onde e a que horas tem lugar o rito.
E a seus pés porei tudo o que é meu,
Pra segui-lo, no mundo, meu senhor.
(2.2, p. 45)

A Julieta da noite do baile não é a Julieta da manhã daquele mesmo dia em um dos aposentos da casa de seus pais. A Julieta da sacada já é outra ainda, um passo adiante. Julieta vai se mostrando sem limites. “A civilização é resultante das fronteiras, dos limites” (Carson, 2023, p. 11). Julieta não se civilizou? Verona não se civilizou. A guerra civil é o sentido da vida ali, vida erotizada pelas armas eretas dos rapazes de todas as classes sociais, armas que só querem saber de penetrar corpos. Julieta está fora dos limites, e no entanto não os ultrapassa. Esse o paradoxo da condição feminina que Shakespeare retratou como ninguém. Julieta parece tão distante da coerção patriarcal embora esteja tão sujeita a ela, transgride para casar, *by the book, by her book*. Shakespeare teve essa capacidade de fazer mulheres muito potentes ainda que circunscritas ao patriarcado. Deu a muitas delas a prerrogativa de escolher e de se automodelar – *self-fashioning* – sem infringir a regra básica de se submeterem a um

homem, mesmo que voluntariamente. “E a seus pés porei tudo o que é meu, / Pra segui-lo no mundo, meu senhor.” Shakespeare não desafiou o patriarcado, desafiou a misoginia. E nisso já ganhamos muito.”

Julieta casa-se às escondidas com Romeu no dia seguinte, por volta de meio-dia, na cela de Frei Lourenço. Vai para casa e o espera para a noite de amor e sexo. Romeu, passando pela praça, encara a Verona real, da guerra civil. Tenta fugir ao seu destino de cidadão macho, tenta apartar a briga em curso, mas Mercúcio é morto por Teobaldo “por baixo do braço de Romeu” (3.1, p. 62). Romeu pausa. Pensa. Diz:

ROMEU: Esse fidalgo, parente do príncipe,
Meu amigo, levou golpe fatal
Por mim – a minha honra foi ferida
Pelo insulto de Teobaldo, meu primo
Há uma hora apenas. *Ah,*
Julieta,
Sua beleza me efeminou,
Amolecendo meu valor. (3.1, p. 63, grifo meu)

A. CARSON: Para esses poetas gregos [Hesíodo e Arquíloco], a sexualidade da mulher é algo a se temer. É algo que ameaça a própria essência masculina do homem, e cuja origem é cósmica. (p. 25)

Romeu casado, adulto. Amadurecer em Verona é pagar o preço dessa masculinidade trágica. Incivilizada. (Cf. Kahn, 1983). Não é que Julieta o efeminara. É que ele agora se sente homem. Por causa dela, a partir dela. E sendo homem, Romeu pode matar. Mata Teobaldo, que matou Mercúcio, e é banido de Verona, sob pena capital se lá permanecer.

A morte come solta nas ruas de Verona, a paixão come solta no quarto de Julieta. À espera do marido, Julieta soliloquiza, começando por ordenar que a carruagem do Sol siga seu rumo para o Oeste. Ela, o próprio sol – “Que luz surge lá no alto, na janela? / Ali é o leste, e Julieta é o sol” (2.2, p. 41) – elogia o louco – jovem – Faetonte, filho de Apolo, que lhe roubou as rédeas do carro solar e matou-se em sua condução desgovernada:

(*Entra Julieta, só.*)
JULIETA: Galopa pro lar de Febo, cavalo
De pés de fogo. Um condutor qual Faeton

O levaria a golpes para o oeste
Trazendo logo a noite nevoenta.

Julieta quer a noite com Romeu. Em apóstrofe à noite, segue:

Noite que faz o amor, fecha o teu pano
Pra que os olhos se fechem e Romeu
Venha para estes braços invisível.
A beleza dos amantes é plateia
Suficiente para os ritos do amor. Se ele é cego,

O amor vai bem com a noite. Vem, oh noite,
Sóbria matrona toda em trajes negros,
E ensina-me a perder essa partida
Em que é jogada a pura virgindade.

Julieta não poderia ser mais direta. Pudera, está sozinha. Mas sua consciência do próprio corpo e do próprio desejo é tão intensa que nos desconcerta, a nós, quando ela diz com tamanha naturalidade que quer “perder a partida / Em que é jogada a pura virgindade.” Quem é essa menina?

E continua invocando a noite, e Romeu, seu dia na noite...

Cobre o meu sangue ingênuo, que palpita,
Com o manto negro até que o amor, ousado,
Veja o ato do amor como modéstia.
Vem, noite, vem, Romeu, vem dia em noite,
Pois nas asas da noite há de mostrar-te
Tão alvo quanto a neve sobre um corvo.
Vem, noite escura, delicada e amante;
Dá-me o meu Romeu [...].

Julieta, sem cerimônia, não teme a linguagem ou as imagens concretas do mundo concreto:

Comprei pra mim uma mansão de amor,
Mas não a possuo. Mesmo vendida,
Inda não fui gozada. O dia hoje

É longo como a véspera da festa
Pra menina que tem vestido novo
Ainda sem usar. [...] (3.2, p. 66)

Não há culpa ou recato. Só desejo. E linguagem para dizê-lo. “Mesmo vendida, / Inda não fui gozada.” – Julieta quer dar, usar o vestido novo. Julieta está casada. Já pode.

Apesar do banimento, marido e mulher varam a noite mais célebre de toda a literatura e gozam seu amanhecer mais famoso em uma linda *aubade*, que Shakespeare desconstruirá à perfeição em *Troilo e Créssida*, alguns anos depois. Rouxinol? Não, cotovia. Não, rouxinol. Não, cotovia. A janela para o mundo fora do quarto de Julieta salva a vida de Romeu e traz a morte. O mesmo buraco, o mesmo vão. Tudo é risco, e cada vez maior. Romeu parte, a mãe de Julieta chega. Para falar com ela sobre seu casamento com Páris. Julieta dá um show de camaleonismo, multiforme Julieta, escondendo-se atrás de frases, emprestando as lágrimas para Romeu à morte de Teobaldo, fingindo falar do primo, ao falar do marido... “Permita-me que eu chore a minha perda”; “A vilania e ele [Romeu] estão bem longe; / Deus o perdoe. Eu já perdoei; / Mas ninguém tanta dor me traz ao peito.”; “Meu coração odeia / Ouvir seu nome sem poder tocá-lo” (3.5, p. 79). Linguagem-disfarce. A mãe acha que entende. Nós entendemos. Julieta é duas em uma. A filha dos Capuletos; a esposa de Romeu.

Julieta não pode e não quer se casar com Páris. A Ama não vê problema algum, e por isso Julieta a deixa, sem que ela saiba, ela, sua cúmplice primeira, dona dos peitos que a amamentaram e que lhe forneceram as matrizes de seu corpo mundano. Julieta é filha da Ama, do Sr. Capuleto, da Sra. Capuleto, de si mesma e do século XVI, do qual é uma das inventoras, além de vítima.

O frei tem um plano, ousado, nada moderado. Um projeto de poder, talvez, que toma o casalzinho como cobaia. Frei egoísta. Necessário. Sem limite; incivilizado. Julieta vai tomar uma poção e parecer morta, evitando o casamento com Páris. Vai ser sepultada no jazigo da Família Capuleto até que Romeu venha resgatá-la. Uma carta explicará tudo isso a Romeu. Arrogância e excesso de confiança do frei: ele não pensou na peste e no fechamento de portões de cidades?

Desastre. *A pair of star-crossed lovers plus a friar. Um par de amantes com má estrela mais um frei* (Prólogo, p. 18).

Sozinha, em seu quarto, na véspera do casamento indesejado, Julieta soliloquiza mais uma vez, antes de tomar o líquido... Novamente, é corpo e pensamento, sensação e linguagem:

JULIETA: [...] Sinto o medo correndo em minhas veias, Congelando o calor da minha vida.
[...] Esta cena de horror é só pra mim. Vem, frasco, E se a mistura não agir de todo? Terei de me casar pela manhã? Não. Isto o impedirá. Deita-te ali. *(Deposita o punhal na cama.)* E se for um veneno este que o frade Sutilmente me deu, e irá matar-me, Pra não perder a honra desta boda, Já que antes me casou com meu Romeu? Tenho medo que sim; mas não o creio. Pois ele sempre foi um homem santo. E se depois de ser posta no túmulo Eu me acordar muito antes que Romeu Venha buscar-me? Isso me apavora! Morrerei sufocada no jazigo Em cuja boca o ar puro não penetra, Sem poder respirar e sem Romeu? Ou, se ainda viver, não é provável Que a ideia da morte, nessas trevas, Junto ao terror que inspira esse lugar, Sepultura terrível onde moram Os ossos que por séculos e séculos Minha família foi depositando; Onde Teobaldo, recém-enterrado, Jaz em sua mortalha apodrecendo; Onde dizem que à noite, em negras horas, Surgem fantasmas... Ai, não é provável

Que eu, acordando em meio a esses cheiros De morte e aos guinchos rudes das mandrágoras, Que fazem os mortais enlouquecerem – Não é provável que eu me torne louca, Cercada desses medos pavorosos? Que eu brinque com os ossos desses mortos, Ou que tire Teobaldo da mortalha? E no delírio vá, em desespero, Despedaçar meu cérebro entre os ossos? Vejam só o fantasma do meu primo Procurando Romeu, que o assassinou Com a ponta de um punhal. Para, Teobaldo! Romeu, Romeu, é por você que eu bebo!

(Ela cai na cama, atrás do cortinado.) (4.4, p. 89-90)

Julieta e suas decisões difíceis. Julieta e sua coragem. Julieta e sua capacidade de raciocinar. “E se...?”, ela indaga tantas vezes. Pode ser que tenha em mãos um veneno. Pode ser que fique presa na tumba. Mas não é só a morte que ela teme. Teme ficar louca. Teme a terrível cena do mausoléu, o cheiro fétido, seu delírio. Teme não ver mais Romeu. Não teme sentir, não teme pensar. O mesmo corpo disponível para o desejo é permeável à experiência da vida, ao risco da vida. Julieta é radicalmente encarnada. Nos limites do corpo, experimenta o sem-limite. Julieta, figura de fronteira.

A. CARSON: A chamada Tábua de Opostos de Pitágoras, citada por Aristóteles, dispõe ‘limite’ ou ‘fronteira’ do mesmo lado que ‘masculino’; em oposição a ‘sem limites’ e ‘feminino’. (p. 15)

A carta que diria a Romeu sobre o plano não chega nunca. A fofoca chega, “Julieta está morta”. Romeu compra o veneno – aqui conclui seu amadurecimento, entende que o mundo é dividido em classes, na interação com o boticário –, e parte para Verona para morrer ao lado da esposa. Na cercania do mausoléu, de madrugada, encontra Páris com flores para sua noiva. Mata o intruso, antes de reconhecer quem era. Ao identificar o morto, inclui Páris na cena, na tumba cabem todos os amores. Romeu madurou.

A beleza da Julieta “morta” (ah, a forma falsa da morte que acabou por matá-la) é estonteante. Romeu se enamora da vida que pensa ser a morte. Bebe o veneno. Cai. Julieta acorda. O frei chega. Atrasado. Quer levar Julieta para um convento. Ela se recusa. Seu lugar é ali.

A. CARSON: A imagem da mulher como conteúdo sem forma é explicitada pelos filósofos. Platão compara a matéria da criação a uma mãe, descrevendo-a como receptáculo ou reservatório, sem formato, sem ponto de vista; que sempre recebe, que obtém sua forma e sua ativação de quaisquer formatos que a adentrem. (p. 15)

O punhal de Julieta adentra Julieta pelas mãos de Julieta. Sua última forma, toda sua. Seu ponto de vista, todo seu; seu formato, idem. A estátua de ouro para ornar a cidade de Verona, encerrando Julieta em um molde final, já não lhe pertence. Em seus eternos 13 anos – ela faria 14 dali a poucos dias – Julieta viveu do desejo e encarnou suas formas possíveis.

Helena, o desejo e a sujeira

[...] meu projeto é arriscado
Mas meu intento não será abandonado.
(1.1)

Helena é protagonista de peça pouco estudada, *Bom é o que acaba bem* (1604-5).^{vi} Outra mulher que se dá formas, que se modela. Sem pudores, só desejo. E cálculo. Ao contrário de Julieta, gosta de um homem que a repudia. Um tolo, um bobão, chamado Bertram. Tolo porque muito convencional, de uma masculinidade pobre, estereotipada, gosta de guerra, tem orgulho de classe, é mulhengo, cultiva um puxa-saco de nome Parolles para nutrir sua vaidade, enfim... alguém que a peça nos ensina a desprezar. Bertram é filho do Conde de Roussillon, patrão do pai de Helena, que é o médico da corte. Helena cresce ali, e cresce apaixonada pelo filho do patrão.

Inteligente, aprendiz de médico, Helena só tem um objetivo, casar-se com Bertram. Não importa se ele não a quer. Helena quer saber do que *ela* deseja. É “masculina” nesse sentido. Mas por ser mulher e desejar como um homem, é uma personagem estranha. Parece que não tem

autoestima. Eu diria que tem autoestima de sobra. Não se identifica com a posição de objeto, é sujeito do seu desejo, e sujeita a ele, por escolha.

A. CARSON: Pode-se definir sujeira como ‘matéria fora do lugar’. O ovo *poché* no seu prato de café da manhã não é sujeira; o ovo *poché* no chão da sala de leitura do Museu Britânico é. Sujeira é a matéria que atravessou um limite que não devia ter atravessado. Ela confunde as categorias e mistura as formas. (p. 29).

Helena é matéria fora do lugar. É mulher, mas faz tudo o que um homem faz. Tem um saber que converte em renda – a medicina; cura o Rei da França de uma fistula que o estava matando e que nenhum médico do reino fora capaz de tratar; escolhe o marido que quer, como recompensa; casa-se com ele a despeito dele mesmo; viaja sozinha; arquiteta a captura do marido praticamente o estuprando; faz de si mesma a autora, e não a vítima, de todas as situações que vivencia.

Helena soliloquiza três vezes na peça, o que é pouco comum fora de uma tragédia, e menos comum ainda para personagens femininas em geral. Tem mais falas que qualquer personagem do elenco. Ao falar consigo, vai se dando formas, vai se convencendo a si própria de quem é e formulando justificativas e enquadramentos para o que quer. Suas operações de linguagem são atos explícitos de *self-fashioning*, de auto-modelação. Também não respeita limites.

HELENA Que isso bastasse! Eu não penso em meu pai,
As grandes lágrimas que o lembram são
Majores que as do luto. Como era?
Eu o esqueci; minha imaginação
Só o rosto de Bertram me retrata.
‘Stou perdida; não há vida nenhuma
Se Bertram parte; é o mesmo para mim
Apaixonar-me por astro distante
Como sonhar casar assim tão alto.
A borda da luz que ele irradia é que
Tem de ser o meu conforto, e não ele.
Este amor se tortura com ambição:
A lebre que vê esposo no leão

Morre de amor. Era bom, e um tormento,
Vê-lo sempre; sentar e desenhar
Seu cenho curvo, os olhos, os cabelos,
Na folha do meu peito, o coração
Pronto a traçar cada linha e detalhe.
Mas foi-se, e a minha fantasia idólatra
Santifica suas relíquias. Quem vem lá?

(1.1, p. 16-17)

Helena é ovo pochê no chão do museu. Já não chora pelo pai, como pensam; assim como Julieta, chora por outro homem. Sabe que é a lebre que deseja o leão. Orbita a luz de Bertram, mas não a penetra. Nada disso é obstáculo, no entanto. Ela tem recursos. Como diz em seu segundo solilóquio, na mesma cena, no primeiro ato da peça:

HELENA *Nossos remédios vivem em nós mesmos,*
Mas os atribuímos a Deus; o nosso fado
Nos dá escolha livre; fracassamos
Se com preguiça à luta nós nos damos.
Que força faz o meu amor assim voar?
Eu o vejo, sem meus olhos alimentar.
A natureza une todo espaço,
Junta os semelhantes num beijo e num abraço.
O impossível existe para quem
Pensa só em sua dor e também
Desconfia do que ocorreu. Quem lutou
Por seu valor e o amor não ganhou?
A doença do rei – meu projeto é arriscado
Mas meu intento não será abandonado.

(1.1, p. 22, grifo meu)

Helena faz uma aposta radical em si. Contra seu nascimento, contra sua classe, contra estereótipos de gênero. Helena é moderna, ou a versão feminina do que a Modernidade concebeu como modelo de indivíduo – mas para os homens. Lembra o bastardo Edmundo, grande vilão de *Rei Lear*, que é certo de ser o autor de seu destino. Tem

um projeto. Esse projeto é o casamento. Voltamos ao patriarcado, ou nunca saímos dele, o limite civilizatório intransponível.

Helena casa-se com Bertram. O rei, curado por ela, concede o jovem nobre como o prêmio escolhido por Helena. E ainda lhe dá um dote; Helena fica rica. O rei está tão agradecido, tão embevecido... Helena é a heroína da corte francesa. Bertram odeia ter que se casar obrigado. Odeia Helena. Ela não é nobre, é inferior a ele. E o faz de objeto – isso é o pior. Bertram foge para a guerra logo depois da boda, sem um beijo sequer, sexo nem pensar. Manda Helena para Roussillon, acreditando que para lá não voltaria nunca mais –

BERTRAM [...]

Vá para o lar ao qual não hei de ir

Enquanto a espada e o tambor ouvir.

(2.5, p. 69)

– e ainda lhe escreve uma carta, destilando seu ódio e tripudiando sobre o amor de Helena. Impõe-lhe um desafio digno de um romance de cavalaria, desafio este que ela levará a sério e se dedicará a perseguir:

HELENA [*para a Condessa e um nobre*]: Veja esta carta: é o meu passaporte: (Lê.) “Quando conquistar o anel que trago em meu dedo, e que não sairá nunca, e me mostrar um filho gerado por seu corpo do qual eu for o pai, então chame-me marido; porém nesse ‘então’ eu escrevo ‘nunca.’” É uma sentença terrível. (3.2, p. 73)

A sentenciada Helena não compra essa rejeição. Compra a missão: conquistar um anel inatingível e engravidar de um homem que nunca se deitará com ela. Escuta seu desejo. Sua mania. A carta de despejo é seu passaporte. É Bertram que ela quer, e ela agora tem direito a ele, são casados. Helena tão diferente da posição feminina, tão masculina, tão autocentrada. Em um solilóquio que é um dos maiores atos de *self-fashioning* em todo Shakespeare, Helena migra da posição de vítima abandonada para a posição de autora do exílio do marido, e, como tal, alguém que deve corrigir esse deslize. Ao longo de sua fala, Helena se modela como alguém que precisa salvar “seu senhor” da guerra e dos perigos, inventa para si a responsabilidade sobre os atos de Bertram, toma posse do marido imaginariamente por meio de orações

construídas com a primeira pessoa como sujeito e um verbo de ação, concebe-se como a origem dos atos de Bertram, em uma manobra linguística muito inteligente:

HELENA “Até não ter mulher, nada tenho na França.”
Nada na França enquanto tiver mulher!
Nem a terá em França, Roussillon!
E assim recobra tudo. Pobre senhor,
Eu o expulso da pátria e deixo expostos
Seus tenros membros aos cruéis eventos
De uma guerra? *Fui eu que o afastei*
Dos folguedos da corte, onde ele era
O alvo de belos olhos, para sê-lo
De armas de fogo? Oh mensageiros do pesar,
Que correm com a rapidez do fogo,
Voem errado; cortem o ar que canta
Quando ferido. Não toquem meu senhor.
Se atiram nele, *eu é que o coloquei lá;*
Se alguém lhe atinge o peito corajoso,
Fui eu que o ofereci, por mal;
Mesmo sem o matar *eu sou a causa*
Dessa morte chegar. Melhor seria
Encontrar eu o leão feroz urrando
Com as dores da fome; bem melhor
Que todas as misérias naturais
Fossem só minhas. Volte, Roussillon,
De onde a honra ganha cicatriz,
Mas pode perder tudo; eu partirei;
Minha presença aqui o faz ausente.
Devo ficar pra isso? Não, nem mesmo
Se o ar do paraíso enchesse a casa,
Com anjos no comando. Eu partirei,
Pra nova dessa fuga consolar
O seu ouvido. Vem, noite; sai, dia;
Na escuridão, a ladra foge, esguia. (*Sai.*)

(3.2, p. 75-6, grifos meus)

Helena tem um plano. Mente para a sogra, deixa Roussillon, vai para a Itália, onde Bertram está lutando numa guerra e seduzindo uma bela virgem do lugar. Espalha o boato de que está morta, para agir em paz. Encontra Diana, a quem Bertram corteja, e faz dela sua cúmplice – Helena tem dinheiro, algo fundamental em seu projeto. Por meio de Diana, aplica o golpe da cama em Bertram, engravidando em uma noite de núpcias forjada, que ele pensa ser uma noite de luxúria com Diana. O anel de Bertram, que ele entregara à Diana, vem para o dedo de Helena. Por caminhos pouco ortodoxos, desafiando limites, Helena insere o marido na lei, oficializando suas bodas com tudo a que tinha direito, *by her book*.

Em uma cena final de revelação, na corte de Roussillon, Helena demonstra as conquistas diante do Rei, da Condessa, do marido e de vários nobres. Anel no dedo e filho na barriga. Cumpru os desafios. Tudo pelo tolo Bertram, pensamos. Tudo pelo desejo de Helena.

Ironizando a ideia de final feliz e de romantismos fáceis, Shakespeare transforma o “bom é o que acaba bem” em uma declaração de pragmatismo quase fria, ao modo dos fins que justificam os meios. Ao fazer essa inversão espetacular de papéis de gênero, nos obriga a deslocamentos perceptivos perturbadores. Como julgar Helena? Tão dentro, e fora, dos limites?

Coda

“Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade”, de Anne Carson, é um texto com sete seções – Toques; Lógica; Promíscuas; Bestas; Sujeiras; Vazamentos; Tampas. Carson mapeia um conjunto de escritos da literatura e da filosofia grega clássicas em que a noção da mulher como algo sem contorno, sem limite, associado ao líquido e ao frio, algo que vaza, que polui, que suja, é cuidadosa e insistentemente construída. Conhecemos os frutos desses territórios verbais e ideológicos cultivados há tantos séculos, veiculados a cada geração, configurando a longa cadeia de transmissão da misoginia.

Nada há sobre o século XVI inglês no texto de Carson, afora uma menção à tragédia *Otelo* em nota de rodapé (p. 25, nota 26). Contudo, seu ensaio, ao evocar o mote do “informe”, é muito útil para pensarmos a Modernidade, que se construiu, parcialmente, com base nesse

princípio. O não-ter-forma ou ter-uma-melhor-forma-sempre-a-buscar integram o arcabouço ideológico do que é ser moderno, com impacto direto sobre a concepção de indivíduo. Nesse novo regime, sujeitos são levados a se crer automodeláveis, forjadores de suas aparências independentemente de suas “essências”, fabricantes de seus destinos. Desde o século XV, o humanismo renascentista e sua revolução pedagógica, a Reforma protestante e a crescente consolidação da burguesia, cultivaram essa noção de indivíduo como entidade detentora de autonomia, de capacidade *teatral* de autoconstrução. Os conselhos de Maquiavel ao governante, expressos em *O príncipe* (1512), configuram exemplos definitivos da aposta nessa capacidade, ou melhor, nessa necessidade, de *parecer*, em detrimento de *ser*. Montaigne, em diversos ensaios, defendeu e praticou seu direito de mudar de ideia e sua condição subjetiva provisória. A dramaturgia shakespeariana faz coro a essas representações, documentando essa mesma concepção de sujeito que se acredita proteiforme. Peter Platt, em um texto que considero fundamental para entendermos Shakespeare, “Shakespeare and Rhetorical Culture”, comenta que existe uma noção difundida na Primeira Modernidade que aproxima as identidades de *textos*: “[...] se aceitamos que, como a linguagem, a identidade (*selfhood*) pode ser moldada e manipulada, entramos em um mundo de possibilidades tremendas – tanto para uma modelação de si exuberante quanto para o engano desviante” (Platt, 1999, p. 287).^{vi} Foi nesse mundo de possibilidades tremendas que Shakespeare concebeu seus personagens, e deu a muitos deles a consciência dessa condição.

Aquilo que Carson descrevia como a “poluição do feminino”, expressa nas imagens de desejo e de sujeira, parece ser análogo ao sem-limite almejado pela condição moderna. Desejar e deslocar (“sujar”) são ações típicas desse novo *ethos* e desse novo tempo. A questão é que, pelo que a história nos mostrou, essa conversão do informe em um princípio positivo não incluiu as mulheres, que continuaram do lado “errado” dos pares aristotélicos. Ao passo que os homens foram sendo treinados a poder escolher suas formas e a não ter limites, frequentando escolas e universidades, as mulheres seguiram sendo confinadas a moldes. A maleabilidade do eu, que recebeu na educação formal

humanista um grande investimento, restringia-se ao eu dos homens. Eram eles que estavam nas salas de aula se experimentando em exercícios de retórica – escrita de cartas, dramatizações, debates – que lhes forneciam a prática de poder ser outro e, portanto, de ser elegíveis a melhores empregos, a postos no governo, ao enriquecimento.

Em meio a tudo isso, Shakespeare não abriu mão de conferir plasticidade e a consciência dessa plasticidade às suas personagens femininas. Talvez haja um profeminismo nisso. No sentido de que não houve, na dramaturgia shakespeariana – a lírica é outra história –, uma desqualificação do feminino, muito pelo contrário. Julieta e Helena – e há tantas outras – são apostas muito radicais numa integridade de corpo e pensamento, desejo e inteligência, que gera a força para a modelagem de si. São “casos” em que enxergamos o sem-limite dentro dos limites, como tentei mostrar.

A. CARSON: O mito também é um tipo de lógica. Nele, as fronteiras da mulher são maleáveis, porosas, mutáveis. Seu poder de controlá-las é inadequado, seu cuidado com elas é duvidoso: sua companheira é a deformação. A mulher incha, encolhe, vaza, é penetrada, sofre metamorfoses. Na mitologia, a mulher costuma perder monstruosamente a sua forma. Io vira novilha, Calisto vira urso, Medusa faz brotar cobras de sua cabeça; da cintura de Cila nascem cachorros ganindo, as Sereias e Esfinges acumulam partes bestiais desconjuntadas, ao passo que Dafne vira árvore, e Pasífae, uma vaca mecânica. (p. 15)

Shakespeare deu sinal positivo a essa mitologia do informe ao pensar suas mulheres. Com um outro repertório imagético, mais sutil, permitiu que elas fossem inteligentes, corajosas, fortes, determinadas. Encontrou os furos, as brechas, os rasgos. Soube sujar o patriarcado e encheu de ovos pochês os chãos dos teatros.

Referências

- CARSON, Anne. Desejo e sujeira: ensaio sobre a fenomenologia da poluição feminina na Antiguidade. Tradução de Sofia Nestrovsky. *In*: CARSON, Anne. *Sobre aquilo em que eu mais penso*. Ensaios. Organização de Sofia Nestrovski e Danilo Hora. São Paulo: Editora 34, 2023. p. 11-42.
- KAHN, Coppelia. Coming of Age in Verona. *In*: LENZ, Carolyn R. S., GREENE, Gayle, NEELY, Carol T., eds. *The Woman's Part – Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983. p. 171-193.
- Lady Mary Wroth. <https://www.poetryfoundation.org/poets/mary-wroth> Consulta em 26/01/2025.
- PLATT, Peter. Shakespeare and Rhetorical Culture. *In*: KASTAN, David S., ed. *A Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 1999. p. 277-296.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Coleção 50 anos. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *Bom é o que acaba bem*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Saraiva de Bolso, 2014.

Notas

- ⁱ As citações do texto de Anne Carson em destaque serão referidas apenas pelo número da página.
- ⁱⁱ Na tradução de Barbara Heliodora: “Palma com palma se terão beijado” (1.5, p. 37).
- ⁱⁱⁱ Na tradução de Barbara Heliodora: “É tudo decorado!” (1.5, p. 38).
- ^{iv} Refiro-me a Mary Wroth (1587-1652). Membro de uma família de literatos/as – sobrinha do grande poeta e crítico Phillip Sidney, afilhada da tia Mary Sidney, e filha do poeta Robert Sidney –, Wroth é considerada a primeira mulher inglesa a escrever uma sequência de sonetos tematizando o amor, intitulada *Pamphilia to Amphilantus*. As diversas autoras mulheres do Renascimento inglês, cujo conhecimento começou a nos chegar de forma mais sistemática na década de 1990, praticaram sobretudo a tradução, a poesia religiosa – não raro com nuances políticas – e a prosa.
- ^v Em relação ao tratamento da figura feminina, os sonetos diferem muito das peças e dos poemas narrativos. Nos sonetos, encontramos uma faceta misógina da obra, investida na construção da Dark Lady, que faz contraponto à idealização do jovem e belo rapaz, o Fair Youth, muso dos primeiros 126 sonetos da sequência de 154 poemas.
- ^{vi} Trata-se de uma peça-problema, categoria proposta no século XIX por F. Boas, contemplando peças inicialmente classificadas como comédias, mas que não cabiam inteiramente nesse rótulo devido à radicalidade com que criticavam as instituições. As peças-problema são, além de *Bom é o que acaba bem*, *Troilo e Crésida* (1601-2) e *Medida por medida* (1603-4).
- ^{vii} “For if one accepts that, like language, selfhood can be shaped and manipulated, one has entered a world of tremendous possibility – for both exuberant self-fashioning and devious deception.”

{desconstruções e reconstruções do eu}

Uma sombra atravessando a página: o pequeno eu e a recuperação da aura

Ieda Magri

Colocação da questão em três cenas

I

Um bar em Barcelona. Converso com o poeta e editor argentino radicado na Espanha, Anibal Cristobo. Num determinado momento, ele me diz:

Não sei se você concorda com isso, mas eu acho que a literatura, pelo menos aqui, tem se tematizado muito ultimamente. Já não é uma coisa assim, mais livre, mais da criação poética. Vejo os livros sendo apresentados por assunto: por exemplo: “vou fazer um livro de poesia sobre minha experiência de ser mãe solteira com vinte e dois anos, em Granada”. (Cristobo: 2022, s.p.)

Mais ao final da entrevista, ele me disse:

Acho que gosto mais do caráter ficcional da poesia. Não gosto muito de poesia confessional, mas acabou que fiz um livro que tem muito a ver realmente com a minha vida. Eu fui escrevendo um diário de paternidade durante dois anos e meio. E ganhei uma bolsa para transformar isso num livro de poemas. Tem coisas que eu acho muito constrangedoras ali, não sei lidar muito bem com isso, de estar contando a minha vida, a vida da minha filha, nos poemas. Mas acho também que tenho a oportunidade de tentar fazer de algum jeito que não seja o jeito mais óbvio, mas que pode ser interessante, tentar ver *como eu transformo isso numa coisa que esteticamente me deixe satisfeito*. (Cristobo: 2022, s.p.)

II

Uma mesa grande num dos refeitórios da 31ª Bienal de Arte de São Paulo: várias mães com seus bebês estão comendo bolo e bebendo leite em copos de vidro transparente. Estou passando pela cena. Então vejo que uma das mulheres deixa pingar o leite do próprio seio para dentro de um copo. Entendo que elas estão bebendo seu próprio leite ou o leite uma das outras. Leio um cartaz que me diz que aquela é uma das intervenções artísticas da bienal. Não paro de pensar de que maneira isso que vejo se conecta com a arte. Não encontro respostas simples. Também não encontro o registro dessa intervenção.

III

Ouçõ um podcast de Alejandro Zambra e Sara Mesa, no qual ele diz: “A infância é sempre uma ficção. Não no sentido de que seja mentira. (...) Penso que a ficção, pelo contrário, é uma forma de aceder ou aproximar-se de uma verdade”. Paro de ouvir. Acho que nenhum texto teórico sobre o que é a ficção me deu uma definição melhor.

* * *

A questão que me interessa nas três cenas é a presença de uma característica facilmente mapeável na arte e na literatura atuais: um desejo ou uma vontade ou uma necessidade de criar a partir de uma temática ou experiência localizada. Algo pessoal, algo vivido, algo assinado pela experiência de ser mãe, de ser pai, de ser filho, de participar do ritual de matar um animal para o comer, de ter convivido com um tio esquisito, como em *Saia da frente do meu sol*, de Felipe Charbel. Mas desde a Cena 1 percebemos que há uma espécie de advertência de que, quando não há um trabalho (ficcional, de criação poética/artística), a coisa pode não pegar, pode ficar pobre demais, não há ponte entre obra/livro e vedor/leitor.

Penso que essa marca da produção contemporânea, o que dá a graça de uma literatura que toca os limites do ficcional, poderia ser uma tentativa de restabelecer a aura liquidada na reprodução infinita de livros que contam as mesmas histórias. Quem me fez pensar a aura

nesses termos, simplificados, depois de ter lido tantos livros para entender o conceito de Benjamin a partir do olhar que a obra de arte devolve a quem a olha — esse o aspecto privilegiado por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* — foi Boris Groys, no pequeníssimo texto “Topologia da aura”, no qual pensa a instalação como um “ato que atinge no espaço o que a narrativa atinge no tempo: inscrição na vida” (Groys: 2015, p. 83) e trata de sua difícil documentação. Nesse texto ele sustenta que uma “leitura cuidadosa do texto de Benjamin torna claro que a aura se origina apenas em virtude da tecnologia moderna da reprodução — ou seja, ela emerge no mesmo momento em que é perdida. E emerge pelo mesmo motivo pelo qual foi perdida” (p. 84). Porque a “aura é para Benjamin”, diz ele, “o relacionamento da obra de arte com o local onde é encontrada — o relacionamento com seu contexto externo” (p. 85). Diz ele ainda: “O original tem um lugar particular — e por esse lugar particular o original é inscrito na história como objeto único. A cópia, em contraste, é virtual, sem lugar, sem história” (p. 85). E conclui que: “Ser original, possuir uma aura, significa o mesmo que estar vivo. Mas a vida não é algo que o ser vivo tem ‘dentro de si’. É, ao invés disso, a inscrição de certo ser num contexto de vida — num tempo e espaço de vida” (p. 87). Portanto, o que define a arte não é tanto sua materialidade, mas seu pertencimento a um aqui e agora. O fato de estar num museu, por exemplo. Mas quando ele diz “ser”, e não “obra de arte”, para mim se abre a possibilidade de pensar a aura para além da obra, do objeto, do livro.

Em “La irrepertible aparición de una distancia. Una defensa política del aura”, Ticio Escobar afirma:

Um fato: a aura continua brilhando e convocando o olhar. Faz isso através das cintilantes telas universais, dos reflexos suaves e dos esplendores de luz das vitrines mundiais; através dos neons publicitários, e dos flashes, letreiros e luzes dos espetáculos. Continua operando a partir dos holofotes do museu e da galeria. E ainda continua a atuar como símbolo de valor de culto, mesmo em certos objetos furtivos de culturas esquecidas. Em muitos casos, continua sendo marca nostálgica de origem e um selo de autenticidade: o brilho de um troféu burguês. Noutros, torna-se um breve relâmpago de silêncio, uma indicação luminosa do ser em retirada. (Escobar: 2015, p. 58-59)ⁱ

Para além da cena do esteticismo massivo, que o excerto denuncia ao sustentar, mais adiante, que “a aura deixa de emanar do objeto e é resultado de sua colocação em circulação pública” — o que mais me interessa em seu texto —, Escobar mostra certas formas de arte indígena e do conto popular como refúgio da aura na atualidade, recuperando sua proximidade com o ritual, que cria um distanciamento (ou uma separação) no tempo e no espaço cotidianos. “É a ideia de inscrição que auratiza”, diz Escobar. Nessa espécie de sondagem da sobrevivência da aura na arte contemporânea, Escobar conclui:

Sulfuroso, intangível, o signo não atinge a coisa, mas o seu próprio choque permite-lhe escapar do círculo instrumental, pelo menos por um momento. O último momento da aura, aquele que produz distância; um adiamento indomável que insidiosamente leva a mostrar repetidamente que *nem tudo foi mostrado*. (Escobar: 2015, p. 86, grifo meu)ⁱⁱ

Me interessa esse “nem tudo foi mostrado”. Em “Sobre a arte contemporânea”, depois de dizer que a questão filosófica da aura nunca o convenceu muito (2018, p. 9), César Aira propõe:

Devemos pensar em um conceito ampliado de “aura”, que incluiria o relato do qual surge a obra. A realidade concreta da obra estaria moldada pela própria obra e pelo tempo que envolveu sua concepção e execução, entendendo por este tempo o transcorrer histórico, em que cada um dos seus pontos é único e irrepitível, e por isso irreproduzível. (Aira: 2018, p. 14)

Ora, esse é um dos sentidos presente no famoso ensaio de Benjamin. Uma das definições mais conhecidas é justamente: “Uma aparição única de algo distante por mais próximo que esteja” (Benjamin: 2012, p.14), o que Didi-Huberman vai pensar como “uma trama singular de espaço e tempo” (Didi-Huberman: 1998, p. 147). Deixando de lado a questão filosófica da aura que sustenta o texto de Didi-Huberman, a saber, o que ele chama de “segundo aspecto” da aura, “um poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’”, ou seja, o caráter fantasmático da aura, gostaria apenas de sublinhar esse tramado de espaço e tempo que inclui exatamente o que para Aira consistiria o “conceito ampliado de aura”. A obra + a história da obra, de seus comentadores, críticos, intérpretes. As camadas

que a história acrescenta à obra e que aos poucos em seu texto vai mostrando a que veio: uma dessas camadas seria o autor mesmo. Ele lança mão do conceito de aura para falar de uma corrida entre a arte e a reprodução fotográfica dela — a documentação de instalações, nos termos de Groys —, e constata que as revistas de arte mostram fotos cada vez piores, concluindo que é impossível fotografar um conceito, de modo que a instalação, principalmente, driblaria a possibilidade de reprodução. Essa seria a principal característica da arte contemporânea. A coisa irreproduzível seria a dimensão do não feito, assim como também havia apontado em seu texto Ticio Escobar. Aí é que está, a meu ver, o verdadeiro caráter da ampliação da aura. Reproduzo o exemplo com o qual Aira faz essa reviravolta:

Entre os segredos de uma obra há algo, o mais importante, que não está na obra e é inacessível desde o plano específico a partir do qual a obra acontece. Porque a obra está feita, e então tudo que se refira a ela irá pertencer a alguma forma do passado, ao certo e ao fechado. Bastaria eliminar os quadros de Poussin, deixando Poussin, para aparecer *a dimensão do não feito*, no qual acredito que está o segredo utópico da Arte Contemporânea. (Aira: 2018, p. 18)

Ele faz derivar a aura do aspecto da obra que sempre soçobra na representação para aquele que concebeu a obra. Aqui há de fato uma aura expandida, pois o não feito, a potência de fazer, a continuidade virtual de um diálogo entre artistas/autores/inventores em Aira inclui o artista.

Desde o momento em que a arte deixa de se propor como produtora de objetos artesanalmente belos, passa à dimensão do não feito, e os objetos de arte tornam-se apenas o suporte do mito biográfico do artista. Se a ideia original se faz inteligível, pode prescindir dos objetos, e de fato prescinde na maioria das vezes, os degrada ou os resgata do lixo. O objeto torna-se secundário em relação ao relato do qual emerge (Aira: 2018, p. 22).

O exemplo por excelência para Aira é Duchamp — “com o *ready-made* a obra é qualquer coisa, o discurso é a assinatura do artista” (p. 31). Mas a estocada final de Aira aparece com o exemplo de Kafka, pois a coisa irreproduzível de um texto seria seu autor:

Suponhamos que Kafka não tivesse existido, e que hoje um grupo de escritores em uma oficina literária redigisse *O castelo*, *A metamorfose* ou “Josefina, a cantora”, exatamente, até a última palavra, tal como escreveu Kafka no mundo real. Valeriam o mesmo para nós? Evidentemente não, porque faltaria o mais importante: Kafka. E se queremos saber o que é esse elemento Kafka, não temos outro remédio senão concluir que o tempero essencial é histórico: um homem vivendo no irrepetível, não intercambiável e decisivo da História. Isso é o que se torna difícil e doloroso para ele, e necessita então criar sua obra para sair do *impasse* angustiante. (Aira: 2018, p. 35)

Diferentemente de Aira, porém, não estou pensando o artista cujo mito pessoal está posto, como Kafka, por exemplo. Para Aira, o “mito pessoal do escritor” é algo que se estabelece depois da morte, quando se pode olhar para a obra inteira do artista/autor e estabelecer, de certa forma, seu estilo, seu projeto, sua marca. Estou pensando em outra coisa, naquela “sombra que parece jazer sobre a página”, como diz Virginia Woolf em *Um teto todo seu*. Aquela “faixa escura e reta, uma sombra parecida com a letra I” (2014, p. 141), que pode ser traduzida como “eu”. Seria possível (re)pensar aquela força dominadora, o ego masculino a fazer uma barreira, como algo hoje pequeno, algo modesto, algo que pode ser incômodo, que marca uma inscrição num aqui e agora topográfico, restando na página lida? Não mais o “eu” todo-poderoso de outrora, mas uma espécie de resíduo que insiste em assombrar a página.

Fiquemos só com o exemplo da literatura. Em *Literatura infantil*, Alejandro Zambra escreve o que parece ser uma carta para o filho Silvestre, mas também pode ser um livro de contos no qual o tema é o filho, o pai e o avô, uma espécie de “livro da paternidade”, que também pode ser um livro de ensaio sobre a paternidade. Os textos são comoventes e intensos do mesmo modo que o são os livros considerados romances puros, se é que existe algo assim. Romances ficcionais, digamos. Esse poderia ser também um romance não ficcional e então o que chamei de textos, contos ou ensaios seriam capítulos. Tudo serve. O mais bonito, porém, é ler o livro de Zambra com o livro de Jazmina Barrera, *Linea Nigra*, uma espécie de diário da gravidez seguido de diário da maternidade. Nele nada lembra uma antologia de contos. Mas poderíamos chamá-lo de ensaio sobre a gravidez e a maternidade

como também de romance de anotação da gravidez e da maternidade. Evoco os dois porque podemos ler em ambos os mesmos acontecimentos da vida do casal e do filho Silvestre, coisa que a ficção jamais faria a não ser por um experimentalismo combinado de antemão. Não há tantas coincidências na ficção. E o sabor dos dois livros é justamente essa janela que se abre para dentro da casa de dois autores que já conhecemos pelas obras anteriores.

Brilha como vida, de Maria Grazia Calandrone, é catalogado como (1) autobiografia, (2) ensaio e (3) literatura italiana. Mas de todos os livros de ensaio ou biografias que conheço este é o mais próximo de um livro de poesia. A linguagem não é a do simples relato autobiográfico, é muito elíptica, entrecortada, esburacada e até meio barroca. O livro se abre com um recorte de jornal que dá a notícia da adoção da autora aos 8 meses de vida, depois que sua mãe biológica a abandona num parque e se suicida em seguida. O relato propriamente dito começa assim:

Sou filha de Lucia, morena Mamãe biológica,
suicida nas águas do Tigre quando eu tinha
oito meses e ela já aparecia há vinte e nove
anos no teatro humano.

Sou filha de Conzolazione, loira Mãe eletiva,
por mim fragorosamente decepcionada. (Calandrone: 2022, p. 11)

A história que lemos é tanto a da mãe suicida quanto a da mãe “fragorosamente decepcionada”; é tanto a da filha que sofre com a doença da mãe viva quanto a do pai deputado comunista na Itália dos anos 1970. Mas é sobretudo a história de amores frustrados poeticamente narrados. A história de um desentendimento do mundo narrada pela experiência pessoal de uma figura pública, já que Maria Grazia Calandrone é poeta, jornalista, dramaturga, artista visual e apresentadora de programas de rádio. E fico pensando: quem brilha comovida? A autora diante de sua história? A história que é como a vida?

Escute as Feras, de Nastassja Martin, antropóloga francesa, é ainda mais radical: é a história do encontro com um urso que dilacerou metade do seu rosto. É claramente uma narrativa e é como “narrativa francesa” que o livro é catalogado. Começa assim:

Outono

O urso, a essa altura, já se foi há muitas horas, e eu espero, espero a bruma se dissipar. A estepe está vermelha, as mãos estão vermelhas, o rosto intumescido e dilacerado já não é o mesmo. Como nos tempos do mito, é a indistinção que reina, sou essa forma incerta de traços desaparecidos sob as brechas abertas no rosto, coberta de humores e de sangue: é um nascimento, pois claramente não é uma morte. (Martin: 2021, p. 7)

E já que estamos falando de rostos, não posso deixar de citar *O deserto e sua semente*, livro terrível, de Jorge Baron Biza, que conta a história da recuperação do rosto da mãe, depois que seu pai a queima com um copo de ácido e se mata.

Por que esses livros me parecem produzir aura?

- 1) Por terem algum teor testemunhal. Explico: a hipótese do autobiográfico em Zambra, por mais que possa ser testada, acaba sempre longe de qualquer documentação, onde entrevista e romance se encontram no mesmo conceito de ficção que direciona o trabalho da escrita: uma forma de chegar perto da verdade. No extremo está o livro *Escute as feras*, que se não fosse autobiográfico seria inverossímil, seria *trash*, seria de mau gosto para um romance sério. (Talvez nem fosse possível imaginar algo com esse teor: o encontro entre a mulher e o urso, sim, mas não a reconstituição do rosto. Assim como acontece em *O deserto e sua semente*: como imaginar os procedimentos médicos com detalhes como os da reconstituição de uma pálpebra feita com a pele da perna, que foi colocada, por descuido, do lado errado, fazendo com que o filho tenha que arrancar os pequenos pelos com pinça toda vez que começam a crescer e machucar o olho da mãe?)
- 2) Mas esses relatos são contados com todos os bons artifícios da ficção. Por exemplo: *Escute as feras* começa pelo momento de quase morte e vai desenrolando a história de forma não linear, trabalhando com o suspense, com a surpresa, com a expectativa de como vai viver uma mulher sem rosto. Ou quase sem rosto. Em um dos capítulos de *O deserto e sua semente* aparece uma simetria

claramente construída para afirmar o valor estético do romance, sua mínima ficção: o narrador sente-se tentado a deformar o rosto de outra mulher com quem iniciou um relacionamento bastante conturbado. Há também um investimento experimental com a linguagem: várias passagens são escritas como que adotando os titubeios e as deformações de uma língua traduzida, na qual o narrador não é assim tão fluente.

- 3) Um terceiro ponto que resume os dois: para ter aura, precisa haver tensão entre o tema ou a experiência localizada e transfiguração estética, “criação poética” sobre o tema bruto.

Precisaríamos então pensar essa inversão (o traço do autor como irrepitível e não a obra) para entender esse aspecto da recuperação da aura como inscrição do eu no objeto artístico. Por não desejar ser exemplar, universal, comum, e sim uma aparição única num lugar e tempo específicos, é que produz aura. Isso explicaria uma espécie de rejeição da virtualidade da ficção — a crise da ficção — em favor de uma experiência que autor e leitor dividem como real, ainda que escrita com todos os artifícios aprendidos da lição da ficção. Não se trata de recuperar o sujeito centrado que o estruturalismo liquidou, mas apenas o que restou dele como sombra, aquele resíduo despedaçado que teima em não morrer completamente, em ressuscitar toda vez que uma teoria decreta sua morte. O que se busca, me parece, nesse tipo de literatura da qual trata este texto, é ainda partilhar uma experiência (nos termos de Benjamin), mas é também permitir que o leitor chegue bem perto daquele que foi capaz de fazer a obra. Medir uma capacidade, um pensamento, um modo de fazer que o tornou artista e participar de sua partilha. Respirar um modo de ser artista também.

Referências

- AIRA, César. *Sobre a arte contemporânea*. Trad. Victor da Rosa. Pequena Biblioteca de Ensaio. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2019.
- BARON BIZA, Jorge. *O deserto e sua semente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BARRERA, Jazmina. *Linea Nigra*. Trad. Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2023.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijana Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CALANDRONE, Maria Grazia. *Brilha como vida*. Trad. Patricia Peterle e Andrea Santurbano. Belo Horizonte, Relicário, 2022.

CHARBEL, Felipe. *Saia da frente do meu sol*. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2023.

CRISTOBO, Aníbal (2022). Aníbal Cristobo: entrevista [15 dez. 2022]. Entrevistadora: Ieda Magri. Barcelona.

DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ESCOBAR, Ticio. *Imagen e intemperie: Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.

GROYS, Boris. *Arte, poder*. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

MARTIN, Nastassja. *Escute as feras*. Trad. Camila Vargas Boldrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Ed. 34, 2021.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordezilhas, 2014.

ZAMBRA, Alejandro; MESA, Sara. Los niños son poetas involuntarios. Podcast *Tema Libre*. Rádio Anagrama, 2022. Disponível em: <https://www.anagrama-ed.es/radio-anagrama/tema-libre/los-ninos-son-poetas-involuntarios-por-sara-mesa-alejandro-zambra>. Acesso em: 5 mar. 2024.

Notas

ⁱ Tradução minha. No original: Un dato: el aura sigue brillando y cautelando, así, la distancia y convocando la mirada. Lo hace mediante las titilantes pantallas universales, los reflejos mansos y los esplendores ligeros de las vitrinas mundiales; a través de los neones publicitarios y los flashes, las marquesinas y los spots del espectáculo. Sigue operando desde los reflectores del museo y la galería. Y sigue aún actuando como viso de valor de culto, hasta en ciertos furtivos objetos de culturas olvidadas. En muchos casos, continúa siendo cifra nostálgica de origen y cuño de autenticidad: lustre de trofeo burgués. En otros, deviene relámpago breve del silencio, indicio luminoso del ser en retirada.

ⁱⁱ No original: Sulfurado, fuera de sí, el signo no alcanza la cosa, pero su propia conmovión le permite escapar del círculo instrumental, por un instante al menos. El último instante del aura, el que produce la distancia; un diferimiento indomable que lleva insidiosamente a mostrar una y otra vez que *no se ha mostrado todo*.

A vida no papel: leituras e releituras de Elizabeth Bishop

Adriana Jordão

Palimpsestos

Na parede do sótão da casa o fragmento de jornal ainda mostra a ilustração e o título do artigo que ela acompanhava: “Vesuvius in Eruption”. Acima, nas partes que não se rasgaram, pode-se ler “AND WEEKLY STAR – TUE” e deduzir, da parte comida pelo tempo, a data, Tuesday, uma terça-feira. A lápis, no espaço entre o vulcão e a moldura da ilustração, escrita na vertical, uma anotação anuncia “May 1st”, registrando o momento eternizado. Colado ao lado de muitas outras folhas de jornal no começo do século XX com a função não mais de trazer as notícias aos leitores, mas ajudar no isolamento térmico da casa da Nova Escócia, Canadá, o fragmento do vulcão em erupção colado na parede do sótão é, em 2015, fotografado e posteriormente publicado em site pela escritora e editora Sarah Emsley, que visitou, a convite da pesquisadora Sandra Barry, a casa de infância da poeta estadunidense Elizabeth Bishop.

Seria esse o vulcão fixado na memória que teria inspirado o primeiro verso de “Crusoé na Inglaterra”, “Um vulcão novo entrou em erupção,” (Bishop: 2012, p. 327)? Para Laura Sloan Patterson, citando Sandra Barry, a pequena Bishop brincava neste cômodo recoberto com textos, e os assuntos dos recortes de jornal nas paredes do sótão da casa da Nova Escócia emergem nos poemas que seriam escritos por Bishop quando adulta (Patterson: 2020, p. 284). A metodologia da colagem também retorna em Bishop. Patterson, pesquisadora da obra da poeta e de seus arquivos, discute, em seu capítulo do livro *Elizabeth Bishop and the Literary Archive* (2020), a relevância do caderno de colagens e anotações

conhecido como *Cuttyhunk notebook* para a pesquisa acerca da obra da autora. Iniciado em julho de 1934, durante uma viagem de férias para a Ilha Cuttyhunk, em Massachusetts, após a formatura em Vassar College, o caderno é formado por colagens de recortes de jornal, fragmentos de frases, rascunhos de poemas e diversos tipos de materiais recolhidos ou escritos por Bishop. Patterson descreve o caderno como multimodal e multimídia, uma vez que apresenta muitos tipos de textos, em “processos composicionais visuais múltiplos, assim como caminhos de navegação espaciais e temporais múltiplos”ⁱⁱ (Patterson: 2020, p. 284, 285)ⁱⁱⁱ para sua apreciação como *objeto* caderno de notas.

Patterson relaciona o caderno de recortes, que parece celebrar “a surpresa, a coincidência e o acidente”^{iv} (Patterson: 2020, p. 290) e fazer o observador pensar as costuras – ou a absoluta falta delas – entre os fragmentos visuais e os escritos, com o questionamento acerca do poder descritivo que podemos encontrar no trabalho de Bishop do mesmo período. “O Mapa”, iniciado em dezembro de 1934, combina descrições e indagações acerca da própria tarefa descritiva, sutilmente olhando para a habilidade da poeta em fazê-lo. A pesquisadora acrescenta:

O que os mapas significam? O que as fronteiras significam? O que a nacionalidade significa no contexto de um mundo natural constantemente se fazendo e refazendo? E, talvez de forma mais importante, como palavras e imagens trabalham juntas para expressar ou não expressar esses significados? Como a natureza multimodal de um mapa representa (e falha em representar) a topografia, a nacionalidade e a cultura em si? No diário e na sua poesia deste período, Bishop explora uma estética do acidental e investiga as perguntas maiores que as justaposições aparentemente aleatórias invocam.^v (Patterson: 2020, p. 290)

As páginas do caderno de colagens fornecem uma chave de leitura para examinar o imaginário criativo da poeta naquele momento de sua carreira: um álbum de recortes que reúne os fragmentos buscados fora e dentro de si, papéis colados em papel, misturados às anotações e aos rascunhos, com uma “metodologia, combinando notas escritas à mão, artigos de jornal, fotografias, legendas e manchetes, assim como programas de concertos e exposições, propagandas, e até rótulos de produtos.”^{vi} (Patterson: 2020, p. 283). Peças soltas, pedaços de coisas que se

juntam para formar outra coisa: um caderno-receptáculo que recolhe o que transborda do sujeito. Os estilhaços podem ter encontrado seu caminho para poemas e outros escritos completos ou deixados sob construção, ou podem ter sido mantidos em suspenso, aguardando seu momento. Momento de alimentar os escritos da poeta ou o momento de serem lidos e estudados pelos pesquisadores da poeta em busca de mais aproximação ao seu objeto de estudo: Elizabeth Bishop e seu fazer literário. Os olhares observadores se desdobram em palimpsestos de tempo e leitura e aquela que escolheu, coletou, colou seus objetos de interesse no caderno, escreveu e anotou em suas folhas, torna-se ela o objeto de interesse. Do mesmo modo como o vulcão que foi notícia, foi isolamento térmico, e hoje é objeto de estudo e reverência à poeta, fotografado como obra de arte – palimpsestos de sentido.

O processo de coleta da autora é replicado naquilo que fazem, após sua morte, os seus pesquisadores: recolhem pistas, papéis, rascunhos, cadernos de notas, cartas, diários, peças de arte colecionadas por ela; visitam as casas em que ela morou, refazem viagens feitas pela poeta; e escrevem, escrevem a partir dos fragmentos e dos papéis, buscando encontrar mais acerca daquela que segurou a caneta, recortou e colou, movimentou as teclas da máquina de escrever, corrigiu a lápis e deu vida aos escritos que hoje lemos.

Elizabeth Bishop foi econômica nas publicações em vida, pouco mais de cem poemas e algumas histórias em prosa e ensaios. No entanto, deixou um material acumulado de vastíssima proporção para seus aficionados e/ou pesquisadores:

Encontramos uma grande parte dessa coleção em Vassar College em mais de 120 caixas cheias com aproximadamente 3.500 páginas de rascunhos de poemas, histórias e ensaios, cadernos, cartões postais, mementos, registros de viagem, fotografias, obras de arte, e centenas de cartas, incluindo aquelas para grandes poetas e escritores do século XX. E o arquivo continua a se expandir regularmente.^{vii} (Hicok: 2020, p. 1)

Na enorme massa de transbordamento de uma vida, anotações de diálogos escutados e considerados irresistíveis; comentários sobre os poetas e obras que Bishop reverenciava; notas sobre sonhos; desenhos e listas de compra; sequências de rascunhos de um mesmo poema,

datilografados e com alterações feitas à mão – um conjunto vivo que permite pensar o desenvolvimento do trabalho da escritora do início ao produto final. É possível até mesmo pesquisar os mais de 2.000 volumes da biblioteca de Bishop catalogados nos arquivos de Vassar em busca de anotações e marcações em suas páginas para pensar a poeta em sua atividade como leitora e ampliar a discussão sobre sua formação, como completa Bethany Hicok na introdução do livro editado por ela acerca do arquivo literário de Elizabeth Bishop. Para a pesquisadora, “essas ‘coisas’ eram importantes para Bishop; ela foi, de fato, uma grande curadora de seus próprios pertences, razão pela qual temos tantos deles.”^{viii} (Hicok: 2020, p. 2).

Os estudos acerca da obra de Elizabeth Bishop se ampliaram consideravelmente a partir do século XXI graças a todo o contingente de material que vem sendo acrescentado aos arquivos de Vassar College desde a primeira aquisição em 1981 e disponibilizado aos pesquisadores. Obras, tais como *Edgar Allan Poe & The Juke-Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments* (2006), editado por Alice Quinn; e *Elizabeth Bishop: Poems, Prose, and Letters* (2008), editado por Robert Giroux and Lloyd Schwarz para a Library of America, trazem a público diversas peças antes não publicadas ou não coletadas, em estágios diversos de acabamento. Outra importante publicação, *Words in Air: The Complete Correspondence between Elizabeth Bishop and Robert Lowell* (2008), obra editada por Thomas Travisano e Saskia Hamilton, possibilita a leitura das cartas trocadas entre Bishop e Robert Lowell e indica percursos tomados no processo de escrita de ambos, em um movimento epistolar que se estendeu de 1947, ano em que se conheceram, até a morte de Lowell em 1977. Outras relevantes publicações com mais material inédito aos olhos do público em geral, textos críticos que discutem o novo material e as perspectivas tornadas mais complexas a partir das fontes de informação acrescidas, e novas biografias, como a mais recente, *Love Unknown*, de Thomas Travisano, lançada em 2019 e com tradução publicada no Brasil em 2023, têm expandido ainda mais os estudos bishopianos.

O crescimento exponencial do material tornado público de Elizabeth Bishop não é sem controvérsia; alguns leitores e estudiosos questionam o aspecto ético de publicar escritos que não foram

considerados pela autora para publicação ou que estão inacabados, levando em conta a reputação da poeta de buscar a perfeição em sua escrita e seu compromisso com altos padrões estéticos em sua obra publicada. Tais peças deveriam estar em coletâneas ao lado dos textos já canônicos e publicados em vida ou somente em edições para uso de pesquisadores? Outro ponto é levantado por críticos acerca dos escritos que revelariam mais de sua intimidade, trabalhos contendo uma voz de si do âmbito do privado, da vida pessoal, e que se colocam como elemento nas discussões de sua obra. Com dados biográficos que crescem continuamente, reavaliações de algumas peças são inevitáveis, ampliando as leituras a partir de contextos mais claros, mas gerando ao mesmo tempo a exposição de uma vida íntima e causando o desconforto de se desnudar um ídolo para chegar a um *eu* subjacente à artista.

Uma Elizabeth Bishop que se desdobra em diferentes sujeitos a cada caixa aberta e escrutinada impõe que revisitemos sua obra e desafia o consenso entre os pesquisadores. Jonathan Ellis abre a introdução de *Reading Elizabeth Bishop: An Edinburgh Companion* discutindo uma ideia trazida por Maureen McLane, poeta estadunidense, durante a conferência *Elizabeth Bishop in Paris*, realizada em 2018: a situação contemporânea dos estudos bishopianos apresenta “Bishops incompatíveis”^{ix} (Ellis: 2022, p. 1). Ler ou pesquisar Elizabeth Bishop diante das muitas fontes hoje disponíveis provoca interpretações e reinterpretações que muitas vezes contradizem aquilo que já havia sido dito acerca da autora e de sua obra, gerando leituras que precisam estar associadas a um momento específico, a um certo estado de coisas diante do que está disponível em um dado tempo. Se o caráter da pesquisa por si só já é provisório, isso é ainda mais verdadeiro quando lidamos com um objeto que se ‘move’ a cada descoberta de novo material: o arquivo literário – sempre “incompleto, fragmentado e sujeito a adições e remoções”^x (Hicok: 2020, p. 3).

A seguir, busco pensar um exemplo de intimidade própria ao sujeito privado que se desdobra a partir do estudo de mais papéis acrescentados ao arquivo e amplia as discussões da obra literária: Elizabeth Bishop e o alcoolismo. Observaremos aqui três escritos em diferentes gêneros e com diferentes estados de conhecimento público:

uma estória^{xi} publicada em 1937 na *Life and Letters Today*, revista literária mensal, e incluída na edição de 2008 da Library of America; um poema não publicado em vida e que é trazido nas edições de 2006 e 2008 já citadas; e vinte e duas páginas conhecidas entre os pesquisadores como *Foster Letters*, material que circula desde 2011 no meio dos estudos bishopianos de maneira informal em fac-símile ou transcrito e anotado^{xii}, mas que ainda não foi publicado.

Uma estória, um poema e algumas cartas

Edwin Boomer vivia a vida mais literária possível. Nenhum poeta, romancista ou crítico, nem mesmo aquele que se debruça sobre sua mesa por oito horas ao dia, poderia imaginar a intensidade de sua concentração na vida das letras.

Sua cabeça, na pequena nuvem de luz feita por sua lanterna, estava constantemente curvada para frente, enquanto seus olhos vasculhavam a areia ou estudavam as páginas e fragmentos de papel que ele encontrava.^{xiii} (Bishop: 2008, p. 575)

Boomer fora “nomeado para manter a areia livre de papéis. Para este propósito lhe deram um bastão, ou uma vara, com um longo e polido prego na ponta.”^{xiv} (Bishop: 2008, p. 574). Também recebeu uma lanterna, pois trabalhava à noite, quando a praia estava vazia; uma grande cesta de arame e uma caixa de fósforos para queimar os papéis; e uma casa. A casa era “mais como uma ideia de uma ‘casa’, do que uma de verdade.”^{xv} (Bishop: 2008, p. 574). Telhado de duas águas, feita de madeira, bem pequena, sem janelas nem porta para fechar a abertura que permitia a entrada. Nada dentro. Quando o vento na praia ficava muito forte ou Boomer estava cansado, ele se sentava dentro da casa. “Era um abrigo, mas não para morar, e sim para pensar”^{xvi} (Bishop: 2008, p. 574).

Se as iniciais de Edwin Boomer, o personagem coletador de “The Sea and Its Shore”, já nos remetem à autora, o sobrenome da família da mãe de Elizabeth Bishop reforça a identificação – Bulmer, grafia que pode ser encontrada em alguns registros em Great Village, Nova Escócia, lar da família. O método de trabalho do personagem nos leva, inevitavelmente, a pensar no próprio processo de escrita de Bishop, processo que reproduzo quando escrevo este texto, em nada diferente

do que fazem e sempre fizeram pesquisadores: o recolher de papéis, de ideias, de textos. “Os papéis que não pareciam interessantes à primeira vista ele jogava para dentro de sua sacola; aqueles que ele queria estudar, guardava em seus bolsos.”^{xvii} (Bishop: 2008, p. 575). Como a autora o faz no *Cuttyhunk notebook*, Boomer recolhe, separa, lê, classifica os papéis segundo critérios próprios e demonstra fascinação por alguns fragmentos que encontra – com autores conhecidos ou anônimos.

Edwin Boomer usava os papéis de muitas formas; queimava parte deles, fazendo com eles uma espécie de tocha; outros, “especialmente os jornais, tinham outros usos”^{xviii} (Bishop: 2008, p. 575); ele os colocava por baixo do casaco no inverno para se aquecer ou forrava o chão de sua casa: isolamento térmico; com outros, molhados pelo mar, especialmente nas noites em que havia bebido – e Boomer trabalhava ao longo da noite, em geral, bêbado –, os modelava em bustos e animais, para queimá-los tão logo as figuras estivessem secas. Sempre que espetava um papel com seu bastão e prego, pensava no velho marinheiro e o albatroz de um poema que já havia encontrado na praia muitas vezes. Coletar, descartar, usar ou destruir. Para sistematizar seu processo de estudo, ele divide mentalmente os papéis em três categorias: aqueles que pareciam ser “sobre ele, sobre sua ocupação na vida e instruções ou advertências que se referissem a ela”; “estórias sobre outras pessoas que despertassem seu interesse”; “itens que ele não entendia, que o confundiam, mas ao mesmo tempo interessavam tanto que ele os guardava para ler”^{xix} (Bishop: 2008, p. 577).

“The Sea and Its Shore” apresenta um pequeno compósito de muitos ingredientes, deixando-nos ver em sua escrita aquilo que seu personagem faz no enredo, um apanhar de pedaços de coisas que formam outra coisa. Entre aspas e em recuo, surgem de forma destacada dois versos do poema “Bright Star, Would I Were Steadfast As Thou Art”, de John Keats; o narrador traz o marinheiro e o albatroz de “A Balada do Velho Marinheiro”, de Samuel Coleridge; cita, também de Coleridge e agora entre aspas, no corpo do texto, como forma de exemplificar as “instruções ou advertências”, um fragmento de *Biographia Literaria*, que Eleanor Cook aponta, em nota, estar copiado em um dos cadernos dos arquivos de Bishop em Vassar, o caderno 72A.3 (Cook: 2016, p. 278);

mais uma vez entre aspas e no corpo do texto, temos um trecho de *The Golden Bowl*, de Henry James. Também compõe a estória um fragmento encontrado por Boomer com trechos escritos a lápis em papel de carta, “borrados, mas legíveis”^{xx} (Bishop: 2008, p. 579), explicando por que o remetente não enviara a lição de casa a tempo – arrancara três dentes. O remetente continua:

“Mr. Margolies, estou pensando em como esses Autores escrevem histórias tão longas de 60.000 ou 100.000 palavras nessas revistas, e de onde eles tiram sua imaginação e o material. “Eu ficaria muito feliz em escrever histórias como esses Escritores.”^{xxi} (Bishop: 2008, p. 579)

Tal extrato merece destaque em nossa discussão sobre o formato colagem e os papéis bishopianos que levam a um sujeito por trás da pena. Em 1934, Elizabeth Bishop procurou emprego em uma escola de redação por correspondência; seu caderno de 1934 contém uma versão incipiente de um texto de reminiscência que ela completaria anos depois, mas que escolheu não publicar, intitulado “The U.S.A. School of Writing” (Millier: 1993, p. 71). O ensaio pessoal é publicado pela *The New Yorker* em 1983 e posteriormente coletado para a edição da Library of America de 2008. Nele, Bishop conta sua experiência trabalhando na escola de redação e relata que precisou usar o nome de Fred G. Margolies, um professor anterior a seu tempo cujos alunos ainda estavam fazendo o curso e precisavam receber suas tarefas corrigidas e assinadas por ele, e que, portanto, ela seria Mr. Margolies até que os alunos se formassem. “Eu senti que provavelmente gostaria de continuar sendo Mr. Margolies, se pudesse. [...] De fato, por um longo tempo depois eu costumava sentir que a faceta neuroticamente ‘gentil’ de minha personalidade era Mr. Margolies.”^{xxii} (Bishop: 2008, p. 450, ênfase no original). No caderno de 1934, relata Brett C. Millier, autora da biografia *Elizabeth Bishop: life and the memory of it*, a poeta copiou cartas de seus alunos na escola de redação que a fascinaram – como a carta que surge recopiada aqui na estória “The Sea and Its Shore”. (Millier: 1993, p. 73).

O conhecimento acerca da biografia da escritora que é dado no texto de reminiscência lança luz ao trecho publicado na estória, assim como conhecer algo sobre seu método de construir cadernos informa

um processo criativo que é tornado imagem poética na narrativa sobre um catador de papéis na praia. Os dois textos em gêneros diferentes se emaranham e o narrador de “The Sea and Its Shore” considera as perguntas lidas no fragmento que Boomer encontrou – fragmento copiado por Bishop no caderno a partir da carta real de um aluno – e completa:

Embora Boomer não tivesse tal desejo infantil, ele sentia que a questão colocada tinha a ver com seu próprio modo de vida; poderia quase ser endereçada a ele tanto quanto a esse desconhecido Mr. Margolies. Mas qual era a resposta? Quanto mais papéis ele recolhia e quanto mais ele lia, menos ele sentia que entendia. De alguma forma ele dependia da “sua imaginação”, e era até mesmo escravo dela, mas ao mesmo tempo ele pensava nela como um tipo de doença.^{xxiii} (Bishop: 2008, p. 579)

Ao percebermos o emaranhado na tessitura entre textos e as confluências entre personagem e escritora, surgem também as cinco menções da relação do personagem com o álcool nessa estória de oito páginas. Boomer vinha trabalhar bêbado várias vezes na semana, diz a primeira, entre parênteses. Dois parágrafos abaixo, a segunda ocorrência, agora mais elaborada, informa que,

nas noites em que Boomer estava mais bêbado, o mar era de gasolina, terrivelmente perigoso. Ele olhava temeroso para o mar por cima de seu ombro entre cada frase que ele lia, e fazia sua fogueira bem para dentro da praia. Era brilhante, oleoso e explosivo. Ele era tolo o suficiente naquele momento para pensar que o mar podia pegar fogo e destruir seu único meio de ganhar a vida.^{xxiv} (Bishop: 2008, p. 576)

O cuidado do catador para executar seu trabalho nas noites com álcool precisa ser redobrado, com o risco de uma gigantesca explosão que colocaria em perigo sua profissão e seu sustento. Se, nesta “parábola sobre o ofício do escritor”^{xxv} (Millier: 1993, p. 66), a poeta indica a sua própria cautela em cada verso ou em cada parágrafo de um texto, o que o mar representa aqui?, pergunta-se o leitor (e a pesquisadora). O mar que apaga diariamente o que ficou escrito na areia, o mar que é a ruína dos papéis que, em seu voo, vão em direção a ele; o que há no mar de explosivo e perigoso? Memórias, ou o esquecimento; os pensamentos do catador, ou a própria linguagem, matéria-prima de que são feitos os textos? “A areia em si, se ele pegasse um pouco e segurasse

perto de um olho, parecia um pouco com papel impresso, moído ou mastigado.”^{xxvi} (Bishop: 2008, p. 580).

Na página seguinte, Boomer pensa os papéis em sua revoada errática, diferentemente dos pássaros e seus voos metódicos, e indica sua preferência por “pequenos e amarrotados fragmentos [...]. Algumas noites o ar estava cheio deles. Para a visão embriagada de Boomer, as letras pareciam voar das páginas.”^{xxvii} (Bishop: 2008, p. 577). O efeito do álcool vai passando quando nos aproximamos da última página, como se chegássemos ao fim de uma noite de trabalho do catador. “Devemos explicar que quando Boomer estava pronto para começar a ler, ele normalmente não estava muito bêbado?” Próximo ao fim da narrativa, Boomer, sentindo sua testa quente, por causa da bebida ou por ler tanto, ficava o mais próximo possível da fogueira de papel queimando e “notava ansiosamente cada detalhe da incineração.”^{xxviii} (Bishop: 2008, p. 580)

O fogo e a bebida nos remetem imediatamente ao poema inacabado “A Drunkard”. O problema de Bishop com o alcoolismo é amplamente registrado por seus biógrafos e estudiosos. Thomas Travisano, por exemplo, associa os “ataques de abuso periódico do álcool” aos momentos em que “estava se sentindo abandonada ou deprimida” (Travisano: 2023, p. 221, 222); Brett C. Millier também relaciona a depressão ao “alcoolismo que, em 1939, havia começado a dominar sua vida”^{xxx} (Millier: 1993, p. 147). “A Drunkard”, um dos poemas mais reveladores de si da poeta estadunidense, pode ser encontrado no acumulado de material não publicado e em estágio de rascunho que nos chega às mãos no século XXI. Alice Quinn, pesquisadora que edita e anota a obra *Edgar Allan Poe & The Juke-Box*, informa nas notas ao poema a existência de um rascunho desenvolvido (a versão que ela inclui na obra) e um fragmento com as primeiras nove linhas do poema em forma muito próxima ao rascunho usado por ela. O fragmento está escrito à mão em papel disponível na Harvard’s Kirkland House, para onde a poeta se mudou em 1970, quando foi lecionar em Harvard, sugerindo a época de sua escrita. Entretanto, já há menção ao poema em carta a Lowell datada de 15 de fevereiro de 1960 e novamente em 22 de abril de 1960, agora com o comentário de ter gostado muito do poema do amigo acerca do alcoolismo e de ter pensado em retomar o seu próprio.

“A Drunkard” liga o alcoolismo a uma memória da mãe registrada durante o Grande Incêndio de Salem em 25 de junho de 1914:

Quando eu tinha três anos, assisti ao incêndio de Salem.

Queimou a noite toda (ou na época eu pensei que sim)

e eu fiquei em pé no meu berço & assisti queimar.

O céu estava vermelho vivo; tudo estava vermelho:^{xxx} (Bishop: 2008, p. 252)

Para a criança que assiste – Elizabeth Bishop e a mãe estavam do outro lado da baía, na casa de verão em Marblehead – ao grande incêndio, o mundo se altera. Tudo agora é vermelho: o céu; o vestido branco da mãe, que à luz do fogo torna-se de um vermelho rosado; o berço branco laqueado e as mãos segurando nele são agora vermelhos. No céu vermelho, o eu lírico percebe pequenas partículas voando, cinzas e fagulhas e coisas maiores, queimadas. A água também brilhava como o fogo. A criança, com sede, chama pela mãe que não escuta pois está oferecendo café ou comida para as pessoas que escapam do incêndio e chegam nos barcos. A criança chama repetidamente, mas ninguém está prestando atenção. Quando chega a manhã, o fogo ainda continuava, mas não se via mais seu brilho ardendo, somente as nuvens de fumaça. O vermelho dá lugar ao preto: pedaços pretos da madeira de móveis e barcos são comparados por seu brilho lustroso a penas pretas; a praia está coberta de cinzas e objetos queimados que vieram do outro lado da baía. A criança pega no chão, por curiosidade, uma meia feminina preta de algodão. A mãe diz incisivamente para a criança largar o objeto:

Larga isso! Eu me lembro claramente, claramente –

Mas desde aquela noite, aquele dia, aquela reprimenda

eu tenho sofrido de sede anormal –

eu juro que é verdade – e na idade

de vinte ou vinte e um eu tinha começado

a beber & beber – não consigo parar

e, como você deve ter percebido,

estou meio bêbada agora...

E tudo que eu estou contando pode ser mentira...^{xxxi}

(Bishop: 2008, p. 253, ênfase no original)

“A Drunkard”, um dos poucos poemas que menciona a mãe diretamente, lida com aquilo que incomoda, com a ausência da mãe em um evento específico, mas representativo da falta maior, da sede por presença materna que há na vida da voz narradora/poeta. O fogo presente na memória, um fogo refletido na água, destruidor dos papéis de Boomer, aqui também devasta o entorno e o interno, marcando a sensação de abandono e de separação. A qualidade da escrita se afasta muito do estilo de Bishop, mesmo de outras peças deixadas inacabadas. O poema, no entanto, ganha força e complexidade em seu último verso. Bishop entrelaça dois pontos nevrálgicos de sua vida – a ausência da mãe e o alcoolismo –, deixando entrever sua intimidade de dor e sentimento de abandono para, em um movimento de negação, colocar em suspeita aquilo que confidenciou. Jura sua veracidade para algumas linhas abaixo refutar a declaração. A falta de lirismo, de beleza na linguagem, ou descrição acurada e sofisticada que lhe são costumeiros – o que faz alguns críticos avaliarem o poema como não apto à consideração – torna “A Drunkard” um relato cru, uma revelação que escapou ao crivo da vigilância, com tons de sentimentalismo, um defeito que ela não aceitaria em um escrito. O verso final lhe traz de volta ao seu prumo acrescentando dúvida. Como devemos considerá-lo, uma defesa contra a exposição excessiva, uma tentativa de recuperar um certo distanciamento; um questionamento do eu lírico que conhece os intrincados meandros da representação do real e reafirma que a imaginação e o polimento artístico trabalharam o tema?

Cleghorn e Ellis apontam para o “verso potencialmente frustrante” para “o prêmio confessional buscado pelo leitor”^{xxxiii} (Cleghorn; Ellis: 2014, p. 13). Para os pesquisadores, muitos críticos veem o poema como um fracasso, talvez por sua conclusão questionadora de si, mas “isso não é adequado no contexto da voz que abusou da bebida e admite isso no título?”^{xxxiii} (Cleghorn; Ellis: 2014, p. 13). O questionamento da verdade é um traço bastante conhecido na poesia (incluindo a canônica) de Elizabeth Bishop, como, por exemplo, em “Santarém”: “Claro que eu posso estar lembrando tudo errado / depois de – quantos anos mesmo?” (Bishop: 2012, p. 373). O verso final em “A Drunkard” é uma negação do dito ou uma simulação de negação, um modo de

escamotear a verdade contada e escapar da acusação de querer gerar empatia ou pena? Ou talvez seja exatamente a representação do ato sempre ambíguo de buscar e escapar da empatia.

Lorrie Goldensohn apresenta uma outra possível leitura do verso:

talvez o enigma desta voz narrativa pertença à resistência persistente de Bishop às psicanálises redutivas. Ela mesma uma breve paciente de psicanálise podia estar satirizando as cadeias de causa e efeito simplistas que lidam mal com uma história psíquica complexa e com muitas camadas.^{xxxiv} (Goldensohn: 2014, p. 194)

O poema pode tentar escamotear a condição de relato pessoal de dor e perda ou questionar as relações de causa e efeito que buscam explicações rasas para assuntos complexos. As cartas escritas para Dr. Ruth Foster, a psiquiatra com quem Bishop se consultou em 1946, acrescentam material à discussão.

Em 2010, um ano após a morte de Alice Methfessel, última companheira de Bishop, uma nova caixa de papéis contendo material deixado por Elizabeth Bishop chegou a Vassar. Dentre os novos documentos, são descobertas em 2011 vinte e duas páginas datilografadas e com diversas correções e anotações à mão. Embora a saudação “Dear Ruth” apareça somente em três momentos e as cartas estejam catalogadas em Vassar como sendo três, há discordância se se trata, de fato, de três, quatro, ou até mesmo cinco cartas. Além das cartas, três das vinte e duas folhas trazem uma cronologia, começando em 1911, com o nascimento em 8 de fevereiro em Worcester, Massachusetts; a viagem dos pais deixando Bishop com poucas semanas com uma enfermeira na casa dos avós paternos; e a morte do pai quando ela tinha 8 meses de vida. A cronologia vai apontando ano a ano alguns acontecimentos, mas está inacabada, deixando 1945 e 1946 em branco. Neste período, Bishop começara sessões com a psiquiatra Ruth Foster, a quem endereça as cartas. Não se sabe se Foster as recebeu, mas seu conteúdo indica que muito do que está ali tinha sido parte das conversas que tiveram, até mesmo pelo telefone.

As *Foster Letters* são o escrito mais pessoal de Elizabeth Bishop que temos como material para pesquisa. Para Bethany Hicok, importante pesquisadora dos arquivos, as cartas são “um dos registros

memorialísticos psicosssexuais mais detalhados que temos de qualquer escritor do século XX”^{xxxv} (Hicok: 2020, p. 5). Nas cartas,

Bishop documenta seu alcoolismo, o abuso sexual que sofreu quando criança, sua franca exploração de sua identidade sexual como lésbica a partir da adolescência, em um tempo de extrema homofobia e perseguição, e muitas facetas de sua infância traumática – cada uma das quais Bishop liga explicitamente à sua própria poesia.^{xxxvi} (Hicok: 2020, p. 4-5)

Farrar, Straus and Giroux (FSG) é detentora dos direitos autorais de grande parte da obra publicada e de todo o material não publicado, além de defender a propriedade e as permissões para uso do material em arquivo. Aqui não teremos, portanto, citações ou transcrições, apenas os comentários acerca de um material que é observado em pesquisa.

As cartas não contêm informações explícitas sobre as datas de sua escrita; sua ordem e datação são conseguidas pelo conteúdo e por indicações mínimas nas folhas. A primeira carta aparentemente foi escrita em um sábado (a anotação do dia está à mão), 8 de fevereiro de 1947, aniversário de 36 anos de Bishop, o que é deixado claro pela segunda carta, escrita no dia seguinte e agora com o registro datilografado de tratar-se da manhã de domingo e, à mão, a indicação de fevereiro de 1947; nela temos o conteúdo que deixa claro a passagem do aniversário no dia anterior. A terceira contém apenas o registro de fevereiro de 1947 e a quarta traz uma data completa, 24 de fevereiro de 1947, ambas anotações à mão, em caligrafia que não corresponde àquelas de Bishop ou Methfessel, afirma o pesquisador David Hoak.

A primeira carta, escrita, portanto, no dia do aniversário de 36 anos, já traz na primeira linha a questão do alcoolismo, anunciando a intenção do assunto a ser discutido. Como se retomasse conversas em curso, Bishop afirma o sofrimento em estar escrevendo naquele momento, mas acredita ser uma boa ideia. Reconta uma memória ligada a anestésicos em trecho que declara ser um aparte e resiste minimamente ao processo de exposição, incluindo, entre travessões, uma exclamação acerca do quanto a tarefa é egocentrada, algo que a poeta criticava em muitos trabalhos contemporâneos a ela. No entanto, logo após, afirma a intenção de continuar. Em frases apressadas e com alguns

erros de digitação, a poeta declara que acha que não vai ter medo de nada ou de ninguém novamente e indica ter bebido três quartos de uísque. Dá indicações de ter conversado ao telefone com Ruth Foster ainda naquele dia, o que reforça, quase ao final da carta, quando afirma que, seja lá o que tenha acontecido naquela manhã, sente que poderá conversar com a psiquiatra agora, sem se sentir constrangida. Admite estar sob influência de álcool, pois lamenta não estar sóbria e afirma saber que terá que passar pelas horas de indisposição pós-bebida que virão e que receberá reprimenda de Dra. Baumann, sua médica.

Na segunda carta, escrita no dia seguinte, Bishop narra um sonho no qual vê uma versão mais jovem de Ruth Foster, e logo após, fala sobre o dia anterior e que, enquanto estava bêbada, trabalhou em duas novas ideias. Fecha o parágrafo com um lamento e usa a palavra “alcoólatra” para expressar seu pesar por sua condição. No entanto, retoma rapidamente a carta com estilo conversacional e reporta a conversa com os amigos no dia anterior. Quatro outras páginas seguem as duas descritas até agora; falam de outro assunto – da iniciação de sua vida amorosa na adolescência –, mas registram terem sido escritas no mesmo dia após o aniversário e retomam, no penúltimo parágrafo, um assunto tratado no começo da carta. Para nossa discussão neste trabalho, é importante ressaltar uma situação recontada por Bishop entre parênteses ao longo das lembranças de sua iniciação romântica. Ao retornar com a diretora da escola onde estuda de uma consulta com uma analista (consulta em que não falou nada), Miss Farwell observa que talvez Bishop se preocupasse muito com a mãe; a menina começa a chorar, surpreendida ao perceber que a diretora sabia sobre a mãe – internada desde a primeira infância de Bishop. A adulta Bishop que escreve a carta deixa um espaço um pouco maior entre as palavras na linha e considera que talvez estivesse apenas tentando explorar a empatia da diretora, e afirma que fazia isso com frequência. Seria essa uma verdade ou a verdade estaria no choro ao ouvir a menção à mãe? Mais uma vez, esbarramos no limite da crença naquilo que é dito e nas possíveis barreiras protetoras que a autora pode estar aplicando; esbarramos na construção de si e na elaboração das memórias que a poeta transforma em poesia ou em cartas terapêuticas.

Novas menções sobre o álcool surgem na carta três. Uma delas merece destaque. Bishop diz a Foster que durante uma semana em Keene, pequena cidade em New Hampshire, estava mais ou menos bêbada todo o tempo e fez algumas viagens de ônibus pelos arredores, sem descer em lugar nenhum. Em um sonho tido em uma dessas viagens, a psiquiatra amamentava a poeta com seu seio, não com leite, mas com um líquido amargo e cinza escuro. Um pouco adiante, Bishop afirma que foi amamentada com mamadeira – a coincidência em inglês da palavra para mamadeira e garrafa, “bottle”, cria a aproximação – e faz uma pergunta à interlocutora: se ela acredita que a paciente conecta o leite materno com o álcool e por isso ela beba tanto e com tanta frequência.

A quarta e última carta, datada à mão 24 de fevereiro de 1947 acima do texto datilografado, é mais direta em relação às dores e perdas que afligem a poeta. Bishop narra outro sonho com a psiquiatra, agora misturando-se às memórias traumáticas do acidente em que Bishop, Margaret Miller e Louise Crane se envolveram em julho de 1937. Margaret Miller, colega de quarto em Vassar por quem Bishop foi apaixonada, teve o antebraço amputado no acidente. A partir do sonho, relembra 1934, seu último ano em Vassar: os sentimentos por Margaret; o início dos problemas com o álcool; a morte da mãe. Muitas outras memórias traumáticas surgem na quarta carta, mais extensa que as anteriores e muito mais direta.

Mais do que descrever as cartas em detalhe, nos interessou demonstrar o entrelaçamento temático entre estória, poema e cartas e as possibilidades de trabalho em cotejo que o arquivo oferece a pesquisadores e entusiastas da obra de Elizabeth Bishop.

Concluindo

Queiramos ou não, as formas como enxergamos as figuras literárias e suas identidades sempre cambiantes são largamente informadas pelos arquivos de seus documentos e o trabalho feito sobre eles. O processo de escrita de Bishop envolvia recorrentes retornos aos rascunhos, aos cadernos escritos ao longo dos anos, para buscar ideias, frases e imagens; logo, é inevitável a investigação de seus papéis em leituras

e releituras de sua obra. Há outro volume sendo preparado enquanto escrevo este texto; *Sandpiper: The Journals of Elizabeth Bishop*, com publicação prevista para 2026, trará os diários de Bishop e promete ampliar ainda mais a discussão acerca do desenvolvimento do trabalho da poeta e, é claro, expandir a observação de sua vida privada e seus reflexos na obra. Embora não se alcance consenso definitivo entre críticos e pesquisadores quanto ao tema da licitude da busca arqueológica pelo *eu* além da página, a consideração do quanto os novos documentos expandem e valorizam os estudos acerca de Elizabeth Bishop me parece estar levando vantagem.

Referências

- BISHOP, Elizabeth. *Elizabeth Bishop: Poems, Prose, and Letters*. New York: The Library of America Series, 2008.
- BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos de Elizabeth Bishop*. Seleção, tradução e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CLEGHORN, Angus; ELLIS, Jonathan. Introduction: North and South. In: CLEGHORN, Angus; ELLIS, Jonathan (eds.). *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014. p. 1-18.
- COOK, Eleanor. *Elizabeth Bishop at work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016.
- ELLIS, Jonathan (ed.). *Reading Elizabeth Bishop: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- GOLDENSOHN, Lorrie. Bishop's Posthumous Publications. In: CLEGHORN, Angus J.; ELLIS, Jonathan S. *The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop*. New York: Cambridge University Press, 2014. p. 183-196.
- HICOK, Bethany. Introduction. In: HICOK, Bethany (ed.). *Elizabeth Bishop and the Literary Archive*. Ann Arbor: Lever Press, 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.11649332.5>. Acesso em 10/01/2025.
- MILLIER, Brett C. *Elizabeth Bishop: Life and the Memory of It*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1993.
- PATTERSON, Laura Sloan. Huge Crowd Pleased by New Models: Elizabeth Bishop's Cuttyhunk Notebook as Multimodal and Multimedia Artifact Patterson. In: HICOK, Bethany (ed.). *Elizabeth Bishop and the Literary Archive*. Ann Arbor: Lever Press, 2020. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/10.3998/mpub.11649332.19>. Acesso em 10/01/2025.

Notas

- ⁱ Disponível em <https://sarahemsley.com/2015/11/13/the-elizabeth-bishop-house/>. Acesso em: 03/04/2025.
- ⁱⁱ No original: [...] multiple visible compositional processes as well as multiple spatial and temporal pathways of navigation.
- ⁱⁱⁱ As traduções não indicadas nas referências são de minha autoria e têm seus originais indicados nas notas de fim.
- ^{iv} No original: [...] surprise, coincidence, and accident [...].
- ^v No original: What do maps mean? What do borders mean? What does nationality mean in the context of a natural world constantly making and remaking itself? And, perhaps most important, how do words and images work together to convey or not convey these meanings? How does the multimodal nature of a map represent (and fail to represent) topography, nationality, and culture itself? In the journal and in her poetry of this time period, Bishop explores an aesthetic of the accidental and probes the larger questions that seemingly random juxtapositions invoke.
- ^{vi} No original: methodology, combining handwritten notes, newspaper articles, photographs, captions, and headlines as well as programs from concerts and art shows, advertisements, and even product labels.
- ^{vii} No original: We find the largest share of that collection at Vassar College in more than 120 boxes filled with some 3,500 pages of drafts of poems, stories, and essays, notebooks, postcards, mementos, travelogues, photographs, artwork, and hundreds of letters, including those to major poets and writers of the twentieth century. And the archive continues to expand on a regular basis.
- ^{viii} No original: Such “things” were important to Bishop; she was, in fact, a major curator of her own effects, which is why we have so many of them.
- ^{ix} No original: ‘incompatible Bishops’.
- ^x No original: [...] incomplete, fragmentary, and subject to additions and deletions.
- ^{xi} Bishop escrevia “*stories*”, textos de reminiscência e ficcionais em prosa que, ao longo deste trabalho, opto por traduzir por “estórias”.
- ^{xii} Deixo meus agradecimentos a Celina Torrealba e David Hoak pela generosidade em me franquearem as duas versões, respectivamente.
- ^{xiii} No original: Edwin Boomer lived the most literary life possible. No poet, novelist, or critic, even one who bends over his desk for eight hours a day, could imagine the intensity of his concentration on the life of letters.
His head, in the small cloud of light made by his lantern, was constantly bent forward, while his eyes searched the sand, or studied the pages and fragments of paper that he found.
- ^{xiv} No original: [...] appointed to keep the sand free from papers. For this purpose he was given a stick, or staff, with a long, polished wire nail set in the end.
- ^{xv} No original: [...] more like an idea of a “house,” than a real one.

- ^{xvi} No original: It was a shelter, but not for living in, for thinking in.
- ^{xvii} No original: Papers that did not look interesting at first glance he threw into his bag; those he wanted to study he stuffed into his pockets.
- ^{xviii} No original: [...] particularly newspapers, had other uses.
- ^{xix} No original: [...] about himself, his occupation in life, and any instructions or warnings that referred to it. [...] stories about other people that caught his fancy; [...] the items he could not understand at all, that bewildered him completely but at the same time interested him so much that he saved them to read.
- ^{xx} No original: [...] blurred but readable:
- ^{xxi} No original: “Mr. Margolies, I am thinking of how those Authors write such long stories of 60,000 or 100,000 words in those magazines, and where do they get their imagination and the material.
“I would be very pleased to write such stories as those Writers.”
- ^{xxii} No original: I felt I’d probably like to keep on being Mr. Margolies, if I could. [...] In fact, for a long time afterwards I used to feel that the neurotically “kind” facet of my personality was Mr. Margolies.
- ^{xxiii} No original: Although Boomer had no such childish desire, he felt that the question posed was one having something to do with his own way of life; it might almost be addressed to him as well as to the unknown Mr. Margolies. But what was the answer? The more papers he picked up and the more he read, the less he felt he understood. In a sense he depended on “their imagination,” and was even its slave, but at the same time he thought of it as a kind of disease.
- ^{xxiv} No original: On nights that Boomer was most drunk, the sea was of gasoline, terribly dangerous. He glanced at it fearfully over his shoulder between every sentence he read, and built his fire far back on the beach. It was brilliant, oily, and explosive. He was foolish enough then to think that it might ignite and destroy his only means of making a living.
- ^{xxv} No original: [...] parable about the writer’s craft [...].
- ^{xxvi} No original: The sand itself, if he picked some of it up and held it close to one eye, looked a little like printed paper, ground up or chewed.
- ^{xxvii} No original: Small rumpled scraps [...]. Some nights the air seemed full of them. To Boomer’s drunken vision the letters appeared to fly from the pages.
- ^{xxviii} No original: Should we explain that by the time he was ready to start reading Boomer was usually not very drunk? [...] noticed eagerly each detail of the incineration.
- ^{xxix} No original: [...] alcoholism that, by 1939, had begun to dominate her life.
- ^{xxx} No original: When I was three, I watched the Salem fire. / It burned all night (or then I thought it did) / and I stood in my crib & watched it burn. / The sky was bright red; everything was red:
- ^{xxxi} No original: *Put that down!* I remember clearly, clearly- / But since that night, that day, that reprimand / I have suffered from abnormal thirst- / I swear it’s true – and by the age / of twenty or twenty-one I had begun / to drink, & drink – I can’t get enough / and, as you must have noticed, / I’m half-drunk now . . . / And all I’m telling you may be a lie ...
- ^{xxxii} No original: [...] potentially frustrating line [...] the confessional prize sought by the reader [...].

- ^{xxxiii} No original: [...] isn't it apt in the context of the speaker's excessive drinking that she admits to in the poem's title?
- ^{xxxiv} No original: Perhaps the puzzle of this narrative voice belongs to Bishop's lingering resistance to reductive psychoanalyses. Herself a brief analysand, she may have been mocking these simplified chains of causation that deal badly with a complex and multi-layered psychic history.
- ^{xxxv} No original: These pages constitute one of the most detailed psychosexual memoirs we have of any twentieth-century writer [...].
- ^{xxxvi} No original: Bishop documents her alcoholism, the sexual abuse she suffered as a child, her candid exploration of her sexual identity as a lesbian, from her teens onwards, at a time of extreme homophobia and persecution, and many facets of her traumatic childhood – each of which Bishop links explicitly to her own poetry.

Corpo e linguagem de Lacan a Benjamin

Isabela Pinho

Neste artigo, procuro pensar uma experiência com a língua que parece indicar mais uma desconstituição do eu que uma identidade fixa e imóvel. Ao desconstituir o sujeito, essa experiência outra com a língua faz surgir o corpo. Para pensar a relação entre corpo e linguagem, proponho partir de Jacques Lacan para chegar a Walter Benjamin, motivo pelo qual divido este trabalho em dois momentos: (1) “corpo e linguagem em Lacan”, (2) “corpo e linguagem em Benjamin”. Meu recorte será, por um lado, a relação entre *lalíngua* e corpo, no chamado último Lacan, e por outro, a reformulação do *Medium* da linguagem e corpo a partir das “notas de Ibiza” e do trecho “*Mummerhelen*” de *Infância em Berlim por volta de 1900*.

Já em seu ensaio de juventude, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916), Benjamin decompõe a linguagem em dois planos: a comunicabilidade da linguagem (*Medium*) e a linguagem como comunicação (*Mittel*). Em sua releitura do Gênesis bíblico, o filósofo faz coincidir com a queda do paraíso a queda na linguagem comunicativa. Isso significa dizer que, no momento em que comunicamos algo, aquilo de que não fazemos a experiência é a própria comunicabilidade da linguagem, o fato de que há linguagem. A comunicação humana é marcada por uma negatividade constitutiva: a comunicabilidade da linguagem é o não dito, o inefável, de toda comunicação.

Benjamin, na tentativa de repensar o *Medium* da linguagem não mais como inefabilidade, mas como dizibilidade, passará a concebê-lo como um arquivo de semelhanças extrassensíveis. O trecho *Mummerhelen*, de *Infância em Berlim por volta de 1900*, ao mesmo tempo em que indica uma experiência de dizibilidade da linguagem,

implica também uma desconstituição do eu. É curioso notar que o próprio pronome “eu” implica uma experiência de dizibilidade da linguagem, ou do fato de que há linguagem. É o que nos conta Émile Benveniste quando afirma que “eu” ou “tu” não se referem a nenhuma realidade objetiva, mas somente a uma realidade de discurso. O próprio pronome “eu” só ganha sentido quando enunciado, ou, como afirma Giorgio Agamben ao parafrasear Benveniste: “Eu significa ‘a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém eu’” (Agamben: 2006, p. 40). O próprio pronome “eu” implica uma experiência não identitária do sujeito, na medida em que indica não uma realidade objetiva, mas uma instância discursiva: o fato de que há linguagem, de que a linguagem tem lugar.

Infância em Berlim é um conjunto de fragmentos e recordações de infância publicado postumamente em livro, que Benjamin considerou seu maior sucesso no plano literário. É justamente no campo da literatura, não em sistemas filosóficos, que Benjamin encontra uma experiência linguageira de desconstituição do eu. Narrar suas recordações de infância, narrar a si mesmo, permite o acesso a essa experiência outra da língua, que, ao embotar o sujeito, faz surgir o corpo. Algo parecido ocorre em Lacan. Em seu último ensino, é também a literatura que o permite pensar a relação entre corpo e linguagem como algo da ordem da desconstituição do eu. Também em Lacan há algo na linguagem infantil, ou no que ele chama de falas impostas da língua materna, que implica uma experiência de dizibilidade da língua.

A relação entre corpo e linguagem a partir de ambos me permitirá pensar a possibilidade de um laço social que não passe por categorias identitárias, mas que se estabeleça a partir de uma dizibilidade da própria linguagem, questão com a qual trabalhei no livro *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar* (2023), que retomo aqui. Essa experiência da dizibilidade da linguagem implica também uma experiência de corpo não-todo capturado pelo que Lacan chamaria de registro imaginário, motivo pelo qual me debruçarei sobre esse momento de seu ensino.

I – Corpo e linguagem em Lacan

Lacan começa a esboçar o registro do imaginário em “O estádio do espelho como formador da função do eu” (1936). Nesse momento, ele se propõe a pensar a formação identitária a partir de um experimento conhecido como estádio do espelho. De uma maneira geral, podemos dizer que o estádio do espelho consiste no interesse peculiar, por parte da criança, em relação à sua própria imagem, o que ocorre entre os seus 6 e 18 meses de vida. Lacan afirma que o momento de identificação do bebê consigo mesmo, de reconhecimento de sua própria imagem no espelho a partir da imagem colocada por um outro, é também, imediatamente, um momento de alienação constitutiva: ou seja, a completude da imagem do bebê se antecipa com relação ao que ele logrou atingir, ao olhar-se no espelho: si mesmo.

Lacan chama essa identificação com a imagem de um outro de alienação imaginária e diz que ela é constitutiva do eu (*moi*). “Alienação”, “dialética”, “*Aufhebung*” e “intersubjetividade” são termos que se repetem nesse momento do ensino de Lacan, e não por acaso. De 1933 a 1939, Lacan é levado por Georges Bataille para assistir aos cursos de *Introdução à leitura de Hegel*, de Alexandre Kojève, de quem tomou emprestado a famosa fórmula “o desejo é o desejo de um outro”. A criança vai aprendendo a se reconhecer como si mesma a partir do outro assim como acontece na descrição do movimento da consciência-de-si, em que o ser-para-si só se descobre como “si mesmo” a partir do encontro com o outro, na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. Nas palavras de Hegel: “a consciência-de-si é em si e para si quando e porque é em si e para si para uma outra; quer dizer, só é como algo reconhecido” (Hegel: 2012, p. 142). O desejo passa a ser, então, a cifra de uma alienação primordial. A consciência de si, tal como o corpo despedaçado do bebê, não é uma entidade, um “Eu” idêntico a si mesmo, mas sim a história de um movimento que implica uma perda.

A constituição subjetiva, em Lacan, se dá a partir do registro do imaginário e do simbólico (o registro da língua, da linguagem, do discurso), mas há algo que resta desse encontro entre corpo e linguagem e que remete ao registro do real. Até o *Seminário X, a angústia*, o “objeto

pequeno a”, releitura lacaniana das zonas erógenas do corpo em Freud, era pensado como aquilo que permitia a existência de um laço entre a imagem do corpo e o corpo fragmentado do bebê. Zonas erógenas são aquelas localizadas nos pontos de abertura do organismo, ou seja, nos lugares que permitem uma comunicação entre o corpo como organismo e o mundo externo, tais como a boca, o ânus, os ouvidos e os olhos. A partir do *Seminário sobre a angústia*, o “objeto a” ganha um estatuto de *ready-made*. Ou seja, o “objeto pequeno a” aparece como aquilo que, retirado do seu uso habitual, se apresenta como inútil, em sua estranheza e falta de sentido. A partir daqui a concepção de desejo em Lacan deixa um resto inassimilável e jamais suprassumível em qualquer dialética, que é esse “objeto pequeno a” (Lacan: 2005, p. 58).

No texto “Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do Espelho”, a psicanalista Marie Helène Brousse nos dá exemplos cotidianos da estranheza e da repulsa que os “objetos a” podem causar. Ela cita, por exemplo, a repulsa que sentimos ao recolher os fios de cabelo de um ralo do chuveiro. Objeto de beleza e cuidado, os cabelos, quando retirados da unificação imaginária do corpo próprio, causam asco e certa ojeriza. Ocorre o mesmo quando estranhamos nossa própria voz. Em todos esses casos, há uma experiência de corpo despedaçado em que o próprio corpo, fora da imagem e do império unificador da identidade imaginária, aparece em sua estranheza e falta de sentido. A angústia aparece, então, como uma espécie de detector de “objetos a”. Por isso, Lacan define a angústia como o momento em que “a falta vem faltar” (Lacan: 2010, p. 52): no momento em que a falta, instaurada pelo simbólico e pelo imaginário, falha, surge a angústia e o real do corpo em sua negatividade.

Seguindo indicações da psicanalista e escritora Geneviève Morel no livro *A lei da mãe, ensaio sobre o sintoma sexual*, o primeiro ensino de Lacan marca a relação entre o falante e a linguagem a partir da noção de uma falta constitutiva. Nesse primeiro ensino, Lacan pensa o Nome-do-pai, o falo, como o primeiro significante que marca a “entrada” do falante na linguagem. O nome-do-pai implicaria o falante em uma cadeia de significantes, representada pelo matema “S1, S2, S3... Sn”, em que o sujeito se encontraria em uma relação de falta, na medida

em que o S1, como significante que é pura marca do “assujeitamento” do sujeito à linguagem, é, para sempre, perdido.

O registro do Real, em oposição aos registros do Simbólico e do Imaginário, aparece aqui em sua negatividade, como resto, como aquilo que resta do encontro do falante com a linguagem: o corpo. É para essa impossibilidade que a proposição lacaniana “não há relação sexual” aponta. “Não há relação sexual” quer dizer que o falante, na medida em que fala, é marcado por uma fratura, uma falta constitutiva, uma negatividade. Se desde Aristóteles o ser humano é definido como o *zôon échon lógon*, “o vivente que possui linguagem”, aquilo de que ele não pode fazer a experiência na medida em que fala, na medida em que faz um uso instrumental da língua, é aquilo que constitui sua própria definição como humano e o diferencia do animal.

A partir de 1970, Lacan se afasta do estruturalismo e se aproxima cada vez mais da literatura, sobretudo da literatura de James Joyce, para quem dedica um seminário, seu *Joyce, o sinthoma*. Essa mudança implica um afastamento do nome-do-pai como o que marca o encontro entre o falante e a linguagem, e uma aproximação com o que ele chama de “falas impostas” (*paroles imposées*) da língua materna. Agora, seriam “as palavras impostas” recebidas pela criança através da língua materna que marcariam a relação entre o falante e a linguagem. Essa relação produziria um sintoma no sujeito (*symptômes* com “p”) a partir do qual, no trabalho de análise e no *savoir-y-faire*, no saber-fazer com o sintoma, em uma outra lida com ele, o sujeito produziria o que Lacan chama de *sinthome*, com *th*, no fim de análise.

Assim, se o nome-do-pai insere o sujeito em uma cadeia sucessiva de significantes, que também aponta para uma interpretação infinita no trabalho do analista, o que está em questão em língua materna é a simultaneidade cujo exemplo é a homofonia. A primeira vez que o termo “*lalangue*” surge no ensino de Lacan é em *O saber do psicanalista* (1971-1972). Em uma conferência de 4 de novembro, Lacan comete um lapso: queria dizer “Vocabulário de Psicanálise”, cujo autor é Laplanche, mas acaba dizendo “Vocabulário de filosofia”, cujo autor é Lalande, chegando assim à “*lalangue*”. A homofonia desse lapso poderia ser repetida em língua portuguesa: a língua (*la langue*) e alíngua (*lalangue*).

Com Haroldo de Campos (2005), opto por *lalíngua* com o objetivo de marcar a lalação, o lalala, o elemento onomatopaico da palavra, que Lacan faz coincidir com o balbuciar da criança diante da qual a mãe se encontra. *Lalíngua* é a experiência da lalação, da glossolalia do bebê, é também a experiência de que há linguagem para além de seu caráter comunicativo. O que me interessa nesse Lacan da década de 1970 e sua *lalíngua* é pensar como uma experiência de dizibilidade da própria linguagem pode implicar uma desconstituição subjetiva e não um retorno à identidade.

Do significante à letra, da relação à imediatidade, do estruturalismo à literatura, Lacan parece repensar a relação entre corpo e linguagem passando, agora, pelas palavras impostas da *lalíngua* materna, concebida como “o depósito, a aluvião, a petrificação do inconsciente, e da maneira como um grupo lida com sua própria experiência” (Lacan: 1974, s./p.). *Lalíngua* constitui-se como conjunto de chistes, homofonias, equívocos, mal-entendidos que fazem furo na língua como comunicação. As homofonias não apontam para uma relação, mas sim para uma simultaneidade e imediatidade de aspectos materiais da própria língua, ou da dizibilidade da língua mesma, para a qual Lacan constrói o neologismo “*móterialisme*”, a materialidade das próprias palavras. Na homofonia, não há nada de indizível por dizer, pois é a própria dizibilidade da linguagem que se diz.

II – Corpo e linguagem em Benjamin

Nas duas notas sobre a linguagem que Benjamin escreve em Ibiza, em 1933 – “Sobre a faculdade mimética” e “A doutrina das semelhanças” –, a linguagem será concebida como cânone, como registro das semelhanças não-sensíveis, em oposição a uma concepção da linguagem como mero sistema convencional e arbitrário de signos.

Nas palavras de Benjamin, “a escrita transformou-se, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extrassensíveis” (1994, p. 111). Esse arquivo material, poderíamos dizer, é constituído por homofonias, equívocos e mal-entendidos, cujo trecho “*Mummerhelen*” de *Infância em Berlim*, também escrito em 1933, pode bem elucidar.

Em *A Mummerehlen*, Benjamin narra a experiência de ter ouvido pela primeira vez, quando criança, uma antiga rima sobre uma certa tia Rehlen. A relação entre a teoria das semelhanças de Benjamin e o trecho *Mummerehlen* constitui um dos elementos mais originais do livro de Patrícia Lavelle, *Religion et Histoire*. Como escreve Lavelle, *Muhme* é uma palavra antiga da língua alemã para dizer “tia”, “mais precisamente, a irmã da mãe, e de uma maneira geral, a ancestral, a parente mais velha da linha materna” (Lavelle: 2008, p. 108).

Ao ouvir a expressão “*Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen*”, “atenção a ti vou contar/ da *Mummerehlen* a história sem par” (Benjamin: 2011: p. 94), Benjamin rememora a sensação de assombro que a materialidade dos sons das palavras, sem significado algum, produzia. Sem saber o significado dessa palavra, a “*Mummerehlen*” se torna um fantasma (*Geist*) para o pequeno Benjamin e constitui, de fato, um arquivo de semelhanças sem sentido ou significado – se ressaltamos a tradução de *un-sinnlicher Ähnlichkeiten* por semelhanças para além do sentido. Ela constitui, sobretudo, uma experiência de homofonia da própria língua, pois a partir da unidade dos sons entre *Mummerehlen* e *Muhme Rehlen* podemos ter acesso aos vários sentidos dessa palavra, para os quais gostaria rapidamente de apontar.

Como escreve Lavelle, “*Mumm*” é o

murmúrio de alguém que não quer ou não pode falar, o balbuciar da criança, ao passo que *Mumme* significa máscara ou o que é mascarado. Assim, no verbo *mummen*, essas duas significações se cruzam, pois “*mumen*” corresponde à “*mum mum sagen*” ou à ação de murmurar, mas também àquela de se dissimular ou de se pôr sob uma máscara (Lavelle: 2008, p. 109).

Mummel é o nome de um lago na Floresta Negra e também de uma flor aquática, mas que, segundo Lavelle, ainda nos reenvia à “forma mascarada (*vermummte Gestalt*) dessa vez assustadora ou terrível (*Schreckgestalt*), como também a uma conversação secreta (*heimliches reden*)” (Lavelle: 2008, p. 109). Chegaríamos assim à palavra *Mummeler*, que significa sussurro, cochicho.

Ao narrar sua experiência infantil com a linguagem, Benjamin afirma que “os mal-entendidos [*Missverständnisse*] modificavam o

mundo [para ele]. De modo bom, porém. Mostravam o caminho que conduzia ao seu âmago [*Innes*]" (Benjamin: 1985, p. 417). Certo dia, conta Benjamin, ao ouvir a palavra *Kupferstich*, que significa "gravura de cobre", julgou ter ouvido *kopff-verstich* (esticar-cabeça), motivo pelo qual colocou-se debaixo de uma cadeira, esticando (*verstichen*) a cabeça (*Kopff*) para fora. Essa deturpação de si e das palavras constituem a escuta infantil: "a tempo aprendi", diz Benjamin, "a me mascarar [*mich zu mummen*] nas palavras, que, de fato, eram como nuvens" (Benjamin: 1985, p. 93).

Sobre esse caráter mimético da linguagem, Benjamin diz que "o dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente" (Benjamin: 2011, p. 93). Esse dom exercia-se nele, continua Benjamin, por meio de palavras, mas não aquelas, como ele o diz, "que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. Só que nunca à minha própria imagem. E por isso ficava desorientado quando exigiam de mim semelhança" (Benjamin: 2011, p. 93). Nesse ponto, é possível dizer que a experiência infantil da língua implica uma experiência não identitária e não subjetiva do próprio corpo. Em *mummen* encontramos tanto a deturpação das palavras – o *mum mum sagen* ou a lalação infantil – quanto a deturpação da identidade subjetiva da criança, que se assemelha (*sich zu mummem*) a tudo que está ao seu redor.

Há algo nessa experiência infantil da língua marcada por "equivocidades" – como brinca Lacan – que resiste à coação de se comportar semelhantemente, de replicar ou espelhar modelos de civilidade. É Aristóteles quem, em oposição a Platão, reabilita a mimese como forma humana privilegiada de aprendizado, ao afirmar que o imitar seria congênito ao ser humano, dentre todos os viventes, o mais imitador, que por imitação aprende as primeiras noções (*Poética*, 1448b). Em um certo primeiro Lacan, o estádio do espelho marcaria o processo de individuação a partir do reconhecimento de uma imagem colocada por um outro, momento ao mesmo tempo de alienação primordial de si mesmo.

Tornar-se si mesmo implicaria mimetizar aquilo que o outro coloca para mim como eu, seria tornar-me semelhante à imagem que o outro fez de mim. Mas essa experiência infantil da língua, marcada

por equívocos, homofonias – da ordem da lalação da criança – implica uma desconstituição do eu, que impossibilita o pequeno Benjamin de "ser semelhante à sua própria imagem", que, poderíamos acrescentar com Lacan, é desde sempre a imagem colocada por um outro.

Essa experiência de desconstituição do eu parece remeter a uma experiência coisal do corpo próprio, como podemos ver na descrição de uma fotografia infantil, ainda no trecho *Mummerhelen*:

Estou em pé com a cabeça descoberta; na mão esquerda, um chapéu enorme que deixo pendente com graça estudada. A direita se ocupa com uma bengala, cuja empunhadura inclinada se vê em primeiro plano, enquanto a ponta se abriga atrás de um tufo de penas de avestruz que se derrama de uma jardineira. Bem à parte, ao lado do reposteiro, fica minha mãe, toda rígida, num vestido muito justo. Como se fosse um manequim, olha meu terno de veludo que, por sua vez, sobrecarregado de franjas e galões, parece ter saído de uma revista de moda. Estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo o que está à minha volta. (Benjamin: 2011, p. 93)

Nessa descrição de uma fotografia infantil em que o pequeno Benjamin, fantasiado de camponês, se encontra desfigurado (*entstellt*) pelo cenário e seus milhares de adereços, a mãe aparece como uma coisa dentre outras, como se fosse um manequim. Não só a mãe tem esse caráter coisal como também a criança.

III – Uma pergunta final¹

Encaminhando-me para o fim, pergunto: seria possível repensar o laço social a partir dessa experiência coisal de corpo, correlata da experiência de que há língua? Essa pergunta, à primeira vista insólita, é retomada por Giorgio Agamben, que faz uma leitura muito particular de Lacan em "*Experimentum linguae: experiência da língua*" (1990). Nessa conferência, Agamben retoma a frase de Lacan em "O aturdido", segundo a qual "o discurso psicanalítico toca no real ao encontrá-lo como impossível" (Agamben: 2018, p. 4). Mas o que significa, para o ser falante, encontrar o real como impossível?

A resposta de Agamben é a de que no instante em que os três círculos (Real, Simbólico e Imaginário) se desatam, o real que se apresenta

como impossível não se apresenta como algo que não tem nome nem forma. Ou seja, isso que num instante de horror poderia se apresentar como sem nome nem forma – “o que não é o ser” (Agamben: 2018, p. 15), o substrato material do corpo – não é uma outra coisa para além do nome e da forma, “mas é a experiência de nossa própria potência (ou impotência) de conhecer e de falar: é a experiência da língua”. Essa experiência, ainda segundo Agamben, é o “*pathos* que é o acontecimento de uma matéria” (Agamben: 2018, p. 15).

O fato de que *há linguagem*, de *que se diga*, não pode ser possuído como uma propriedade, assim como aquilo que Lacan chama de real do corpo não pode sê-lo. É desse elemento material, ou como disse Agamben em outro momento, é da “carne mesma” (2012, p. 94), que se morre, mas também, é imprescindível lembrar, é dela sobretudo que se vive (já que a morte se dá sempre como antecipação). Parece ser justamente esse *pathos* que é o acontecimento de uma matéria, em seu aspecto vivo, que Agamben mobiliza para pensar uma comunidade que vem.

Encontrar o real como impossível é, para Agamben, fazer a experiência de ser falante. Para Agamben, a esse acontecimento de uma matéria corresponde a experiência da língua. Se o real se dá como impossível, se ele é aquilo que não cessa de não se escrever, mas que, como tal, é comum a todo ser falante, seria possível mobilizar esse elemento real do corpo e conceber uma comunidade a partir do preceito “não há quem não” (Sumic: 2019, p. 46), não há quem não pertença?

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae: a experiência da língua*. Trad. Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. “Ideia da infância”. *Ideia da Prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, v. 1)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Mummerhelen”. *Infância em Berlim por volta de 1900*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BROUSSE, Marie Helène. “Corpos lacanianos: novidades contemporâneas sobre o Estádio do Espelho”. Trad. Elisa Monteiro. *Opção Lacaniana*, ano 5, n. 15, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. “O afreudisiaco Lacan na galáxia de *lalíngua* (Freud, Lacan a escritura)”. *Afreudite: Revista Lusófona de Psicanálise Pura e Aplicada*, n. 1, 2005.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

LACAN, Jacques. *Alla Scuola Freudiana [1974]. Lacan in Italia, 1953-1978*. Milão: La Salamandra, 1978.

LACAN, Jacques. *A angústia (Seminário X)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *Joyce, o sinthoma (Seminário XXIII)*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *O saber do psicanalista*. Trad. Ana Izabel Correia, Letícia Fonseca, Nanette Frej. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife (tradução de circulação interna), 2000.

LACAN, Jacques. “O aturdido”. *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MILLER, Jacques-Allain. *Percurso de Lacan: uma introdução*. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

MOREL, Geneviève. *La loi de la mère, essai sur le sinthome sexuel*. Paris: Economica/Anthropos, 2008.

PINHO, Isabela. *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Editora Relicário, 2023.

SUMIC, Jelica. *A política e psicanálise: do não-todo ao para todos*. Trad. Isabela Pinho. Rio de Janeiro: Lumme Editor; Mobile, 2019.

Notas

- ¹ Retomo o último capítulo do meu livro *Feminino e linguagem*, em que trabalho essas questões de maneira aprofundada.

Eu nos faltará sempre? Beckett, Ernaux e os limites de si

Marcela Oliveira

Tudo está pronto. Menos eu.

Samuel Beckett

Quando o indizível vem à luz, ele é político.

Annie Ernaux

A ideia de um encontro em torno do “eu” e suas variadas formas de escrita e de elaboração – de construção e de desconstrução – conecta intrinsecamente, a meu ver, as duas áreas vinculadas no título do evento que gerou este livro: Filosofia e Literatura. O “eu”, como signo de identidade, denota a relação com um “outro”, como índice de alteridade, remontando à clássica dinâmica entre Ser e Não-Ser, central na fundação da filosofia no Ocidente. Por outro lado, a percepção de que haja diferentes “formas” de encarnação daquilo que seria o “conteúdo” identificado como um “eu” – independente de haver propostas mais ou menos essencialistas para se pensar essa relação entre forma e conteúdo – aponta para a origem da literatura na epopeia e na plasticidade de múltiplas imagens poéticas, na variedade de inúmeras formas metafóricas.

Para mim, o tema conecta dois autores que lidam com a escrita do “eu” na contemporaneidade e, em certo sentido, apontam para perspectivas opostas. Refiro-me ao escritor irlandês Samuel Beckett e à escritora francesa Annie Ernaux. “Eu nos faltará sempre” (Beckett: 2009, p. 90), lemos no livro de Beckett do pós-guerra cujo título indica o cerne do problema: *O inominável*, de 1953. Não há nome capaz de identificar o narrador do romance. Justamente por não haver identidade própria garantida, cujo sentido possa ser abarcado pela linguagem, é que não há nome

próprio para essa voz narrativa, o que nos lembra constantemente da ruptura traumática entre significante e significado no início do período contemporâneo, com a sua sequência de catástrofes. Nascida em plena Segunda Guerra, em 1940, Ernaux aponta na direção oposta, isto é, a da necessária afirmação de um “eu”, reconhecendo em sua obra a insistência deliberada nessa pequena partícula: “Continuar a dizer ‘eu’ era necessário para mim” (Ernaux: 2023, p. 17). Nesse caso, já não se trataria de um “eu” a ser construído ficcionalmente, mas da busca autobiográfica por sua real “voz de mulher e de transfuga social” (Ernaux: 2023, p. 21), conforme alerta na conferência do Prêmio Nobel de 2022, intitulada *Vingar minha raça*, assumindo um claro compromisso social e político.

Nas assertivas citadas, parece haver duas intenções distintas com a mobilização da primeira pessoa do singular. O primeiro escritor a ser tratado aqui, Samuel Beckett, em diálogo com a tradição filosófica, busca propositalmente testar os limites, ou revelar as lacunas, da baliza básica do pensamento moderno: a certeza de um sujeito racional, capaz de estabelecer um conhecimento confiável, elaborada em meio à crise que inaugura a modernidade em torno dos séculos XVI e XVII. Ele escreve: “Pouco importa o sujeito, não há um” (Beckett: 2009, p. 117). Nos primórdios dos tempos modernos, Descartes experimentara intensamente a dúvida, gerada pela ruptura da tradição, e localizara tal incerteza no conhecimento objetivo acerca do que estava fora, reconhecendo, entretanto, um ponto de segurança dentro de si, melhor dizendo, dentro do pensamento exercitado pelo “eu”, que seria nessa medida imune à dúvida – o famoso “penso, logo existo”. Mais tarde, Beckett traria a dúvida para dentro do “eu”, implodindo essa partícula na sua acepção de uma entidade subjetiva a ser identificada com constância e unidade, para a qual havia sido conferido alto grau de estabilidade e de evidência justamente pelo exercício do pensar. Suspendendo a categoria então já clássica do sujeito, *O inominável* explora literariamente as possibilidades de construção de sentido para além dos princípios de identidade e de racionalidade que nortearam a mesma tradição ocidental que, com o Iluminismo, apostaria na noção de progresso. Tal empreendimento beckettiano parece profundamente marcado pela crise que abre a contemporaneidade, na qual a evolução

da técnica e sua aplicação racional foram atreladas não apenas ao progresso da ciência, mas também à guerra e ao fascismo.

Tal desconfiança acerca do “eu” enquanto “sujeito racional” já vinha sendo encenada, no próprio registro filosófico, desde o fim do século XIX por Nietzsche, que se perguntava então: “O que sabe, em verdade, dizer o homem de si mesmo? E, ainda que pudesse perceber inteiramente a si próprio, tal como é, como expor-se em uma vitrine iluminada?” (Nietzsche: 2004, p. 65). Nesse contexto, com o advento da psicanálise, nota-se uma suspensão similar operada por Freud: “O eu não é mais senhor dentro da sua própria casa” (Freud: 2007, p. 16). Ambos levariam em conta, cada vez mais, a participação dos instintos e do inconsciente, respectivamente. Isso significa que o século XX é aberto, em importante medida, pelo reconhecimento de que há toda uma camada constitutiva do indivíduo situada para além da consciência racional, e de que seria ela também digna de consideração. Dizer “eu” parece ter se tornado um desafio ou implicar um enigma a ser sondado.

Voltando à questão mais cara a Beckett, essa desconfiança histórica acerca da noção do “eu” se encarna, em sua obra, na exploração radical das possibilidades da própria linguagem e da escrita, o que ele desenvolve com extremo rigor formal. Começa assim o livro de que tratamos principalmente: “Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar” (Beckett: 2009, p. 29). Na agoridade da escrita, o “eu” pode ser dito sem que se pense nas questões colocadas de início sobre a sua circunscrição espacial, temporal e identitária: onde, quando e quem. É assim, portanto, anônimo, sem subjetividade estável e sem corpo ou experiência empírica a ser situada no tempo e no espaço – aquelas duas categorias que, segundo Kant, condicionam o conhecimento cognitivo e, portanto, a visão de si e do mundo –, que o narrador do romance caminha em um registro de constante negação. Isso porque não se trata de uma narrativa nos moldes tradicionais. Não se visa transmitir o conteúdo de uma história a ser compreendida através da evolução progressiva de eventos. Não há nem mesmo uma ação clara a ser descrita pelo narrador ou realizada por um personagem. Há, sim, uma experiência formal, na linguagem, centrada na busca de um “dizer/escrever” para elaborar algo, sendo

que esse algo, no mais das vezes, permanece vago, não se tratando de um acontecimento objetivo. Com isso, insiste-se em tentar nomear o que é, de fato, inominável. Sem realizar qualquer coisa de modo eficaz, seja fora ou dentro de si mesmo, o narrador esboça uma reflexão sobre a existência, ao mesmo tempo em que insiste na afirmação de seu fracasso. “Estou fazendo o meu melhor, estou fracassando, mais uma vez. Não me faz mal fracassar, gosto muito disso, só que queria calar-me” (Beckett: 2009, p. 52). Sua “performance/escrita” soa como uma luta por existir, na forma de palavras, para além da capacidade de significar um determinado conteúdo externo. É tensionada, assim, a relação entre forma e conteúdo indicada no início deste texto.

Parece-me interessante notar, aqui, que todo o esforço é o de mostrar – e investigar literariamente – o vazio interno, revelado pela negação de atividades que tradicionalmente constituiriam o “eu” de uma narrativa. Pensemos aqui, por exemplo, nos atributos que Descartes remete à “coisa que pensa” na sua incrível “Segunda Meditação Metafísica”, tais como: afirmar, negar, querer, sentir, imaginar. Atividades como essas requereriam a base da substância pensante tanto para serem realizadas quanto para se mostrarem confiáveis, ou seja, para que pudesse haver, em última instância, a ponte entre o dentro e o fora – aquele que quer ou sente (sujeito) e aquilo que é querido ou sentido (objeto). Entretanto, o narrador de Beckett surge desprovido de um conteúdo subjetivo, ou um núcleo positivo interior, que sustente qualquer saber ou querer afirmativos: “Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar” (Beckett: 2009, p. 58). O que resta é a linguagem. Mas, ainda assim, vemos a linguagem não em seu quinhão significativo exatamente, pois não é garantida a sua eficácia comunicacional ou semântica, mas a linguagem enquanto o movimento performático do dizer. Insistir em dizer “não” é, ainda, afirmar que se diz algo. Dizer “não eu” talvez seja uma última maneira, no limite da experiência de esborramento do “si mesmo”, em sua acepção tradicional, de afirmar o esforço de uma construção de sentido que lide com a ultrapassagem do limiar identitário. “Eu nos faltará sempre”, ou seja, essa falta é constitutiva do ser. Se “sou obrigado a continuar” (Beckett: 2009, p. 30) justamente nesse espaço de falta, de acordo com *O inominável*, que é a terceira

parte da trilogia romanesca, notamos que a morte do “eu” já havia sido anunciada no livro anterior, a segunda parte da trilogia, chamado *Molone more*, onde se lê: “Falta que promete. É o fim de mim. Não vou mais dizer eu” (Beckett: 1986, p. 137).

Enquanto o embate de Beckett com a tradição se dá no território da criação ficcional e da correlata negação dos elementos clássicos da ficção, a luta de Annie Ernaux parte de outro lugar e chega ao gênero autobiográfico. Para assumir o seu lugar empírico de enunciação, a autora precisa reabilitar a partícula “eu”, tão carregada de sentido histórico. Esse sentido, quando percebido a partir da preocupação com a identidade pública de diferentes agentes sociais, deflagra uma tendência universalizante com fortes consequências políticas, daí a possibilidade “paradoxal e fértil” desse gênero literário tão contemporâneo entrelaçar o “engajamento realista com os problemas sociais” e a “intimidade do autobiográfico” (Schøllhammer: 2009, p. 16).

Em nossa tradição patriarcal, então, a escritora sublinha que o seu “eu” é feminino e vem de uma classe social na qual a vida era “regida pela necessidade” (Ernaux: 2021, p. 14). Ela chama atenção para o fato de que escreve do ponto de vista de uma mulher e registra experiências radicais, eminentemente femininas, tais como a violência doméstica e o aborto clandestino, vividas por ela em seu corpo ou testemunhadas no corpo do qual nasceu, o de sua mãe, pois essas ocorrências definem essencialmente o seu ser. A única forma de fazer justiça a essas experiências é transformá-las em linguagem escrita, em um movimento de constante passagem da vida à escrita que, para nós, no Brasil, inevitavelmente lembra a obra de Clarice Lispector, autora que inúmeras vezes disse escrever por necessidade, para se manter viva, pois viver, apenas, não seria suficiente. Ilustra esse esforço o trecho de *A paixão segundo G.H.* no qual lemos: “Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida” (Lispector: 2020, p. 18).

Detenho-me, agora, em dois livros nos quais ouvimos a voz clara do “eu” delimitado pela escrita autobiográfica de Annie Ernaux, com índices bem demarcados de gênero, de origem econômica e social, de pertencimento cultural: *A vergonha*, publicado em 1996, e *O acontecimento*, de 1999. No primeiro, já começa descrevendo a cena de violência testemunhada por ela, dentro de casa, perto de completar 12 anos

de idade: “MEU PAI TENTOU MATAR MINHA MÃE num domingo de junho” (Ernaux: 2022a, p. 9). Daí, a autora deriva uma reflexão acerca do sentimento da vergonha, gerado por aquela experiência limite, que a acompanharia por toda a vida e, em última instância, teria a levado a escrever – essa cena “está no fundo dos meus livros” (Ernaux: 2022a, p. 19). Assumindo a postura de “etnóloga de mim mesma” (Ernaux: 2022a, p. 24), essa escrita traz à luz imagens da memória em uma escavação de si que combina achados da vida particular e da vida pública, pois a imbricação entre a violência e o afeto, a vivência do horror e o território familiar, não se limita à sua vida concreta exclusivamente. Também a reflexão em torno da mudança de classe social é um tema de pertinência coletiva, por mais que tenha acontecido “comigo”, ela insiste.

O outro livro mencionado, que também se debruça sobre um período de especial destaque em sua vida, é aquele que narra o acontecimento profundamente impactante de haver realizado um aborto clandestino aos 23 anos de idade, quando tal prática era ilegal na França. Para além da necessidade de elaboração individual daquela “experiência humana total, da vida e da morte” (Ernaux: 2022b, p. 71), seu medo era morrer sem ter feito nada daquele acontecimento: “se eu não relatar essa experiência até o fim, estarei contribuindo para obscurecer a realidade das mulheres e me acomodando do lado da dominação masculina do mundo” (Ernaux: 2022b, p. 35). Se a sua história real é como a de muitas outras mulheres, seu instrumento de construção de sentido é a primeira pessoa biográfica, partindo do “eu” para chegar a um “nós”, recorrendo a memórias pessoais para colocar questões políticas. Na conferência do Nobel, ela explicita o que parece ser uma passagem do “eu” literário ao “nós” social: “que esse Eu seja, em suma, transpessoal, que o singular atinja o universal” (Ernaux: 2023, p. 18). Por isso, a necessidade de afirmar insistentemente, em *O acontecimento*, a intenção de “que meu corpo, minhas sensações e meus pensamentos se tornem escrita, isto é, algo inteligível e geral, minha existência completamente dissolvida na cabeça e na vida dos outros” (Ernaux: 2022b, p. 71). Se aquela experiência do aborto é inominável, torna-se uma exigência política tentar nomeá-la, pois, “quando o indizível vem à luz, ele é político” (Ernaux: 2023, p. 19).

Havia indicado, no começo deste texto, que Annie Ernaux e Samuel Beckett apresentam perspectivas opostas no que diz respeito à aplicação da partícula “eu” em suas obras literárias, uma de afirmação e outra de negação. Isto é, para Ernaux é fundamental a insistência no “eu real”, enquanto para Beckett era inescapável a suspensão do “eu ficcional”. Sugiro que, em uma primeira visada, ela busca construção e ele desconstrução, para mencionar o tema da mesa no evento a partir do qual este texto foi escrito. Mas, chegando aqui, percebo que a negação beckettiana de um “eu” estável da composição narrativa insere-se no mesmo processo histórico que desembocará na tendência ao autobiográfico e nas inúmeras experiências dentro do gênero da autoficção. Pois, a sua desconstrução da ficção em torno do “eu” é convocada pela realidade do seu tempo, em meio ao que alguns pensadores caracterizaram como uma profunda crise do discurso e da política. Na mesma medida, a demanda por construção do “eu” autobiográfico de Ernaux, de viés claramente político, não prescinde do esforço de estruturação formal da obra escrita, que já caracterizava o empenho de Beckett e de outros autores ligados ao modernismo literário, seja de vanguarda ou tardio. Não se trata de uma primeira pessoa do singular dada facilmente, mas conquistada ao custo da experimentação linguística e da elaboração textual.

Beckett revela o esgarçamento dos elementos tradicionais da ficção: na ruptura da unidade de ação romanesca ou da estrutura progressiva do enredo dramático; na quebra da exigência de coerência para a composição do caráter e do discurso das personagens; na suspensão das distinções entre trágico e cômico, monólogo e coro; no abandono do cultivo da antiga identificação entre leitor/espectador e herói para despertar emoções, empatia, catarse etc. Tudo isso, que ocorre no campo da literatura, insere-se no contexto histórico de esfacelamento da própria experiência de mundo, que, especialmente da perspectiva europeia, fora radicalmente abalada pelas duas guerras mundiais, pelo campo de concentração e, enfim e globalmente, pela explosão atômica. A ficção não se manteria sobre as mesmas bases frente àquela realidade sombria. Não era possível fazer poesia depois de Auschwitz (Adorno: 1998, p. 26).

Mas, se em meados do século XX, com Beckett, a ficção enfrentava dificuldades em administrar o uso da primeira pessoa do singular e da

categoria do sujeito, tampouco o gênero autobiográfico, representado aqui por Annie Ernaux, terá garantias do seu domínio, tanto semântico quanto sintático, seja no plano mais assumidamente literário seja no plano mais intencionalmente documental. Ao olhar para fotografias da sua infância e adolescência, em torno do período em que viu nascer em si o sentimento da vergonha, Ernaux percebe a contradição na visão sobre si mesma com uma curiosa anotação entre parêntesis: “(Certeza de que ‘sou eu’; impossibilidade de me reconhecer, ‘não sou eu.’)” (Ernaux: 2022a, p. 16). Entre a certeza de si, no quesito da existência empírica confirmada pela imagem fotográfica, e a suspensão da possibilidade discursiva de se apropriar completamente do conteúdo de si, no âmbito da construção de sentido narrativo, a escritora opta por buscar uma “escrita neutra”, única capaz de mostrar as lacunas entre identidade e alteridade de seu próprio ser no tempo, ao longo d’*Os anos*. Ela nota que seu estilo vem com naturalidade na medida em que nega o recurso a estratégias literárias clássicas: “nada de memória poética, nem de ironia grandiloquente” (Ernaux: 2021a, p. 14). Essa exigência de negação do esteticismo, aliás, aproxima-a do projeto beckettiano.

Por caminhos diferentes, ambos concluem de alguma forma parecida o que lemos nas seguintes palavras de Annie Ernaux, em *O lugar*: “escrever o romance é impossível” (Ernaux: 2021a, p. 14). Se a construção romanesca clássica não é reconhecida pela autora como possibilidade a ser perseguida, ela não está vedada, de antemão, ao público leitor, uma vez que a recepção de uma obra nunca é totalmente controlada pela instância criadora. Embora ela insista que escreve narrativas autobiográficas, e que tudo ali é real, nós podemos perfeitamente ler os livros de Ernaux como romances, conforme Eurídice Figueiredo, pois “os jogos estão feitos e eles estão embaralhados” (Figueiredo: 2020, p. 244). Talvez seja esse embaralhamento a tônica de uma “escrita de si” ou da busca narrativa por um “eu” no século XX, período em que literatura e filosofia se encontram de maneira mais explícita, tendo em vista a sua distinção tradicional.

Embaralhando as “grandes necessidades” e “todas as minhas grandes categorias do ser” (Beckett: 2003a, p. 19), conforme escreveu Samuel Beckett em *Como é*, de 1961, parece inevitável que a categoria do “eu”

seja colocada em xeque (talvez novamente, tendo em vista a história ocidental), assim como a própria definição e distinção dos gêneros discursivos. Os jogos estão embaralhados. Ainda na obra fragmentária *Como é*, lemos algo que pode espelhar aquele embaralhamento entre o “eu” e o “nós” de que tratamos acima, a partir de Ernaux, mas agora nas formas do monólogo e do coro: “esta voz estas vozes como saber não significam um coro” (Beckett: 2003a, p. 119). Para Flora Süssekind, a oscilação entre monólogo e coro é fundamental em Beckett, deflagrando “um movimento interno de autoanulação, reforçado por uma recusa sistemática ou pelo desaparecimento da primeira pessoa narrativa” (Süssekind: 2002, p. 114), como vimos em *O inominável*. O anúncio da desintegração do que seria o “eu” uníssono de um monólogo em muitas vozes plurais de um coro convive intimamente com a ameaça de uma desintegração iminente da própria escrita literária. No primeiro volume daquela trilogia do pós-guerra, este ainda nomeado propriamente como *Molloy*, de 1951, lemos: “Mas não é a esta altura do meu relato que vou me dedicar à literatura” (Beckett: 2007, p. 207).

Outro grande escritor do século XX, que se consagrou pela escrita literária de inspiração autobiográfica, sendo considerado o marco de gênese da “autoficção”, em especial no que diz respeito à matriz francesa, na qual Annie Ernaux se insere, é Marcel Proust. Em sua *busca pelo tempo perdido*, a subjetividade do protagonista ganha o centro da narrativa, sendo acompanhada pela reflexão sobre o desejo de se tornar escritor e as dificuldades de narrar sua própria vida. Roland Barthes notou na obra de Proust a “encenação” de um eu “imaginário” (Barthes: 2003, p. 121). Proust é referência importante para Ernaux, tanto pelo viés da identificação quanto o da distinção. Por um lado, ela compartilha da busca pela construção narrativa calcada em memórias e nos sentidos do corpo, no encontro entre vida real e criação na linguagem, no interesse pelo passado e pelo presente. Por outro lado, o seu “eu” empírico exige que a autora se diferencie no que diz respeito aos temas de gênero e de classe social, como na passagem em que nota o interesse do narrador de Proust pelas incorreções na fala de Françoise porque ela “é sua empregada e não sua mãe” (Ernaux: 2021a, p. 38); ou ainda com relação à percepção proustiana de que “nossa

memória está fora de nós, em um sopro chuvoso” (Ernaux: 2021b, p. 12), enquanto, para a geração de Ernaux, que assistiu ao advento da sociedade de consumo, tudo é passageiro e efêmero demais, como a moda e a música de rádio, então nada mais promoveria a reiteração espontânea da memória.

Para concluir, gostaria de mencionar que, assim como Ernaux, Beckett foi outro ilustre leitor de Proust, a quem dedicou um belo estudo crítico. Ali, o escritor irlandês não vê completude ou inteireza no relato proustiano, como poderíamos ser levados a acreditar pela grandiosidade da obra. Ao contrário, ele vê incompletude e inacabamento, pois os elementos da experiência proustiana “não se fundiram para formar qualquer síntese positiva” (Beckett: 2003b, p. 91). Sabe-se que Proust se dizia angustiado para concluir a sua obra antes de morrer, o que logrou realizar. Talvez Beckett devolvesse a Proust a seguinte imagem provocativa, como que refletida em espelho por *Malone morre*: “Tudo está pronto. Menos eu” (Beckett: 1986, p. 137). Enfim, e ainda nessa chave de negação da primeira pessoa narrativa, também Ernaux reconheceria, em *Os anos*, que “não haverá ‘eu’ neste livro” (Ernaux: 2021b, p. 217), optando pelo pronome “ela”, a fim de chegar àquele “nós” de uma memória mais impessoal e coletiva, sobre o qual tratamos acima, uma vez que, “no ‘eu’, há muita permanência e alguma coisa apertada e sufocante” (Ernaux: 2021b, p. 162).

Interessante reconhecer que a encenação proustiana de um “eu”, seja imaginário ou empírico, na beira da ficção e da realidade, influenciou de alguma maneira as duas escritas de que nos ocupamos aqui, com estilos tão distintos e propostas radicalmente singulares. Ambos, Annie Ernaux e Samuel Beckett, exploram o terreno de uma dialética sem síntese, para falar com os termos da teoria crítica, oscilando entre os polos positivo e negativo na constituição de um sujeito da escrita, esbarrando nos limites da construção e da desconstrução de um “eu” na linguagem. Empreendimento inesgotável e ambivalente. “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (Beckett: 2006, p. 95).

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BECKETT, Samuel. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003a.
- BECKETT, Samuel. *Molone more*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BECKETT, Samuel. *Molloy*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- BECKETT, Samuel. “III”. In: *Novelas e textos para nada*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Trad. Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.
- ERNAUX, Annie. *A vergonha*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022a.
- ERNAUX, Annie. *O acontecimento*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022b.
- ERNAUX, Annie. *O lugar*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021a.
- ERNAUX, Annie. *Os anos*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021b.
- FIGUEIREDO, Eurídice. “A autoficção e o romance contemporâneo”. In: *ALEA*, vol. 22/3, 2020, p. 232-246.
- FREUD, *apud* RIVERA, Tania. “O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea”. In: *Psicologia Clínica*, v. 19, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. “Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral”. In: *O livro do filósofo*. São Paulo: Centauro, 2004.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. “Beckett e o coro”. In: *Folhetim 12*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, jan.-março 2002.

{formas do luto, reformas do eu}

A cor da pele que habito

Carla Rodrigues

Não existe identidade mais esclerosada e mais rígida do que a sua identidade invisível. Ou bem todos temos uma identidade ou então não existe identidade. Ocupamos todos um lugar diversificado em uma complexa rede de relações de poder. Ser marcado com uma identidade significa simplesmente não ter o poder de nomear sua posição identitária como universal.

Paul Preciado, *Eu sou o monstro que vos fala*

Todos os brancos são beneficiários do contrato racial, embora alguns brancos não sejam signatários dele.

Charles W. Mills, *O contrato racial*

O título “A cor da pele que habito” é não apenas uma referência ao filme de Pedro Almodóvar, mas também a um artigo, escrito em coautoria com a antropóloga Maria Luiza Heilborn.⁴ Partimos do significante habitar e sua cadeia de relações, como casa, habitação, morada, *chez soi*, indicação de quem tem um lugar de interioridade que está, paradoxalmente, na superfície, na pele, na aparência, naquilo que é ao mesmo tempo externo – como camada, cobertura de um corpo – e interno, função biológica da pele como órgão que envolve o corpo, delimitando seu limite externo, mas ao mesmo tempo exercendo funções vitais para o funcionamento interno. Habitar uma pele, então, seria estar na interioridade de um eu, manifesto na exterioridade da pele que me contorna, me delimita, me apresenta e me representa. A pele que habito, portanto, é um título que, ao anunciar o lugar onde moro, já anuncia também que a pele não é tudo aquilo que sou, mas apenas aquilo que habito. A pele enforma a minha casa, mas essa morada é somente uma espécie de arcabouço, abrigo dentro do qual

me constituo. A pele é também o lugar da aparência, o que eu mostro e o que me contorna. Que esta pele tenha uma cor e que essa cor seja branca, ou que seja preciso assumir que branco é uma cor, não é menos importante. Ao acrescentar o significante “cor” ao título do filme de Almodóvar, me comprometi a pensar a partir de como eu, uma mulher branca, posso me autorizar a discutir racismo e violência colonial.ⁱⁱⁱ

No entanto, devo dizer que o percurso exposto aqui ainda é um caminho errático, uma experimentação a partir da leitura de autores que não caberiam na tão restritiva categoria filosófica. Tenho me empenhado em ler autores dedicados a refletir sobre a diferença entre sua classe de origem e o lugar social conquistado a partir do que a sociologia chama de *trânsfuga de classe*, uma transição em que o sujeito já não mais pertence ao lugar natural mas também não chega a pertencer ao lugar social alcançado. Nessas leituras, faço um retorno à Europa. Sim, a Europa, aquela que deixou de ser o centro de gravidade do mundo, como anuncia Achille Mbembe.^v Com esse deslocamento, o filósofo retira do velho continente seu lugar de origem, saber, verdade e conhecimento. Lugar, significante cujos sinônimos também podem ser direção, sentido, orientação, rumo. É desse lugar que saímos, partimos.

Parto da Europa, mais especificamente do seu fim, para pensar um novo começo, outra definição de rumo ou rota, outro cabo, para falar como Jacques Derrida que, lendo Paul Valéry, define a Europa como a península do continente asiático, deslocando-a, portanto, de sua pretensão de centro.^v Por isso, para me aproximar de uma Europa que não é mais a Europa, introduzo um tema que, a princípio, poderia ser apenas geográfico: a configuração de uma península, termo que tomarei primeiro do francês, *presqu’île*, em tradução literal, quase-ilha, península. Definida como a parte saliente de uma costa, ligada ao continente apenas por um istmo, estreita faixa de terra que confere à península semelhança a outro acidente geográfico, o cabo. Na palavra península está contido o verbo “insular”, cuja propriedade é, ao mesmo tempo, material, referência a uma formação específica de terra, e metafórica – insular é também isolar-se, ilhar-se. Ou seja, uma ilha também se fabrica, como a saída de uma jaula, tão procurada por Paul Preciado.^{vi} Península, quase-ilha, cabo, istmo, elementos do território

que adentram o mar e, por isso, destacam-se, sem se separar, dos continentes a que pertencem.

Península Ibérica, o ponto privilegiado para o início da primeira grande empresa colonial europeia; o Cabo da Boa Esperança, aquele que os navegadores precisavam vencer para dominar o “outro lado”; Crimeia, a península em disputa na guerra entre Rússia e Ucrânia; a Península de Sinai, que separa o Mediterrâneo do Mar Vermelho e une o continente africano ao asiático; a Baía da Guanabara como acidentes geográficos que guardam um segredo da colonização, o extermínio dos povos originários dos quais também somos descendentes, nós, que nos pretendemos tão europeus. Cabo Frio, a segunda cidade mais antiga do Estado do Rio de Janeiro, onde os portugueses aportaram para, a partir dessa privilegiada faixa de terra avançada no mar, manter o controle do território recém-conquistado. Cabo, cabeça, caput, início, a última extremidade, pedaço de terra dentro do mar, cabo geográfico que configura um estranho lugar de poder, uma península é, de modo simultâneo, um lugar periférico em sua configuração geográfica e central em sua configuração política. Há entre nós e a Europa um mar que segrega, que guarda a memória da diáspora africana, que faz do Atlântico negro um lugar de exílio, mar que separa o continente americano do continente africano, um imenso túmulo dos mortos sem direito a luto, história ou memória.

Por este oceano atravessaram os colonizadores, neste oceano morreram os escravizados, neste oceano se lançaram os imigrantes europeus em busca de um novo mundo. Foi de um desses imigrantes que herdei a pele branca. Meu avô paterno, imigrante português pobre que aos 18 anos saiu de Portugal sem terra para cultivar e veio para o Rio de Janeiro. Desse avô acabei de herdar uma condição de dupla cidadania: para alguns de nós, a herança colonial dessa travessia atlântica é a dupla cidadania, aqui entendida como um direito de origem; para outros, essa travessia atlântica é pura diáspora, exílio, nenhuma cidadania, aqui entendida como violência de origem. Desse avô que nunca conheci, herdei a cidadania do colonizador e a pele branca. Esse direito só foi possível a partir da descoberta de dois documentos encontrados em arquivos públicos: o primeiro deles, o registro da chegada ao Brasil

do meu avô paterno, registro que só existe para a entrada das pessoas brancas. Ele chega como imigrante, aos quase 20 anos, em 1900, e a partir deste documento foi possível localizar a sua certidão de nascimento em Portugal, na pequena vila de São Mamede, ao norte de Lisboa. Como resultado desses documentos, obtive cidadania portuguesa, a cidadania do colonizador.

Sou então mais uma vez confrontada com a questão posta de forma muito precisa pelo filósofo Charles W. Mills^{viii}: o contrato social é um contrato racial no qual todas as pessoas brancas são beneficiárias, mas nem todas são signatárias. Como habitar uma pele branca e não ser signatária do racismo é uma pergunta que não cabe no lattes, porque atravessa a existência para além da métrica acadêmica. Foi primeiro com Lélia Gonzalez que aprendi a colocar em questão o fato de ser uma pessoa branca, educada e criada num contexto social, familiar e político onde era natural e desejável repetir essa frase: “Eu não sou racista”. Todo mundo sabia que ser racista era vergonhoso, e por isso o racismo deveria ser um segredo, oculto, mas nem tanto no orgulho de ser branca, descendente de europeus, daquela Europa imaginária da qual nos vangloriávamos não por pertencimento, mas porque assim poderíamos nos diferenciar das pessoas negras. Sustentar numa ideia colonizadora de Europa, um segredo da nossa condição de “ralé”, para usar o termo de Hannah Arendt.

Como tão bem percebe Lélia, era preciso denegar o racismo todos os dias. Depois de Lélia, passei a me autorizar a dizer que o racismo é um problema nosso, das pessoas brancas, que carregam consigo o segredo, a *segredação* do próprio privilégio branco, que se oculta também na tentativa de apagar os efeitos da *trânsfuga* de classe desigualmente distribuída entre pessoas brancas e pessoas pretas. E com Suely Carneiro, leitora de Charles Mills, aprendi que o dispositivo de racialidade é também um apagamento de saberes, uma ignorância branca, um não querer-saber de nada disso que busco interromper.

Ao pensar em segredo, produzi um deslocamento – e se pudéssemos falar de *segredação*? Troco uma letra e, com *segredar* como verbo, passo a pensar a *segredação* e passo a circular entre *segredar* e *segregar*. Reitero: há entre nós e a Europa um mar que segrega, que guarda os

segredos da diáspora africana, que faz do Atlântico negro um lugar de exílio, mar que separa o continente americano do continente africano, um imenso túmulo dos mortos sem direito a luto, história ou memória. *Segregação* e *segredação*, a violência colonial como um segredo muito bem guardado, não decifrável, encriptado, foracluído. Uma história de segregação que constitui a nossa formação como Estado-nação, como sociedade, como cultura. Os segredos da segregação seriam talvez de outra ordem, segredos dos afetos e dos efeitos de segregar, explorar, espoliar, matar, torturar, oprimir. Efeitos também de denegar. A cor branca da pele que habito me faz ser também aquela que segrega? Guardo a pergunta como quem guarda um segredo.

* * *

Com *O lugar*, Ernaux inaugura na França uma forma literária própria e também influencia uma série de autores que, no rastro das reflexões propostas na obra, como Didier Eribon e Edouard Louis, na França, ou José Henrique Bortoluci no Brasil, escrevem sobre essa volta ao lugar originário.^{ix} São livros que falam de sujeitos segregados por sua condição de classe, originados em camadas pobres e que experimentam aquilo que a sociologia de Pierre Bourdieu chama de “*transfuge de classe*”. Com o termo, ele pretende designar a transição de um meio social para outro durante a própria vida, o que, seguindo de perto seu argumento, pode provocar conflitos de identidade, sentimento de infidelidade em relação ao seu meio original e culpa.

Considero o significante *transfuge* de difícil tradução; há uma forma estabelecida, que é “*trânsfuga de classe*”, em que escuto uma ênfase em “fuga” da classe de origem em direção a outro lugar social, fuga da segregação promovida pela pobreza e pela sua falta de horizonte de expectativas. Ernaux atribui grande importância a Bourdieu na sua escrita. Trago uma breve passagem de uma de suas entrevistas em que cita Bourdieu e tem um título muito significativo, *Raisons d'écrire* [Razões de escrever]:

Ler, nos anos 1970, *Les Héritiers*, *La Reproduction* e mais tarde *La Distinction*, foi – e sempre é – sentir um violento choque ontológico.

Emprego deliberadamente esse termo ontológico: o ser que se acreditava ser não é mais o mesmo, a visão que se tinha de si e dos outros na sociedade se desfaz, nosso lugar, nossos gostos, não mais é natural, nada mais é óbvio no funcionamento das coisas aparentemente mais ordinárias da vida. No meu caso – e sem dúvida também para muitos – em particular aos “*transfuge de classe*”, isso que eu era, embora ainda desconhecesse o termo – é colocar o pensamento sobre sentimentos e impressões sob um imenso “recalque social”. Escapar do confinamento da experiência singular, da culpa... (Ernaux: 2005, p. 343)^{ix}

Localizo na passagem elementos como recalque, culpa, experiência singular, ser e não ser, segredos de quem passou pela transição de classe, o que Bourdieu chama de experiência de dilaceramento em referência a:

pais que esperam que os filhos os superem em termos de sucesso econômico e social, e a filhos que vão se esforçar para atenderem a essa expectativa, numa empreitada fadada ao drama: se tiver êxito, o filho se afastará (fisicamente, emocionalmente, ideologicamente, politicamente etc.) de sua origem – o que gera sofrimento; se fracassar, o filho frustrará o projeto da família de progredir ou prosperar (seja em seu conjunto ou nas realizações individuais dos membros) – o que também gera retorno. (Bourdieu: 2007, p. 231)

Esse afastamento é paradoxal e está nomeado pelo antropólogo nos seus textos dedicados à educação, entendida como uma dessas molas propulsoras da *trânsfuga de classe* de que fala Ernaux. O conceito de *trânsfuga de classe* se refere a uma transição que acontece na temporalidade de uma vida, e não de geração para geração. Nessa transição, no entanto, a *vergonha* ficaria como marca nos sujeitos que, como escreveu Ernaux, estariam lidando com uma violência simbólica. É com esses sintagmas em mente – *trânsfuga de classe*, violência simbólica e *segregação* – que eu gostaria então de citar algumas passagens de Ernaux a respeito da linguagem, *segregação* e *segredação* entre Ernaux e seu pai.

Tudo o que diz respeito à linguagem é, na lembrança que tenho dele, motivo de rancor e de brigas doloridas, muito mais do que dinheiro. (Ernaux: 2021a, p. 42)

Eu achava que ele [meu pai] não podia fazer mais nada por mim. As palavras e as ideias dele não tinham espaço nas aulas de francês ou de filosofia, nas tardes passadas no sofá de veludo vermelho na casa das minhas colegas. No verão, pela janela aberta do meu quarto, ouvia o barulho da enxada dele mexendo na terra para aplanar o terreno. Talvez eu escreva porque já não tínhamos mais nada para dizer um ao outro. (Ernaux: 2021a, p. 45)

Sem compartilhar mais a mesma linguagem, um segredo se instaura entre os dois. Artigo *O lugar* com outro livro de Ernaux, *A vergonha*, em que há descrições de cenas em que ela corrige as conjugações verbais do pai e a percepção de que enquanto ambos compartilhavam a mesma linguagem também compartilhavam a mesma experiência de mundo. Considero que, enquanto *O lugar* marca uma distância entre Ernaux e seu pai, *A vergonha* marca uma diferença entre Ernaux e seu meio social, outra forma de dizer *segregação*. *O lugar* foi publicado em 1983, e é quando ela assume essa narrativa que muitos críticos chamam de autobiografia sociológica, pelo fato de ser permeada pela percepção do *transfuge de classe*, da transição de classe. *A vergonha* é de 1997, há um intervalo de 14 anos entre os dois livros. Em *A vergonha*, localizo outra distância, entre Ernaux e os outros, aqui entendidos como um mundo fora da sua casa, uma experiência de percepção de que há um segredo que segrega esses dois mundos, o seu mundo de origem, digamos assim, e o mundo para o qual ela está transicionando, primeiro como estudante universitária, depois como professora. A respeito dessa dualidade, recolo algumas passagens de *A vergonha*: “... guardei essa [foto] porque nela, ao contrário das outras, parecemos ser quem não éramos” (Ernaux: 2022, p. 16); “para mim, bastava olhar as grandes fachadas por detrás de um gramado e de caminhos de cascalho para saber que seus moradores não eram como nós” (p. 30); “aos 12 anos, eu vivia nos códigos e nas regras desse mundo, sem poder suspeitar da existência de outros” (p. 37).

Um dos meus interesses na obra de Ernaux é trabalhar com o modo como a autora sustenta a tensão entre pertencimento e não-pertencimento, trazendo para seu texto a marca dessa impossibilidade de pertencimento a um lugar. Na sua autossociobiografia, a autora sustenta a tensão inerente à relação entre familiar e infamiliar, aqui

entendido como na definição freudiana: “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas veio à tona” (Freud: 2019, p. 45). Com essa passagem, faço mais perguntas: haveria uma possibilidade de ligação entre o infamiliar e o segredo, e a segregação? O que é familiar e infamiliar numa sociedade cuja herança colonial é segredada e cujos herdeiros são segregados?

Nesse deslizamento de significantes, com essa deriva entre segregação e segredação, pretendi fazer também uma dobra entre literatura, psicanálise e filosofia, porque é nessa dobra que encontro algum lugar para as minhas memórias. E também porque nesse lugar posso convocar o filósofo Frederic Gros:

A vergonha social permite descobrir uma dimensão da sociedade que os filósofos, em suas elucubrações abstratas (pacto social, contrato republicano, comunidade de interesses, etc.) ou mesmo os sociólogos, não percebem com frequência. A sociedade como sistema de julgamento, organização hierárquica, potência de estigmatização, violência de exclusões simbólicas, experiências sucessivas de humilhação e vergonha. (Gros: 2023, p. 36)

Extraí a citação de um capítulo dedicado ao que o autor chama de “desprezo social”, no qual ele aborda uma forma de segregação que me interessa aqui. Há muitas referências dele a Annie Ernaux que eu poderia trazer a fim de articular a minha leitura com a de Gros. Mas eu prefiro trazer dele um exemplo que me parece dialogar demais com a nossa herança colonial. O filósofo conta uma história narrada pelo escritor franco-argelino Albert Camus. Na volta à escola de Jacques, o protagonista de *O primeiro homem*, o professor pede que os alunos façam em aula uma apresentação da profissão de seus pais. A mãe de Jacques, como a de Camus, é argelina, viúva e trabalha como faxineira para sustentá-lo. Ao preencher a ficha, hesita, pensa em escrever governanta, mas o colega de classe determina: sua mãe é “doméstica”. Ele sente vergonha, primeiro do significante: “Mas doméstica, o que isso quer dizer? Serva? Escravizada?” (Gros: 2023, p. 44). Então admite: minha mãe trabalha de empregada na casa dos outros. Interessa aqui a anotação a respeito da “ambiguidade dolorosa dessa vergonha infantil”, nas palavras de Gros: “se tenho vergonha da minha mãe, é porque a considero desprezível, apesar de ela corajosamente e sem descanso

desgastar sua vida para nos alimentar. Essa vergonha vira, nesse mesmo instante, vergonha da minha vergonha” (2023, p. 45).

A edição brasileira usa o significante “doméstica”, tradução literal de *domestique*, esse índice de segregação e herança colonial que as mulheres, sobretudo as racializadas, carregam no corpo. Encarnando uma personagem específica nas formas de segregação da sociedade brasileira, as mulheres empregadas domésticas somavam 97% dos 6,3 milhões de trabalhadores nessa categoria contabilizados pelo IBGE em 2019, e 70% dessas trabalhadoras são mulheres negras. Se a experiência de ser mulher é marcada pela violência – colonial, institucional, simbólica, psíquica e física –, a segregação do corpo feminino negro é o pior dos segredos que tentamos esconder nessa herança colonial.

Resta concluir com novas perguntas: o que fazer com a vergonha de sentir vergonha? Podemos nomear como segregação as experiências sucessivas de humilhação e vergonha? Freud propõe uma distinção entre inibição e sintoma, definindo a inibição como “a restrição normal de uma função”, enquanto o sintoma indica a existência de um processo patológico. Segundo ele, a inibição exprime uma limitação funcional do Eu; inibições seriam, então, “limitações das funções do Eu, por precaução ou devido ao empobrecimento de energia” (Freud: 2014, p. 19). No meu argumento final, proponho pensar que, entre as funções do Eu está a imaginação, função que proponho considerar que fica inibida, envergonhada, a partir da repetida experiência de segregação. Imaginar, imaginar-se, autorizar-se são atos. Concluo então citando Ernaux, tomando como minhas as palavras dela, que eu gostaria de ter escrito, e que espero estar escrevendo de outras formas:

Tudo o que ela buscou enterrar, por ser vergonhoso, torna-se digno de ser reencontrado e trabalhado à luz da inteligência. À medida que ela libera a memória de uma condição humilde, o futuro é outra vez um campo de ação. (Ernaux: 2021b, p. 109)

Fazer do futuro um campo de ação, eis um segredo encriptado em torno do qual desejo continuar escrevendo.

Referências

BOURDIEU, Pierre. As contradições da herança. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.). *Pierre Bourdieu. Escritos de educação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, p. 231-237.

ERNAUX, Annie. Épilogue. Raisons d'écrire. In: DUBOIS, Jacques; DURAND, Pascal; WINKIN, Yve (orgs.). *Le Symbolique et le Social. La Réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*. Liège: Les Editions de l'Université de Liège, 2005, p. 343.

ERNAUX, Annie. *A vergonha*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022.

ERNAUX, Annie. *O lugar*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021a.

ERNAUX, Annie. *Os anos*. Trad. Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2021b.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, S. *Obras completas*. Vol. 17. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Cia das Letras, 2014.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GROS, Frédéric. *A vergonha é um sentimento revolucionário*. Trad. Walimir Gois. São Paulo: UBU Editora, 2023.

MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Trad. Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

PRECIADO, Paul. *Eu sou o monstro que vos fala*. Trad. Carla Rodrigues. Rio de Janeiro : Zahar, 2022.

Notas

- ⁱ Este artigo é parte inicial da pesquisa “Formas de violência do contrato”, realizada no âmbito do programa Cientista do Nosso Estado da Faperj (2024/2027). Uma primeira versão foi apresentada sob o título “Violência, segregação e herança colonial: apontamentos em três tempos”, na XXII Jornada Corporeolinguagem / XIV Encontro Outrarte, realizados na UFBA, em novembro de 2023. É dedicado à memória de Shirley Vilela, que me ajudou a entender a urgência de pensar o racismo como problema filosófico, e de quem infelizmente me despedi em junho de 2024, poucos dias depois desta apresentação na mesa “Formas do luto, formas do Eu”, no colóquio Formas do Eu na Literatura e na Filosofia (Uerj/2024).
- ⁱⁱ RODRIGUES, Carla e HEILBORN, Maria Luiza. Construindo Vera Cruz e desconstruindo gênero: aproximações entre Pedro Almodóvar e Judith Butler. *Sexualidad, Salud y Sociedad – Revista Latinoamericana*. n. 16, abr. 2014, pp. 73-8. < <https://www.e-publicacoes.uerj.br/SexualidadSaludySociedad/article/view/6735/8096> > Última consulta em 23 de abril de 2025.
- ⁱⁱⁱ Neste percurso, agradeço a algumas mulheres importantes: Beatriz Zampieri (UFRJ), Fernanda Gomes (UFRJ), Virgínia Ferreira da Costa (USP) e Yara Frateschi (Unicamp). E agradeço também ao Caio Paz (Pedro II), ao Victor Galdino (PUC-Rio/UFRJ) e ao Gustavo Silva (UFRJ).

- ^{iv} MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Editora N-1, 2021.
- ^v DERRIDA, Jacques. *L'autre cap*. Paris: Ed. Minuit, 1991.
- ^{vi} PRECIADO, Paul. *Eu sou o monstro que vos fala*. Trad. Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- ^{vii} MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Trad. Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- ^{viii} ERIBON, Didier. *Retorno a Reims*. Trad. Cecilia Schuback. São Paulo: Editora Âyiné, 2020; LOUIS, Édouard. *Mudar: Método*. Trad. Marília Scalzo. São Paulo: Todavia, 2024; BORTOLUCI, José Henrique. *O que é meu*. São Paulo: Fósforo, 2023. Haveria outras obras francesas a mencionar, estou indicando apenas as que considero estar mais bem relacionadas ao tema.
- ^{ix} Tradução minha.

Caderno de memórias coloniais,
de Isabela Figueiredo:
o avesso da história da carochinha

Madalena Vaz Pinto

este testemunho sobre o outro lado do colonialismo praticado pelos portugueses era suposto ter ficado em silêncio.

Margarida Calafate Ribeiro

Sobre o colonialismo português estamos longe de poder afirmar, como faz Agamben em *O que resta de Auschwitz*, que “graças a uma série de investigações cada vez mais amplas e rigorosas [...] o problema das circunstâncias históricas (materiais, técnicas, burocráticas, jurídicas) nas quais ocorreu o extermínio dos judeus foi suficientemente esclarecido” (Agamben: 2008, p. 19). Não são, portanto, essas condições contextuais que interessam ao autor neste texto, mas sim a “estrutura do testemunho”, as dificuldades inerentes ao testemunho daqueles que sobreviveram e sobre os quais recaíram condicionamentos éticos de enorme complexidade, inclusive em termos discursivos. Para Agamben, as verdadeiras testemunhas dos campos pereceram; quem testemunha são aqueles que não experimentaram o terror na sua intensidade total. Cabe então perguntar: como se testemunha pelo outro? Como narrar o inenarrável? Com que linguagem? E mais: como o campo de concentração, ao reduzir a vida ao seu estado biológico, se aproxima dos estados de exceção nas sociedades contemporâneas?

Proponho esta comparação como ponto de partida, apesar dos riscos de comparar o incomparável, para pensar sobre um livro único na literatura portuguesa recente: *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, publicado em 2009. Uma comparação que se faz por oposição, em larga medida: em primeiro lugar porque as

circunstâncias históricas do colonialismo português não estão devidamente estudadas e esclarecidas; em seguida, porque o testemunho que nele é transmitido, se reconhecido por parte da crítica, teve uma recepção aquém do que poderia, sendo incluído como *mais uma* ficção sobre o colonialismo em África. Estes dois aspectos estão intrinsecamente relacionados. Inserir o *Caderno* na literatura do testemunho é determinante quanto ao “pacto” a ser assumido no ato da leitura deste livro, o qual pressupõe o reconhecimento de uma *presença* e de uma *ética*, de um dever de contar. Não há nada de ingênuo nesta defesa. Não se trata aqui de uma volta nostálgica a uma espécie de realismo reacendido que eclipsaria, num passe de mágica, os condicionamentos e limites inerentes à linguagem literária. O próprio livro se encarrega, via metalinguagem, escrita autoconsciente, portanto, de afastar tais pressupostos. Trata-se de reconhecer que na literatura do testemunho “o relato em primeira pessoa funda sua autoridade sobre o vivido” (Klein: 2010, p. 8) e que, no caso do colonialismo português, não alterar a experiência constitui uma diferença que não pode ser ignorada.

“Para que haja testemunho é necessário que exista uma disposição por parte da sociedade em reconhecer o que é testemunhado” (Ribeiro: 2016, p.35). Na sociedade portuguesa, a negociação entre passado e presente encena o debate cotidiano sobre o que se deve lembrar e esquecer. Nesse sentido, é possível afirmar hoje que o consenso construído a partir dos finais do séc. XIX em torno da narrativa sobre o significado e legados do colonialismo português se esgotou. Tal consenso assentava na mitologia do excepcionalismo e na exaltação das viagens de exploração marítima e expansão imperial e atingiu seu ponto alto durante o regime salazarista, perpetuador da “narrativa mitológica da missão civilizadora benigna” (Barreiros: 2020, p. 1). Apesar da revolução do 25 de abril, da independência das colônias africanas, da presença concreta dos milhares de retornados como prova viva de um passado problemático, parte do pensamento nacional “reitera hábitos mentais do colonizador” (Barreiros: 2020, p. 1). Os debates públicos que ocorrem atualmente na sociedade portuguesa deixam muito claro que os guardiães do velho consenso estão vivos, são na maioria homens, brancos, aposentados, intelectuais acadêmicos, e se

movimentam pelos jornais e as televisões “interpretando a realidade nacional” (Barreiros: 2020, p. 1). Juntam-se a eles funcionários de instituições culturais, bibliotecas, museus e arquivos. Sua maior objeção aos que questionam a narrativa consensual em torno do colonialismo português é o anacronismo, uma visão politicamente correta e ideológica que peca por não reconhecer a impossibilidade de olhar o passado com os olhos do presente. Um contrassenso que a própria postura desmascara: esses mesmos guardiães enaltecem *hoje* os grandes feitos e as incríveis descobertas dos heróis do passado através de um ato de curadoria que valoriza alguns momentos e elimina outros, ignorando que se trata de uma escolha ideológica e negando-se a apresentá-la como tal. Como se detivessem uma única interpretação da história, passada, presente e futura. Ora: “se a resistência dos povos historicamente oprimidos foi contemporânea aos actos ditos heróicos, por que motivo é anacrónico para os guardiães do consenso questionar a resistência e não o heroísmo?” (Barreiros: 2020, p. 1). Trata-se de um problema que diz respeito à sociedade portuguesa, hoje.

No período pós-revolução democrática, e, ao contrário do que em um primeiro momento seria possível pensar, temas sensíveis como império, guerra colonial, retornados, descolonização, não foram enfrentados e discutidos, formando “uma espécie de memória silenciada, uma memória incômoda, difícil de assumir e elaborar pelo novo regime” (Ribeiro: 2016, p. 30). Não se tratou, nem se trata, hoje ainda, de um silenciamento, mas, como prefere o historiador Fernando Rosas, de uma “desmemória” (Rosas: 2016), resultado de fatores, objetivos e subjetivos, escolhas políticas, currículos, discursos na mídia, ações culturais – e das narrativas aí produzidas.

Foi à ficção portuguesa que coube, em parte, em uma espécie de “contradiscurso”, resgatar, por meio de estratégias narrativas diversas, os temas “incômodos” evitados pela sociedade, contribuindo para uma maior inteligibilidade das condições sociais e históricas. De fato, como observa João Barrento, no período pós-revolução em Portugal a história é a matéria mais trabalhada do romance, embora não seja correto defini-lo como romance histórico já que as perspectivas adotadas se distanciam de uma concepção de história positivista, pretensamente

objetiva e neutra. A literatura assume-se antes como “provocação à história”, lê e interpreta o passado à luz do presente, e cultiva em relação a esta uma atitude cética “questionando e virando do avesso os modelos e as ideologias estabelecidas e aceites da historiografia” (Barrento: 2016, p. 30). Como contador de histórias, o romancista, ao contrário do historiador, não pretende ‘explicar’ a história, mas, entendendo-a como experiência, fazê-la reviver e reinterpretá-la “à luz do presente”. É o caso de uma série de romances dos quais destacamos: *Cais das merendas*, de Lídia Jorge, *As naus*, de Lobo Antunes, *A casa de cabeça de cavalo*, de Teolinda Gersão, entre outros. Em comum, “Tratam de tempos históricos concretos [...] E na discussão e provocação à história, privilegiam fundamentalmente as mudanças ocorridas em Portugal no período pós-revolução bem como os traumas causados por elas na sociedade portuguesa” (Barrento: 2016, p. 32).

Na década de 90 e seguintes um outro conjunto de romances promove na literatura portuguesa o que Margarida Calafate Ribeiro define como “uma virada essencial na tomada de consciência pós-colonial” (Calafate: 2023, p. 1). São livros que expõem a “fratura colonial” da sociedade portuguesa ao reconhecerem que a maior parte da sua história se passou fora de Portugal e que a descolonização não apenas emancipou os países outrora colónias, mas afetou radicalmente o país colonizador. São narrativas que “voltam” a África e se detêm sobre os pertencimentos e vínculos dos portugueses às terras do outrora império. *Partes de África*, de Helder Macedo (1991), *O esplendor de Portugal*, de Lobo Antunes (1997), *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo (2009), e *O retorno*, de Maria Dulce Cardoso (2011), incluem-se neste grupo. Em todos, África está presente, como território abandonado, amado, revisitado ou traumático. O lugar trágico do colono após a descolonização; o regresso traumático dos milhares de portugueses após a revolução; os conflitos e dificuldades vividos no retorno a Portugal. Sem dúvida importantes, estes livros revisitam e investigam partes silenciadas da história, encenam dramas e conflitos que incluem, como pano de fundo, os colonizados, porém, assim como os produzidos nas décadas anteriores, o fazem da perspectiva dos portugueses, sua vida enquanto colonos, as perdas, o regresso a Portugal,

o sentimento de desenraizamento. Além de que a experiência narrativa é alterizada. Não se apoiam na legitimação extraliterária.

Nesse aspecto, *Caderno de memórias coloniais* é um livro diferente. Não se trata apenas de uma narrativa em primeira pessoa, de uma estratégia narrativa, mas de um 'eu' narrativo coincidente com a autora que vivenciou as experiências relatadas. Enfatizar ou não este aspecto é decisivo no modo de ler este livro. Foi o que observou Eduardo Pitta em uma das primeiras resenhas sobre o livro em Portugal, "A história portuguesa em África contada na primeira pessoa. [...] O avesso da história da carochinha. Há pouca gente a escrever assim [...] Narrativa mnemônica, portanto", escreve Eduardo Pitta (2009, p. 2) na resenha que faz do livro. Alguns meses depois, também Ana Luísa Amaral referia a importância da memória e sua ligação com o testemunho: "Neste livro, a questão das memórias está indissolúvelmente ligada ao gesto de dar testemunho", acrescentando: "As memórias são narrativas, dependem do tempo e da subjetividade de quem as produz" (Amaral: 2010, p. 187, 188). Importante destaque para o que se entende aqui por memória, base do testemunho, não confundida, entretanto, com verdade. Como as epígrafes de Primo Levi na abertura do livro demonstram: "A memória humana é um instrumento maravilhoso mas falível. [...] As recordações que jazem dentro de nós não são gravadas em pedra, não só têm a tendência para se apagarem com os anos, como também é frequente modificarem-se, ou inclusivamente aumentarem, incorporando deliramentos estranhos" (Levi *apud* Figueiredo: 2009, p. 29).

É possível situar *Caderno de memórias coloniais* na literatura do testemunho desde que se identifiquem as permanências e os deslocamentos em relação ao "modelo testemunhal" conferido aos relatos sobre o Holocausto. Compartilha com o testemunho das catástrofes a necessidade de legitimação extraliterária "estar ligado a um sujeito real", aliado ao fato de que "o sujeito que testemunha foi arrastado pela história. Sua condição de escritor é o resultado de uma contingência" (Klein: 2010, p. 5). Está em sintonia, por outro lado, com o tom subjetivo que marca a pós-modernidade, na contramão do estruturalismo e da desconstrução que pensam o sujeito como efeito de linguagem e negam a possibilidade de equivalência entre sujeito e experiência: "Não

há sujeito exterior ao texto que consiga sustentar essa ficção de unidade experienciável e temporal" (Sarlo: 2007, p. 31). Na guinada subjetiva que tem lugar a partir dos anos 70, "o sujeito não só tem experiências como pode comunicá-las, [...] e, ao fazê-lo, afirmar-se como sujeito" (Sarlo: 2007, p. 39.) Trata-se de um "retorno do autor", porém, como observado por Diana Klinger, em novas bases. Persiste o traço de permanência da investigação da experiência íntima e subjetiva, porém ela se dá menos no sentido de um relato de algo vivido e posteriormente escrito e mais como um processo de constituição subjetiva via escrita, ou seja, de uma operação performática (Klinger: 2007). O sujeito apresenta-se em devir e, em alguma medida, inclusive, estranho a si.

Também o avanço da cultura mediática no final do século XX criou um cenário propício para o "aumento da visibilidade do privado" (Arfuch *apud* Klinger: 2007, p. 25) e o *Caderno* não deixa de estar sintonizado com essa tendência. O fato de parte dos fragmentos que compõem o livro ter sido publicada inicialmente no blog *Mundo Perfeito* (2005) reforça o traço de uma escrita que se quer dar a ver em um gesto de exposição compartilhada. Na decisão de publicar o livro, formalizou-se o intuito testemunhal, e, a partir dele, a aposta em uma recepção de maior alcance. *Caderno de memórias coloniais* projeta-se assim, em simultâneo, como "escrita de si" e "para fora de si", resgatando a dimensão pública do privado: "toda contemplação da própria vida está inserida numa trama de relações sociais, e portanto todo relato autobiográfico remete a um 'para além de si mesmo'" (Klinger: 2007, p. 25). Como observado por Calafate Ribeiro, "*Caderno de memórias coloniais* tem uma forte dimensão pessoal, mas enquadra-se nas análises profundas – que Portugal tem pretendido ignorar – sobre o "nosso colonialismo inocente" (Ribeiro: 2013, p. 1). No período imediato à descolonização, a memória de África ficou restrita aos grupos dos retornados e ex-combatentes. Instaurou-se como memória silenciada, não-partilhável, o que transforma o testemunho de Isabela em um exercício particularmente doloroso de lembrar, solitário e destoante.

Não há testemunho sem experiência, e experiência pressupõe corpo. Na passagem da experiência para a palavra, porém, há desafios. No caso do *Caderno*, o principal deles seria a elaboração de uma escrita

testemunhal ancorada na “caixa de ressonâncias” de um corpo de criança: “o que tornou a criança que foi Isabela Figueiredo uma caixa de ressonâncias particularmente sensível e poderosa – e menos domável do que a maioria dos ‘pequenos colonos brancos?’” (Gil *apud* Figueiredo: 2009, p. 21). Como fazê-lo? Seguindo o “percurso sensual e iniciático da menina que descobre o seu corpo e os alheios” (Figueiredo: 2009, p. 9); recusando a transposição direta corpo-linguagem. Foi necessário ver, registrar, elaborar e esperar: infância, adolescência, aprendizagem das palavras, idade adulta. Do olhar de criança: “Não ter compreendido. Tudo começou aí” (Figueiredo: 2009, p. 8), para a aquisição da linguagem: “esse milagre de ler, essa magia tão rápida no meu cérebro [...] Foi quando, devagar, comecei a tornar-me a pior inimiga do meu pai” (Figueiredo: 2009, p. 83). Um lento trabalho com a memória, apoiado pelo uso da imaginação: “o livro também ficciona para dizer a verdade, esse outro grande paradoxo da literatura. Pode esperar-se que os fatos relatados correspondam ao que foi testemunhado, vivido e sentido, não que sejam um relato literal isento de trabalho literário” (Figueiredo: 2009, p. 10) – para chegar a uma escrita depurada ao limite, capaz de transmitir afetos e porosa à apropriação do leitor.

Trata-se de um livro tão estranho quanto potente. Isabela Figueiredo é branca, filha de colonos brancos, nascida em Moçambique. O testemunho que dá dirige-se contra os seus. Testemunho invertido e traidor, que se inicia com a recusa em transmitir o recado dado pelos pais. “Não te esqueças de contar. Agora és uma mulher. Já és uma mulher. Está tudo nas tuas mãos. Coragem. Não te esqueças de contar a verdade. [...] Nunca entreguei a mensagem de que fui portadora” (Figueiredo: 2009, p. 130, 132).

Apesar do *Caderno de memórias coloniais* ter sido publicado em 2009, há quatorze anos, portanto, restam dúvidas quanto à sua recepção em Portugal. Como a autora observa em “Palavras prévias”¹¹, não faltaram tentativas para o descredibilizar: “Desenvolveram-se esforços para descredibilizar o *Caderno* com argumentos relacionados com a minha tenra idade e desconhecimento, a minha origem social, o facto de ter vivido no Alto-Maé e na Matola, lugares habitados por brancos menos instruídos” (Figueiredo: 2015, p. 9, 10). Mas é o comentário anterior nesta página que interessa destacar: “A minha perplexidade,

pré e pós *Caderno*, continua a bater no mesmo ponto da ‘intriga pós-colonial’: se todos vivemos o mesmo, no mesmo local e época, como posso só eu ter visto e sentido o que escapou aos outros?” (Figueiredo: 2015, p. 9). Quais os avanços de lá para cá?

Margarida Calafate Ribeiro reconhece o caminho aberto pela segunda leva de romances mais recentemente publicados, embora detecte neles, ainda, a presença da saudade, gerida, porém ativa:

A gestão da saudade que esta onda literária e *testemunhal* tem marcado no panorama literário português traz contudo uma novidade – denuncia também, mal ou bem, que para se perceber o Portugal actual se tem de fazer a viagem de retorno a África, mas não no sentido em que Isabela Figueiredo o faz, ou seja, no sentido de lidar de frente com os seus fantasmas, mas de habilmente os transformar em fantasias, ora escrevendo a busca do paraíso perdido que não poderá lá estar porque nunca existiu a não ser na imaginação (Ribeiro: 2013, p. 3, grifos nossos).

Caberia, a nosso ver, diferenciar o carácter testemunhal do *Caderno*, enfatizar sua diferença. Apesar disso, por outro lado (e trata-se de um contraste interessante), Ribeiro reconhece seu potencial futurante. Um texto no qual as ideias convencionais de passado e futuro se interligam, e onde se mostra não haver futuro sem o trabalho crítico da memória.

Estes são livros capazes de gerar saudade, mas não de gerar futuro, e isso é o que mais os afasta do livro de Isabela Figueiredo que por lidar com o mais poderoso fantasma de África – o colonialismo e as relações desiguais do poder em que assenta – é capaz de gerar futuro. Magoado, traumatizado, culpado, mas futuro, apesar de tudo (Ribeiro: 2013, p. 3).

O mais verossímil no testemunho do *Caderno* é a sua ambivalência nunca desfeita ou simplificada. Os sentimentos de revolta não varrem do mapa os sentimentos amorosos, o conflito mantém-se, o sujeito apresenta-se complexo, contraditório, na contramão dos discursos identitários e seus sujeitos unidimensionais. Os afetos chocam-se, contradizem-se, não se desfazem, ficam para vida, como no amor-ódio pelo pai: “Ao longo destes anos, tenho assumido a missão de proteger a personagem do meu pai da fácil e tentadora diabolização que sobre ela é possível desenhar. Percebi que me cansei de o fazer. [...] O *Caderno* existe por ele e para ele” (Figueiredo: 2009, p. 11).

É preciso continuar a investigar a história do colonialismo português: fatos, datas, números, procedimentos. Esse trabalho não apagará o passado do colonialismo, nem o português nem o europeu. Mas criará melhores condições de “viver junto” e habitar o presente sem mentira ou autoflagelação.

A moderna teoria da literatura ensina que autor e narrador são diferentes. Ontologicamente diferentes. Ser empírico *versus* ser de papel. É essa assertiva que está posta em causa no testemunho literário. Nele, corpo, experiência e voz estão juntos no desafio de enfrentar a complexidade e trabalhar afetos aparentemente impossíveis.

Deixamos ao *Caderno* as últimas palavras:

O paradoxo reside no fato de só se ultrapassarem os choques de uma vivência, desenterrando-a, revolvendo os seus restos. O tempo silencioso apenas se abstém de produzir ruído. [...] A história enfrenta sempre esse grande óbice, que cabe aos investigadores ultrapassar: o silêncio sobre o muito que se calou ou escondeu. O que não honra. O lixo faz-se desaparecer, os cadáveres emparedam-se e tudo deixa de existir. Não vimos, não sabemos, nunca ouvimos falar nunca demos por nada” (Figueiredo: 2009, p. 8).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz?* Trad. Selvino J. Assamann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- AMARAL, Ana Luísa. Recensão crítica a ‘Caderno de memórias coloniais’, de Isabela Figueiredo. *Colóquio/Letras*, n. 175, Set. 2010, p. 187-190.
- BARREIROS, Inês et al. O padre António Vieira no país dos cordiais. *Público*, 2 de fevereiro de 2020.
- BARRENTO, João. *A chama e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000). Lisboa: Bertrand, 2016.
- CALAFATE RIBEIRO, Margarida. A casa da nave Europa. Miragens ou projeções pós-coloniais? In: *Geometrias da memória*. Porto: Afrontamento, 2016, p. 15-42.
- CALAFATE RIBEIRO, Margarida. Notas sobre Caderno de memórias coloniais. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/notas-sobre-caderno-de-memorias-coloniais> Acesso em: 10 Set. 2022.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2015.

GIL, José. Sobre *Caderno de memórias coloniais*. In: FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia, 2015.

KLEIN, Kevin Falcão. O testemunho e a literatura. *Letônica*, n. 1, v. 3, 2010, p. 320-330.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. O retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PINTO, Madalena Vaz. Caderno de memórias coloniais: experiência, linguagem, inacabamento. *Convergência Lusíada*, vol. 33 n. 47. <https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/481/359>

PITTA, Eduardo. Uma estátua de culpa. *Público*, 23 dez., 2009.

ROSAS, Fernando. História, desmemória e hegemonia. Universidade Nova de Lisboa, 5 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JxHwbiCnYxE>. Acesso em: 20 de nov. 2024.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. Cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG: 2007.

Notas

- ⁱ Incluído na contracapa da edição brasileira do *Caderno de memórias coloniais* pela Todavia.
- ⁱⁱ Esta heterogeneidade composicional do *Caderno*, composto por partes que se acrescentam e modificam, além do título que acena para a provisoriade do que é relatado, sugerindo o inacabado, o que ainda está por conhecer, são aspectos fundamentais deste texto.

A pulsão de dar túmulo – as formas entre o matadouro e o livro

Flavia Trocoli

Em plena noite ela se transforma em lâmpada. Sua dedicação aos olhos perfurados de Édipo reflete-se sobre milhões de cegos; sua paixão por seu irmão putrefato reaquece para além do tempo milhares de mortos. [...] O pêndulo do mundo é o coração de Antígona.

Marguerite Yourcenar, “Antígona ou a escolha”, em *Fogos*

Matamos. Não sabemos dar a morte.

Hélène Cixous, em *Jours de l’an*

Invocações Preliminares

Começo dedicando este pequeno ensaio a quatro mulheres. Entre a cordilheira dos Andes, lembrando as irmãs que recolhem pedaços de seus desaparecidos no deserto do Atacama,¹ recebi das mãos de Mary Luz Estupinã Serrano o livro *Antígona González*, 2012, de Sara Uribe. Como uma carta que chega na hora precisa, recebi de Nina Leite, *Contra la Eternidad*, 2009, de Jean Allouch, e, de Betty Fuks, a memória da criança como promessa, em *Abraham, l’autre*, 2003, de Jacques Derrida. Por fim, dedico este texto à minha mãe, Edla Trocoli, irmã de Beatriz Helena, Márcio e Cláudio César.

Se penso essas primeiras linhas mais como uma invocação do que como uma dedicatória, deixo-me levar ao livro de Vinciane Despret, *Um brinde aos mortos: Histórias daqueles que ficam*, sua autora o encerra nos invocando: “O que podemos saber sobre o que nos mantém vivos?” (Despret: 2023, p. 163). Tal pergunta não só coloca em cena a leitora através de uma interpelação, como também, nesse só-depois,

recoloca em jogo a própria estrutura do livro que tanto teoriza, quanto busca inscrever traços autobiográficos da autora que, diante da morte de um antepassado, ressuscita a vida breve e a morte de Georges, um parente longínquo, morto em um acidente de trem aos 14 anos. Ali onde, aparentemente, terminaria uma história, uma linhagem e uma transmissão, a escritora e o livro se lançam à tarefa de “cuidar dos mortos” e “proteger suas vozes” através do relato, narrativo, (auto)biográfico, e teórico, como experimentação e fábrica contra um esquecimento que causaria uma segunda morte, talvez a mais terrível.

Da dedicatória à invocação, este relato de leituras não deixa de ser um brinde a uma frase de Hélène Cixous no ensaio “Aller vers le plus effrayant”²: “Meu pai me deu a morte. E eu lhe agradeço. Ele me deu sua morte para viver” (Cixous: 2003, p. 21). Se, como afirma Despret, os mortos nunca podem ser abordados diretamente, “ir ao mais aterrador” requer atalhos, quem sabe, para tocar o coração da memória, no caso, *o coração de Antígona* em sua sobrevivência através da pulsão de dar túmulo. Passarei por Antígona González, irmã de um desaparecido mexicano, e por *K. relato de uma busca*, livro assinado por Bernardo Kucinski, em que um pai fictício precisa inventar um túmulo para a filha Ana Rosa Kucinski Silva³, desaparecida brasileira. Se a polifonia teatral e a ficção serão túmulos suplementares⁴ para Uribe e Kucinski, em *L’enfant éternel*, de Philippe Forest, e *Jours de l’an*, de Hélène Cixous, o recurso à escrita para passar do matadouro ao dar a morte ata-se às narrativas ligadas à infância, *Peter Pan*, para o primeiro, e à pintura, para a segunda, a fim de guardar a memória de pais e filhas mortos cedo demais.

Entre túmulos e berços, tento situar tal pulsão de dar túmulo em seus entrelaçamentos à genealogia, à infância, ao fazer com a palavra entre o fim do mundo e a promessa de criação para que o morto não encontre o mais terrível, isto é, sua segunda morte. O laço entre a pulsão de dar túmulo e a pulsão genealógica é uma forma de não esquecer do dizer de Antígona, a de Sófocles, que respalda o seu ato na insubstitutibilidade do laço entre irmãos e que não haveria dor maior do que a de deixá-lo sem túmulo. É diante desse incontornável que gostaria de pensar os destinos que damos aos nossos mortos e a pulsão de, a eles, ofertarmos túmulos suplementares.

Parte 1: Irmãs – sem cemitério, como os livros abrigam as novas Antígonas

Invocar as Antígonas, a grega e as latino-americanas, talvez se pareça muito com a tarefa da toupeira kafkiana que escava sem cessar. Cega, seu corpo parece ser todo-ouvidos para perigos de morte e sua matéria é o pó. Se a Antígona de Sófocles tinha o corpo de Polínicês para cobrir de pó, a Antígona González, a mexicana, não tem o corpo de Tadeo, diante dela, só escombros.

A pedido da diretora teatral Sandra Muñoz, Sara Uribe escreve *Antígona González*, composto de quatro partes que traduzo assim: “Instruções para contar os mortos”, “É isto o que sobrou dos nossos?”, “Esta manhã tem uma fila imensa” e “Notas finais e referências”. Nessa composição, encontramos sites mexicanos mantidos por comunidades formadas por aqueles que se juntam para não deixar esquecer os desaparecimentos e os extermínios ligados à guerra do narcotráfico. Encontramos a *Antígona* de Sófocles, a *Antígona furiosa* da argentina Giselda Gambaro, *La tumba de Antígona*, da espanhola María Zambrano, *O grito de Antígona*, de Judith Butler, *Fogos*, de Marguerite Yourcenar, *Antígona, uma tragédia latino-americana*, de Romulo Pianacci. Na última página da terceira parte, há uma única frase: “Quem me ajudará a levantar o cadáver?” Esta interpelação da Antígona de Sófocles, como a última frase de Despret evocada acima, nos inclui no livro e precede a quarta parte em que Sara Uribe nomeia suas fontes e encerra assim o livro: “*Antígona González* foi escrita com, para e por outros.”

Um dos tradutores brasileiros da *Antígona* de Sófocles, Trajano Vieira, intitula sua Introdução à tradução “A voz contrária de Antígona” e nos deixa saber que o nome próprio da heroína trágica porta um destino e uma sentença: *Anti* – contra, *gone*, a ação de engendrar. Destaca também o isolamento absoluto da personagem: “Nascida à contracorrente, isolada no seio da própria família, Antígona morre sem deixar descendentes, exceto a voz contrária que continua a ressoar” (Vieira: 2009, p. 17).

Isso posto, é possível apontar duas diferenças importantes entre a Antígona de Sófocles e a de Sara Uribe. A Antígona de Sófocles realiza seu ato de luto solitariamente, ato que confirma que seu desejo não

pode ser situado fora do seio de sua família e, neste âmbito, realiza o voto maldito de sua linhagem. Talvez, por esse elemento, Antígona González nos diga que não queria ser Antígona. A segunda rompe o círculo familiar mortífero, fala com, fala para, engendra uma comunidade para manter-se na luta contra o imperativo de morte. As tragédias dos séculos XX e XXI – Guerra Civil Espanhola, nazismo, ditaduras latino-americanas, narcotráfico mexicano – escutam a voz de Antígona e lhe redõem a vida. No entanto, as Antígonas latino-americanas estão diante não do corpo de Polínicês morto, mas diante de sua desapareição, de sua ausência. Como enlutar-se sem cadáver, sem sepultura? Escutemos seu clamor: “Lo queremos encontrar aunque sea muerito. Necesitamos sepultarlo, llevarle flores, rezarle una oración”^{vi} (Uribe: 2020, p. 81).

Tebas se metamorfoseia em Monterrey; Amelco Querétaro; Tierra Colorada; Chihuahua; Reynosa, Tamaulipas; Ciudad Altamirano, Guerrero. Uma das vozes do livro em tradução: “A interpretação de Antígona sofre uma radical alteração na América Latina – onde Polínicês é identificado com os marginalizados e desaparecidos” (Uribe: 2020, p. 21). Também em busca de diferenças entre a Antígona de Sófocles e ela mesma, Ruth Klüger diz que “Guiar pais cegos, descalça, pelo mundo, infelizmente, só convém a filhas de reis” (Klüger: 2005, p. 35). São esses elementos diferenciais que me parecem decisivos para que se passe do ato mortal de Antígona, *suspensa no ar pela garganta* (Uribe: 2020, p. 92), que contra-assina seu nome – antinata – para sua ressurreição em uma comunidade de mulheres escritoras que dão voz a outras mulheres. Mais de uma vez, Antígona de Sófocles enuncia sua despossessão que não deixa de remeter-se à questão da família: sem túmulo, sem lágrima, sem núpcias. Antígona González enuncia sua despossessão remetendo-se à fragilidade ou à perversão do Estado, por vezes, solidário ao crime: sem país, sem lei, portanto sem corpo para dar sepultura. Contudo, soprar mais uma vez ar na garganta de Antígona dá a elas, às latino-americanas, um lugar onde gritar, onde chorar, onde sonhar. A certa altura uma voz diz que “a vida nunca detém o seu curso por catástrofes pessoais” (Uribe: 2020, p. 51). No entanto, a literatura interromperá o curso de silenciamento e

esquecimento para criar um lugar para algum luto, tecerá pedaços de um “cadáver textual” indócil, para invocar Cristina Rivera Garza, irmã de Liliana morta no primeiro feminicídio reconhecido como tal pela Suprema Corte mexicana, em suplência ao cadáver desaparecido.

Para isso, Antígona deverá permanecer viva em sua tumba, enterada em nós, desenterrada por nós, como em María Zambrano, cujo cunhado foi fuzilado pela ditadura franquista e cuja irmã, Araceli, foi torturada pelos nazistas. María criará uma peça-ensaio em que dará uma biografia à Antígona^{vi}. María Zambrano encerra o prólogo de “La Tumba de Antígona” afirmando que, embora a história tenha imposto o sacrifício à Antígona, ela seguirá delirando e é a este delírio que temos de emprestar ouvidos. Cito em tradução: “Antígona, na verdade, não se suicidou em sua tumba, caindo em erro inevitável, segundo Sófocles nos conta. Antígona poderia se dar a morte sem ter nunca disposto de sua própria vida?” (Zambrano: 2023, p. 23). Zambrano, então, transformará a descida de Antígona ao inferno, por amor, em nascimento, em efêmera primavera, em aurora da consciência. Recolho essas expressões preciosas de Zambrano para pensar esse gesto, do lado mulher, de garantir aos mortos uma sobrevida, fazendo do sacrifício um amor vivificante em estado nascente: “Nascia, assim, entrando na cova escura, consumindo-se sozinha, entrando em suas próprias entranhas” (Zambrano: 2023, p. 39).

A imagem desse nascimento na cova me conduz até *Jours de l'an [Dias de ano^{vii}]*, 1990, de Hélène Cixous que, através de uma profusão de desvios, de evocações, e de cenas que entrecruzam dia de morte e dia de nascimento, biografia, autobiografia e invenção, de certa maneira, condensa a criação, a criança e a morte e, assim, dá vida nova à imagem de Zambrano. Tal encontro me faz adiantar a evocação de parte do livro, sobre o qual me deterei adiante; nele, a filha de 10 anos é morta pela morte prematura de seu pai. A cena da chegada da morte do pai é comparada a um matadouro sem testemunha. Lá onde o *eu* não pôde testemunhar, abre-se um buraco na linguagem. Diante desse buraco, em que dois morrem, pai e filha, nasce a urgência de escrever e, assim, inventar passagens entre o túmulo e o berço, entre o fim e o infante, entre o matadouro sem palavras e o dar a morte em palavras.

Para o psicanalista Jean Allouch, a escrita receberá os pedaços dos mortos e transformará a experiência do trabalho de luto em ato de

luto, isto é, permitirá a perda passar da cena subjetiva para a cena em comum, em direção a outro lugar, talvez onde não haja mais eu para o objeto lançar sua sombra. O livro que Allouch escolhe para situar esta questão é *O anular*, de Yoko Ogawa. Nele, a personagem perde, na máquina de produção, seu dedo anular e depois torna-se curadora de um “laboratório de espécimens”, lugar que abriga a perda. Um dos exemplos do livro: uma adolescente que teve parte do seu corpo queimado leva ao laboratório três cogumelos que germinaram das cinzas.

Em paralelismo, retorno ao modo de composição de Uribe para pensar *Antígona González* como corpo, túmulo e lugar de germinação, onde os gritos são escutados, as lágrimas testemunham, de modo que o livro, na ausência do corpo, engendra pedaços do desaparecido para realizar algum luto suplementar. Uma das Antígonas, de Uribe, localiza o pedaço perdido: “Desde esse momento nos quitaron la mitad de nuestro corazón. No sabemos como estamos sobreviviendo con la mitad de un corazón” (Uribe: 2020, p. 55).^{ix} A metade viva do coração escreverá uma recordação de infância e um sonho. Um e outro se entremeiam, Tadeo, o Polinices mexicano, aparece menino nos passeios de verão aprendendo a nadar:

Recuerdo tu mirada perdida.

Me gusta soñar esse río, sabes? Me gusta porque sé que no volveremos jamás a sus aguas.

Como el sueño, eras lo que desaparece, y eras También todos esos lugares vacíos que no desaparecen. (Uribe: 2020, p. 42; pp. 44-45)

Assim, a literatura, como um suplemento ao corpo desaparecido e ao túmulo, sepulta o olhar perdido do irmão e, confundindo-o com o sonho, transforma-o tanto em olhar que desaparece, quanto em lugar vazio que não desaparece. Allouch parte da observação de que há toda uma economia para tornar o luto um negócio privado e abreviado, quando donos de casas mortuárias e psicólogos dizem em coro que a vida continua. Exceto, diz Allouch, no México e na literatura.

Pensemos no Brasil de tantos extermínios da memória. Aqui, Bernardo Kucinski não foi o primeiro a valer-se da estrutura ficcional para escrever sobre o desaparecimento e o assassinato de sua irmã Ana Rosa Kucinski Silva, em 1974, pelo regime ditatorial. Na narrativa,

contudo, quem busca pela filha não é o irmão, é o pai. Sem corpo, sem túmulo, não será pequeno o “inventário de perdas” do livro e, paradoxalmente, a morte da filha não pode ser nomeada, ela é a “destinatária inexistente”, a que “foi desaparecida”, sequestrada, torturada, assassinada e não-morta. Diante desse “luto negado”, há a invenção literária. Diante dessa tragédia, o pai inventa a “tragédia em gestação” do desaparecimento de sua única filha que a ficção contará que foi morta, esquartejada e queimada pela ditadura militar no Brasil. Caberá a nós, seguindo o passo desses irmãos que se tornam investigadores de crimes do Estado, violência em que se arruína a palavra, não esquivarmos nossos ouvidos e nossas mãos para *ajudar a erguer o cadáver, pôr pó sobre o corpo* ou, mais humildemente, abrir o livro. Do matadouro ao dar a morte, seguimos os atalhos das interpelações e das inovações.

Parte 2: Pais – Kucinski e Forest – da ruína da palavra ao conto de fadas como estrutura

A décima terceira seção de *K. relato de uma busca*, intitulada “A Matzeivá”, tem início com uma sentença solta: “O que você está pedindo é um absurdo, colocar uma lápide sem que exista corpo...” (Kucinski: 2014, p. 77). O leitor, na linha seguinte, saberá quem a proferiu com frieza: um rabino. A sentença do Rabino em relação de vizinhança com a fala de Fleury remete à advertência assinada por Bernardo Kucinski antes da primeira seção: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (Kucinski: 2014, p. 8). Certamente, a invenção não é um recurso gratuito diante da aniquilação do acontecimento. Há um curto-circuito eficiente entre a fala do personagem Fleury, fala inventada, e Sergio Paranhos Fleury, torturador, assassino, condecorado pelas Forças Armadas e pelo Estado que “não tem rosto nem sentimentos, é opaco e perverso” (Kucinski: 2014, p. 16). À acusação do Estado, soma-se a do rabino: “E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco, por causa de uma terrorista? Ela não era comunista?” (Kucinski: 2014, p. 81). Sem lápide, esquecida no matadouro.

“Totalitarismo institucional” é a expressão usada pelo pai para referir-se à manobra do Estado de fazer crer que a tragédia poderia

ser evitada pela família, enterrando o caso sem se responsabilizar pelo corpo e, assim, cada sobrevivente vive a história como drama pessoal e não como tragédia histórica. E, no entanto, uma diferença se estabelece entre o estado alemão nazista e o estado ditatorial brasileiro: “até os nazistas que reduzem suas vítimas a cinzas registravam os seus mortos. [...] Não havia a agonia da incerteza; eram execuções em massa, não era um sumidouro de pessoas” (Kucinski: 2014, p. 23). Em *K. relato de uma busca*, esse sintoma mais brutal do totalitarismo é uma questão paterna, é pela moldura do pai que seguimos a inexistência dos vestígios da filha, de sua vida sob regime ditatorial e de seu desaparecimento. Isso me conduz ao ensaio “O devedor que vem até mim, o Deus que aposta e os amantes que se desencontram: a construção do conceito laciano de repetição”, em que Vladimir Safatle retoma a leitura laciana do célebre sonho analisado por Freud em que um pai adormece no cômodo ao lado do velório do filho. No sonho, o filho está vivo, pega o pai pela mão e emite um murmúrio em um “tom cheio de reprimenda”: “Porque a frase enunciada pelo filho é aquilo que despossui por completo o sujeito de sua representação simbólica, de sua função de pai, uma das funções mais determinantes de sua identidade”, o que o coloca “no vazio inominável e angustiante de quem não é capaz de ver o próprio filho queimar” (Safatle: 2014, pp. 67-68).

Se a lei simbólica é expulsa, resta a lei autoritária, a que faz desaparecer, pune e interdita o sepultamento. Se não há corpo a enterrar, se o que resta se esfacela em pontos de vista da história contada a contrapelo, Kucinski inventa Jesuína, aquela que viu. Em forma de contradição apenas aparente, é a literatura que fará do drama pessoal a tragédia histórica. No livro, a testemunha tem nome e sobrenome – Jesuína Gonzaga. No prontuário que chega até a terapeuta do INSS, Jesuína não consegue dormir e sofre de alucinações. Até hoje escuta os gritos e sangra. E não lhe sai da cabeça o rosto – desses que a gente nunca esquece, por ter dito o nome completo – que, por ser complicado, só foi guardado a metade e pelo que veio depois: “Disseram que ela tomou veneno, que tinha veneno na boca, pronto para engolir. [...] Depois mandou levarem ela lá para baixo” (Kucinski: 2014, p. 130). Em sussurro para a terapeuta:

“[...] Mas eu olhei por um buraco que eles tinham feito para passar a mangueira de água. Vi uns ganchos de pendurar carne igual nos açougues, vi uma mesa grande e facas igual de açougueiro, serrotes, martelo. É com isso que tenho pesadelos, vejo esse buraco, pedaços de gente. Braços, pernas cortadas. Sangue, muito sangue.” Jesuína põe-se a soluçar, de início um gemido surdo; logo o choro se acelera e ela é tomada por convulsões, escorregando lentamente da cadeira; a terapeuta a agarra antes que desabe e põe de pé, abraçando-a. (Kucinski: 2014, p. 132)

Quem lê já não sabe como continuar. Como Jesuína, parece sofrer de alucinação auditiva. O nome de Ana Rosa está dito pela metade, o esquiteamento do corpo é visto pelo buraco da fechadura. A cena é buraco. Tem estatuto de alucinação e pesadelo, mas aconteceu, a invenção lembra, invoca, não cede ao cale-se da lei autoritária.

O esquiteamento do corpo testemunhado pela personagem Jesuína coincide com o esquiteamento da própria estrutura do livro. Inviabilizada a possibilidade de encontrar o corpo da filha morta, de dar a ela uma lápide, isto é, uma inscrição simbólica para a morte, a eclipse, como procedimento do livro, é não só efeito da supressão da elaboração simbólica, como também é um luto parcial que invoca um outro que ainda pode contar. Vejamos. Depois de passar pelas regras militares, pelo tribunal, pela universidade, mais especificamente, pela Seção da Congregação do Instituto de Química da USP, que, em 1975, decidiu pela demissão de Ana Rosa Kucinski Silva por “abandono de função”, K. vai à prisão no Barro Branco, onde os presos políticos conhecem a história, eram da mesma organização clandestina, sabiam quem havia delatado e que ela estava morta havia muito tempo: “De repente, K. começou a soluçar. Os presos mantiveram silêncio. Os olhos de alguns deles se umedeceram. K. curvou o dorso para frente e levou as mãos ao rosto. Não conseguia estancar os soluços. [...] Nesse momento ele caiu” (Kucinski: 2014, pp. 174-175). Leio esta frase literalmente: destituído de sua função simbólica, pelo estado, pela religião, pela morte da filha, o pai cai. O autor do relato é Bernardo Kucinski, o filho e o irmão. Como María Zambrano dá uma biografia à Antígona e à sua irmã, Bernardo também o faz a seu pai e à sua irmã, inscrevendo a letra K., que sonoramente diz do lugar em que estamos, *cá*, no Brasil, em 2025, e por

diferença de uma letra, *lá*, em 1973, inscrição da letra como condição para a transmissão que se faz através de invenções formais.

Em Uribe, em Zambrano, em Cixous e em Kucinski, cada qual a seu modo, é como se a perda brutal clamasse por uma estrutura de ficção que indetermina a cena enunciativa tornando o eu um outro, dispersando-o e descentrando-o em autor, narrador e personagem. A estrutura de ficção – teatro, literatura, sonho e, como veremos a seguir, pintura, contos de fada – é necessária ao enlutado para dizer tanto que um *eu* morreu junto com o morto, quanto que um *outro* sobreviveu. Chamarei de *ressuscitado* o enlutado que sobreviveu e agora precisa viver com o morto. Tal palavra precisa ser levada muito a sério: quanto mais ela portar a citação, a recitação, mais eficazes serão suas chances de invocar o morto e sua segunda vida. Pensemos, doravante, as especificidades desse processo quando a morte atinge uma criança.

O narrador de *L'enfant éternel*, 1997, de Philippe Forest, recorre a *Peter Pan*, de J.M. Barrie, para inscrever aquilo que ele chama de “escândalo absoluto”, isto é, a morte da criança. No caso, sua filha, Pauline, de 4 anos, morta por um câncer ósseo disseminado em metástase pulmonar. Digamos que aqui o escândalo é também o do pai ter que se fazer herdeiro de sua filha. *Peter Pan*, o menino trágico, ajudará a inscrever essa *tragédia genealógica*: “Elle ne cessait pas d'être souriante, ironique, espiègle, sensible à toute marque d'affection, désireuse de retourner à chacun l'amour qui lui était offert. La fin d'une telle enfant semblait proprement impensable”^{xi} (Forest: 1997, p. 358). É ao mundo amado por essa filha amada que o pai recorrerá para pensar esse fim impensável.

O pai de Pauline, ao ver seu crânio se transformar em um buraco cercado de ossos, cai no mundo da filha e deixa que ela o conduza pelos labirintos do *Peter Pan*, de Barrie. A menininha, recém-saída de sua vida de bebê, recorre a *Peter Pan* para encontrar formas para suas angústias e alegrias. Primeiro Pauline é *fascinada pelo milagre do voo*, depois Pauline chama de Wendy a porquinha da Índia que a acompanha em seus últimos dias, e que, do alto de seus quatro anos, faz dela um bebê que a torna mãe. É também repetindo uma frase de Wendy que Pauline poderá dizer de sua própria morte: “prefiro morrer a me tornar pirata”. “Ela não será jamais pirata”, acrescenta o pai (Forest: 1997, p. 332).

O jogo de Pauline com a literatura ressuscita o jogo do netinho de Freud que, vocalizando, joga com carretel e linha a partida e o retorno de sua mãe.^{xii} Através de uma brincadeira com uma de suas avós, Pauline se tornará um médico e a avó o doente, a quem o doutor diz: *você vai morrer* (Forest: 1997, p. 330). Através de uma cena, em que deixa para trás os gatos de um parque em Paris, Pauline vai chorar e encenar a violência de uma despedida que acontecerá cedo demais. São esses jogos da menina de quatro anos que fazem com que seu pai se pergunte: “O que, da morte, nós adultos sabemos mais que uma criança?” (Forest: 1997, p. 331). A pergunta, para a qual não há resposta e que paira como um espectro entre os textos de Forest e Cixous, permite-me retrair os retornos da cena da morte do pai tal como reescrita em *Jours de l’an* [*Dias de ano*], demoremo-nos um pouco mais nele, em sua parte intitulada “Mes berceaux tombeaux” [Meus berços túmulos].

Parte 3: Filha, passar do matadouro à literatura

Qui peut dire ce qui m'arrive le douze février? C'est peut-être un cinq juin qui m'arrive le douze février. Et j'ai été faite l'héroïne d'apocalypse. [...], assise sur mon âne, faisant comme si, d'arrêt en arrêt, le chemin qui nous conduit est ainsi, montant d'un rythme régulier, familier, vers l'exécution. [...] Aucun témoin, pas même moi-même. [...] l'enfant ne sait rien, l'enfant de l'enfance, née pour espérer et faire confiance. L'exécution eut lieu immédiatement, à peine franchi le portail. Une exécution brutale. Une boucherie. [...] je régnais sur mes compatriotes les poules égorgées, les bœufs écorchés. On change d'espèce, de parenté. On est de la famille des orphelins et des prophètes, [...].^{xiii}

(Cixous: 1990, pp. 65-70)

No fragmento, a data de morte do pai, doze de fevereiro, confunde-se com a data de aniversário da filha, cinco de junho, assim como se unem o berço e o túmulo. Há um palimpsesto e, nele, escavamos camadas de imagens sobreviventes: a memória de Abraão, Isaac e o asno, entre Derrida, Rembrandt e Caravaggio; *Le boeuf écorché*, de Rembrandt, e *Escrita rosa*, de Simon Hantaï. Cixous ressuscita essas pinturas para fazer com elas algo muito próximo ao que Pauline fez

com *Peter Pan*, isto é, doar uma forma a uma dor e passar do matadouro ao dar a morte.

Jours de l’an é composto de partes, à primeira vista, disparatadas, mas que, após algumas releituras, permite destacar um fio em que se reúnem cenas do choque e das formas suplementares. Coloca-se em jogo um engendrar formas outras em que o que guia é a necessidade de suplência e não o sentido como explicação. Ou, seguindo o que Derrida coloca em jogo, da cena que aqui nos interessa, a exigência de Deus para que Abraão sacrifique Isaac não tem nenhum sentido e tudo estará suspenso nessa suspensão do sentido. E eis que o anjo de Iahvé chama Abraão uma segunda vez do céu, suspende o sacrifício já que Abraão não o recusara e, selando uma segunda aliança, o abençoa com a multiplicação de sua semente. Assim, a criança sacrificada e não sacrificada passa a ser outra prova da aliança, e promessa de futuro. Tal promessa desloca-se metonimicamente pela obra de Cixous, um exemplo notável estaria em *La fiancée juive*,^{xiv} que inventa novas cenas para a sobrevivida, da filha e da escrita, as duas órfãs, ou melhor, herdeiras da vida que é dada pela morte do pai. Como a literatura e a pintura ajudam a receber a morte do pai como morte a ser vivida pela filha e não unicamente como execução? E, ao recebê-la, como a vida na escrita inscreve o rastro do voto morte que sempre guarda absoluto segredo, para não esquecermos o que está em jogo na leitura de Derrida?^{xv} Digamos que, no fragmento a seguir, a morte guarda segredo na morte do corpo da criança: “Le jour de l’explosion, j’ai perdu à la guerre les bras, les jambés, a stature de mon père, son dos mince et ses fesses de cheval, j’en étais pantelante, je sens encore aujourd’hui le corps perdu”^{xvi} (Cixous: 1990, pp. 74-75).

Perdendo o pai, a criança também se perde. Só há o horror do grito. Contudo, só-depois, existirá uma pintura que escreverá a cena da execução, em que, como em *Le boeuf écorché*, um olhar na penumbra quase se perde na noite e espera a ressurreição em frase. Se a ressurreição vier, ela demorará muitos anos, e muitas reviravoltas na língua, para se tornar uma chance. Lembro um belo e terrível verso de Drummond que carrega, como o fazem os primitivos, o maxilar inferior de seus mortos.^{xvii} Com esse verso inesquecível digo que a menina

de 10 anos será carregada pelo ventre que é a escrita de Cixous, e terá mil formas em metamorfoses: a do sacrifício, a do recalque, ela demora a ressuscitar na palavra e pela palavra, a recordação de infância demora a escapar do quarto do esquecimento: “D’un bond je me lève, j’arrache la hache, je tue la mort! [...] O immortelle créature [l’enfant] qui résiste même à l’oubli. [...] La mère est ressuscitée! Dans le coeur ressurgit l’amour, le flot du lait”^{xviii} (Cixous: 1990, pp. 204-205).

É notável que a ressurreição seja escrita com a imagem da mãe ressuscitada e, com ela, do fluxo de leite que Cixous diz ser sua tinta para escrever. Anos depois do fim do mundo, as portas se abrem e a voz da narradora se movimenta em direção à escrita que reerguerá, como se ergue sepulturas, suas gêneses, suas genealogias, desidentificando todos os gêneros. Digamos que a voz passa do absolutamente singular, a experiência da morte prematura de seu pai, à escrita com formas que lhe dão permissão para a ressurreição.

Para falar do quadro “Escrita rosa”, de Simon Hantai, Cixous começa com *A rosa de ninguém*, de Paul Celan. É ela, a rosa de palavras que se eleva sobre a coroa de espinhos porque é ela que canta. Diante da “Escrita rosa”, de Hantai, é possível imaginar a escrita de uma criança antes da escrita apagar o desenho, como manuscrito de longe ilegível mas que, se renunciamos a visão do todo, podemos nos aproximar e ler as palavras que restam. Nas palavras de Cixous em *Le tablier de Simon Hantai: Annagrames [O avental de Simon Hantai: Anagramas]*:

Moi aussi j’étais occupé(e) par le passage d’un monde à l’autre de l’obscurité au demi-jour et du demi-jour au jour, par la couleur de la lumière extérieure et de la lumière spirituelle, mais tous ces passages et ces passeurs, je les sentais, provenaient d’une source, dont ils s’éloignaient, qu’ils laissaient derrière eux dans le fond d’une cavité rocheuse, une grotte peut-être, une de ces chapelles naturelles où demeurent les divinités primitives et oubliées, mais dont ils n’étaient pas coupés. [...] Depuis le noir premier en entassant les livres des jours, les copies de bibles et les traces des philosophies jusqu’au jour où, sous la chevauchée d’écritures, la roche de toile émet la fréquence rose.^{xix} (Cixous: 2005, p. 15)

Unir o túmulo ao berço é também passar da escuridão ao rosa feito do empilhamento de escritas díspares e de telas outras que, no

tempo, doarão vida nova à criança como promessa. *Jours de l’an* une o *infans* morto figurado pelo “Le boeuf ecorché”, de Rembrandt, e a escrita rosa pintada por Hantai. *Jours de l’an* faz das pinturas línguas em que “não podemos morrer” (Cixous: 1990, p. 120). Assim como Antígona Gonzalez falou a língua do teatro e da comunidade em suplência ao cadáver do irmão desaparecido, K. falou a língua da invenção, Forest, a língua de Pauline ressuscitando *Peter Pan*, e, com ela, o sonho da criança como promessa. Na cena final, o pai sonha que carrega sua filha nos braços e com ela segue em direção à vida. A narradora de Cixous já dissera que as crianças estarão mortas quando os sonhos forem esquecidos. Lembrado, o sonho sabe dar a morte, é o que está inscrito na última página do livro de Forest e chega até aqui em emissão rosa.

Invocações finais

Disse mais cedo que a criança será carregada pelo ventre que é a escrita de Cixous, e terá mil formas em metamorfoses. Ela, a escrita, carrega a filha morta pela morte do pai, a criança ressuscitada pelo livro, a criança que brinca sobre as ruínas, o infante produzido pela recordação que vem no fim, mas, indo ao mais aterrorizante, ela carrega também a criança morta insublimável,^{xx} aquela que, em *Jours de l’an*, aparece como a criança esquecida.

Antes de me demorar alguns instantes nesse esquecimento, é preciso sublinhar a dramaturgia da família ou a tragédia genealógica que deixa um traço singular na perda. Irmã e irmão, irmão e irmã, pai e filha, filha e pai, tais foram os laços em jogo no que estou chamando de pulsão de dar um túmulo em que o livro encena o papel de suplemento a um buraco devastador, fazendo com que seja possível passar do matadouro ao dar a morte e viver a vida com o morto. No entanto, parece-me que, se deslocarmos as relações citadas acima para a relação mãe e filha ou mãe e filho, algo dessa construção se abala. Tento relatar meu abalo neste fim. Foi perto da data de envio desse breve ensaio que, ao reler mais uma vez *Jours de l’an*, fui detida pela invocação de traços biográficos de Marina Tsvetaeva, prova das voltas infinitas às quais a

escrita de Cixous impele, se nos demoramos nela. Na parte intitulada “Autorretratos de uma cega”, a narradora nos diz que o esquecimento do bebê não pode acontecer a não ser a uma mãe que portará essa cicatriz aterrorizante do esquecimento que é inesquecível. Em seguida, pergunta-se se não foi um esquecimento o que aconteceu a Marina em 1919 ou em 1920? Tentando salvar da fome e da doença sua filha amada, Alya, Marina esquece Irina, a filha não amada.^{xxi} Esquecimento e morte se encontram nesse retrato de Marina para a narradora dizer que ela também esqueceu uma criança morta no quarto ao lado.

Essa criança da narradora, invocada através de um traço biográfico da poeta, só entrará em narração de modo mais frontal em *Le jour où je n'étais pas là*, escrito uma década depois de *Jours de l'an* – deixando a pergunta no futuro: como erguer o cadáver de uma criança não-amada e retirá-la do matadouro? Como fazer esse gesto se ela está entranhada no corpo da mãe? Encerro reabrindo a questão, se para irmãs, irmãos, pais e filhas, há formas para passar do matadouro ao dar a morte, para uma mãe em relação à sua criança morta, terá havido um traço do matadouro que ficará destinado ao mais aterrorizante, isto é, a um esquecimento que é ferida intransponível? Túmulo sem berço, é possível que alguma língua, sem sonho, o grite?

Referências

- ALLOUCH, Jean. *Contra la eternidad: Ogawa, Mallarmé, Lacan*. Tradução: Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Introdução: Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- CAVARERO, Adriana. *Olha-me e narra-me: filosofia da narração*. Tradução: Milena Vargas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.
- CIXOUS, Hélène. *Jours de l'an*. Paris: des femmes, 1990.
- CIXOUS, Hélène. *Osnabrück*. Paris: des femmes, 1999.
- CIXOUS, Hélène. *Le jour où je n'étais pas là*. Paris: Galilée, 2000.
- CIXOUS, Hélène. “Aller vers le plus effrayant”. Paris: L'Harmattan, 2003.
- CIXOUS, Hélène. *Le tablier de Simon Hantai*. Paris: Galilée/Archives Simon Hantai, 2005.
- DERRIDA, Jacques. Abraham, l'autre. In: *Judeités*. Paris: Galilée, 2003.

- DERRIDA, Jacques. *Dar a morte*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Palimage, 2013.
- DESPRET, Vinciane. *Um brinde aos mortos: Histórias daqueles que ficam*. Tradução: Hortênsia Lancastre. São Paulo: N-1, 2023.
- FOREST, Philippe. *L'enfant éternel*. Paris: Gallimard, 1997.
- GARZA, Cristina Rivera. *Os mortos indóceis: necroescritas e desapropriação*. Tradução e prefácio: Joca Reiners Terron. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2024.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome/A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória: autobiografia de uma sobrevivente do Holocausto*. Tradução: Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.
- KUCINSKI, Bernardo. *K. relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MAGALHÃES, Danielle. *Ir ao que queima*. Rio de Janeiro: ApeKu, 2022.
- MIROIR, Jean-Claude Lucien. *Clarice Lispector via Hélène Cixous: uma leitura-escritura em vis-à-vis*. Brasília: UnB, 2009. Dissertação de Mestrado.
- SAFATLE, Vladimir. “O devedor que vem até mim, o Deus que aposta e os amantes que se desencontram: a construção do conceito lacaniano de repetição”. In: FINGERMAN, Dominique. *Os paradoxos da repetição*. São Paulo: Zagodoni, 2008.
- VIEIRA, Trajano. *Antígone de Sófocles*. Tradução e Introdução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- TROCOLI, Flavia. *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo/Faperj, 2024.
- TSVETÀIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo*. Seleção Organização e Prefácio: Tzvetan Todorov. Tradução do russo e do francês: Aurora Fornoni Bernardina. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- URIBE, Sara. *Antígona González*. Chile: Ediciones Libros del Cardo, 2020.
- YOURCENAR, Marguerite. “Antígona ou a escolha”. In: *Fogos*. Tradução: Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ZAMBRANO, María. *La Tumba de Antígona*. Madrid: Alianza Editorial, 2023.

Notas

ⁱ Invoco o filme *Nostalgia da luz*, 2010, de Patrick Guzmán.

ⁱⁱ “Ir em direção ao mais aterrorizante” (Cixous: 2003).

- iii Notem que González e da Silva são sobrenomes latino-americanos sem nobreza. Mais em torno disso, conferir a leitura de Danielle Magalhães do poema “Antígona da Silva” de Tatiana Pequeno (Magalhães: 2022).
- iv Nesta direção, gostaria de lembrar a síntese precisa que o ator Selton Mello fez do filme *Ainda estou aqui*, 2024, de Walter Salles, logo após sua exibição em Veneza: “o filme é o corpo desaparecido de Rubens Paiva”.
- v Kafka, Franz. *A construção*, 1998.
- vi “Precisamos enterrá-lo, trazer flores para ele, fazer uma oração” (tradução nossa).
- vii Invoco as relações entre autobiografia e biografia que Adriana Cavarero tece em *Olha-me e narra-me: filosofia da narração*, 2025.
- viii Jean-Claude Miroir opta por traduzir *Dias de ano novo*. A meu ver, em português do Brasil, quando dizemos dia de ano, já evocamos o ano novo, assim prefiro traduzir de modo mais elíptico o título.
- ix “A partir desse momento nos tiraram a metade do coração. Não sabemos como estamos sobrevivendo com a metade de um coração” (tradução nossa).
- x Em *Osnabrück*, a narradora de Hélène Cixous escreve que essa tragédia genealógica é desencadeada pela morte do pai: “Como posso ser a filha de minha mãe já que sou eu mesma meu pai e a filha de meu pai?” (Cixous: 1999, p. 106).
- xi “Ela não deixara de ser sorridente, irônica, espevitada, sensível a toda marca de afeição que lhe ofereciam. O fim de uma criança assim parecia impensável” (tradução nossa).
- xii Invoco, claro, o jogo do Fort-Da!
- xiii “Quem pode me dizer o que me acontece no doze de fevereiro? É talvez no cinco de junho que me acontece o doze de fevereiro. [...] E me fizeram a heroína do apocalipse. [...] eu, sentada sobre meu asno, como se, de parada em parada, o caminho que nos conduz ao impossível avançasse, assim, em um ritmo regular, familiar em direção à execução. [...] Nenhuma testemunha, nem eu mesma. [...] a criança não sabia de nada, a criança da infância, nascida para esperar e confiar. A execução aconteceu imediatamente, acabou de passar pelo portão. Uma execução brutal. Um matadouro. [...], eu reinava sobre meus compatriotas as galinhas estranguladas, os bois esquartejados. Mudamos de espécie e de parentalidade. Passamos à família de órfãos e profetas [...]” (tradução nossa).
- xiv Em “O autorretrato como ferida a céu aberto, singularidades indevoráveis pelo conceito”, em preparação, me demoro na leitura desse livro de Cixous para pensar o entrelaçamento entre a noiva, a criança, o animal e as questões do singular, do comum, do poético e do profético.
- xv Refiro-me a “A Literatura no Segredo: uma filiação impossível”, segunda parte de *Dar a morte*, 1999, em tradução de Fernanda Bernardo, em 2013, quando Derrida lê as versões da Bíblia, de Rembrandt e de Kierkegaard da relação entre Abraão e Isaac. Podemos imaginar que *Days de lan*, de 1990, está citado em segredo por Derrida; aliás é com o sonho e com o segredo que Cixous pensa as relações de (ressus)citação entre ela e Derrida.
- xvi “O dia da explosão, perdi na guerra os braços, as pernas, a estatura de meu pai, suas costas finas e suas nádegas de cavalo, eu estava ofegante, sinto ainda agora o corpo perdido. [...] Aos dez anos, a criança pode ficar louca e não há ninguém para dizer a ela que a um mal talvez precise trinta anos, talvez cinquenta, para que ele, este mal, se torne uma chance” (tradução nossa).

- xvii Em *Days de lan*, também se escuta: “Quando eu estiver morta, reconstituirão meu amor por você a partir do meu maxilar” (Cixous: 1990, p. 230).
- xviii “Num só movimento, me levanto, arranco o machado, mato a morte! Corro para o quarto ao lado onde jaz a criança esquecida. Entro. [...] Ó criatura imortal que resiste até mesmo ao esquecimento. [...] A mãe ressuscitou! No coração, ressurge o amor, o fluxo de leite. [...] Vivo!” (tradução nossa).
- xix “Eu também estava ocupado(a) pela passagem de um mundo ao outro, da obscuridade ao quase-dia e do quase-dia ao dia, pela cor da luminosidade externa e da luminosidade espiritual. Todas essas passagens e esses passadores, eu os sentia, vinham de uma fonte da qual eles se afastavam, deixando para trás, no fundo de uma cavidade rochosa, talvez uma gruta, uma de suas capelas naturais onde se demoram as divindades primitivas e esquecidas que, no entanto, não foram suprimidas. [...] A partir do escuro primeiro, empilhando os livros dos dias, as cópias das bíblias e os rastros filosóficos, até o dia em que, sob a cavalgada das escritas, a rocha de tela emite a frequência rosa” (tradução nossa).
- xx Tentei oferecer elementos para pensarmos essa criança em “Das moléculas às migalhas, a criança morta insublimável” (Trocoli: 2024, pp. 97-116). O retorno da questão aqui é mostra de sua complexidade e do quanto ainda precisa ser relida.
- xxi É possível ler o relato inimaginável da própria Tsvetáieva em *Vivendo sob o fogo* (Tsvetáieva: 2008, pp. 147-183).

Do *eu* ao *nós*: a passagem de uma escrita enlutada para a escrita enquanto luto

Davi Pinho

“Eu” rejeitado: “Nós” substituto: a quem no final haverá uma invocação? “Nós”... composto de muitas coisas diferentes... nós toda a vida, toda a arte, todos os miseráveis & perdidos – um todo errante e volúvel mas de alguma forma unificado...¹

Virginia Woolf, *Diary V*, 26/04/1938

Como dizer *eu* após uma perda? Como se dizer eu quando aquilo que estava ali, no *eu*, já não é mais, mas continua? O que a literatura pode fazer frente à perda? Qual *eu* possível escritoras como Virginia Woolf, Joan Didion, Anne Carson, Naja Marie Aidt e Chimamanda Ngozi Adichie acharam na escrita, na materialidade desse *eu* na página, quando se viram despossuídas de seus companheiros, irmãs, irmãos, mães, pais ou filhos? Até que ponto a literatura produz um deslocamento de um *eu* enlutado em direção a uma experiência de linguagem que é em si enlutamento, que tem a própria escrita *enquanto* luto, ou seja, *no tempo e na forma* do enlutamento de *qualquer eu*?

Ao atentar para esse deslocamento, venho pensando essa dimensão estética do luto, me afastando da discussão em torno do sujeito acometido pela dor da perda para me demorar antes no funcionamento da escrita que tem no luto uma forma. Ou seja, quero pensar aqui mais no *enquanto* do que no *eu* enlutado particular, evadindo-me da ideia do escritor melancólico, que, “como um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se no campo da linguagem”, como diz Maria Rita Kehl (2011, p. 27), faz da escrita seu laboratório. Desde pelo menos 1621, se penso nas literaturas de língua inglesa, a escrita é tida como forma de ocupação para evitar a melancolia, como

Democritus Junior, pseudônimo de Robert Burton, diz ao seu leitor: “nada causa mais melancolia do que a ociosidade, e não há melhor cura que a ocupação como defende *Rhasis*”ⁱⁱ (Burton: 2005, p. 6-7). Quando passo para o *enquanto*, a figura do melancólico se esvazia, e o que resta é forma, estratégia, o funcionamento da escrita em si.

Se falo da passagem de *uma escrita enlutada* para *a escrita enquanto luto*, meu objetivo também passa por investigar consequências políticas das formas literárias que darão contorno a uma organização estética possível. Quais estratégias formais eu posso achar, inicialmente, ao me voltar para Didion, Carson, Aidt, Adichie? Para explorar essa pergunta, ensaiarei aqui um breve percurso por quatro fragmentos da minha investigação atual: [fragmento 1] um retorno à psicanálise; [fragmento 2] inquietações em conversa com a filosofia política do século XXI; [fragmento 3] o luto no retorno à literatura e à crítica; e [fragmento 4] o luto na cena modernista de Virginia Woolf.

[i]

Na clínica freudiana, o entendimento é de que a melancolia, considerada uma patologia, não cria laços, uma vez que o melancólico se cola de tal maneira ao objeto faltoso que sua energia libidinal se volta totalmente para a autodepreciação, encetando um isolamento radical em si mesmo, de modo que, nas palavras de Freud em tradução de Marilene Carone, “o investimento do objeto” prova ser “pouco resistente”, é “suspenso”, mas não se “desloc[a] para um outro objeto, e sim se retir[a] para o ego” (2011, p. 61). Daí a celebrada frase de *Luto e Melancolia*, publicado em 1917: “a sombra do objeto caiu sobre o ego” (Freud: 2011, p. 61). Como ensina Urania Tourinha Peres, o melancólico sofre por não ter “atravessado sem danos as etapas iniciais de sua existência como falante”, sendo acometido, portanto, da “doença do narcisismo”, já que narcisismo é a “expressão absorvida por Freud para indicar esse patamar de entrada no mundo dos falantes, esse encontro material com o Outro, esse enfrentamento do objeto, início da constituição do eu” (Peres: 2011, p. 116-117). O trabalho de luto, tal qual descrito por Freud, compreenderia, ao contrário, o reconhecimento e a elaboração da perda, redistribuindo, por fim, a energia libidinal

investida naquilo que se perdeu para outros objetos. Trata-se de uma abertura, então, para outros laços. A literatura, em sua dimensão material, no próprio livro enquanto laço entre quem escreve e quem lê, registraria essa abertura, sem necessariamente constituir o fim do processo sobre o qual Freud fala.

Ao invés de tratar a literatura como depoimento de escritores que padeceram do sofrimento narcísico enquanto marca da melancolia, como leituras psicanalíticas frequentemente fazem — e aqui penso justamente nessa dimensão clínica em textos como o de Urania Tourinha Peresⁱⁱⁱ —, me parece importante virar a clínica ao avesso para entender de que forma a escrita cria laços, fazendo figurar não apenas a ferida narcísica, mas também produzindo essa própria ferida como lugar de encontro entre *eu* e *outro*. Algumas escritas trabalham, sim, por meio da temporalidade do luto sobre a qual fala Freud (2011, p. 48) — o tempo das memórias investidas, no qual, por mais que o princípio da realidade diga que o objeto já não existe mais, esse objeto perdido continua sendo, continua existindo. A atualização que Julia Kristeva produz em *Sol Negro* é importante aqui, uma vez que ela dirá que se a literatura dá testemunho ao afeto da dor, ela transforma esse afeto em algo material. Deixando os melancólicos para a clínica e voltando-me para a escrita, é justamente a transformação da tristeza e da desposseção em abertura para outras possibilidades de laço social o que me leva a investigar uma estética do luto, uma vez que essa transposição de afetos se dá, segundo Kristeva, “nos ritmos, nos signos, nas formas” quando estamos diante de um livro (1989, p. 28).

A literatura comunica essa perda, temporariamente domando um afeto, sem necessariamente ter vocação para a cura. Seguindo as revisões de Jean Allouch em *Erótica do luto*, talvez a literatura revele justamente essa vocação de Eros, na qual “há luto efetuado quando o enlutado, longe de receber sabe-se lá o que do morto, suplementa sua perda sofrida com outra perda, a de um de seus tesouros” (Allouch: 2004, p. 16), em uma eterna procura por laços que se fazem e se desfazem no movimento da leitura. Com Geoffrey Gorer, Jacques Lacan, Melanie Klein, Philippe Ariès e outros, Allouch nos convida a sair do paradigma do trabalho de luto para pensar “um ato sacrificial gracioso”

(2004, p. 24). É esse ato, e mais especificamente a inscrição desse ato no ato da escrita, que me interessa ao voltar à literatura.

[ii]

Em *What World is This?*, de 2022, desta vez por ocasião do evento catastrófico da pandemia do coronavírus, Butler retoma seu extenso trabalho ao longo das últimas décadas em torno daquilo que enquadra algumas vidas como enlutáveis e outras não, com especial interesse em como marcações de gênero, classe e raça produzem vidas descartáveis, matáveis, não enlutáveis, uma vez que não são reconhecidas como passíveis de perda na arena pública. Partindo da constatação de que “o comum ainda não foi alcançado”^{iv} (Butler: 2022, p. 2), enlutar os viventes (não os mortos) continua a ser o imperativo ético que tem na própria feribilidade — ou seja, no reconhecimento do fato de que, a qualquer momento, podemos ser fatalmente feridos, ou contaminados, ou atingidos das formas mais contingentes — um laço social possível para Butler.

A ideia de enlutar o vivente, ou seja, de enlutar a perda possível de qualquer vida, enseja também um passo atrás na história do luto no mundo ocidental, que, como documenta o historiador Philippe Ariès, passa de uma questão pública para uma questão individual na modernidade, informando, por sua vez, aquilo que Ariès chama de uma interdição da morte como imperativo para preservar a felicidade enquanto marca do contemporâneo (Ariès: 1976, p. 94). Se enlutar os mortos passa a ser uma das tarefas do sujeito liberal, essa dimensão de qual vida é marcada como passível de perda enquanto ainda vive é informada por precariedades contingentes de nossas identidades sociais, como explora Carla Rodrigues, em *O luto entre a clínica e a política*, ao pensar o tipo de “comunidade política complexa” que a filosofia butleriana propõe (2021, p. 72). Na filosofia política de Butler e Rodrigues, a desposseção gerada pelo luto constitui uma abertura para fazer laço com alteridades radicais que se apresentam, desde sempre, como aquele pequeno *pedaço de si* perdido (“si” enquanto marca daquilo que se perde entre o “eu” e o “outro”)^v sobre o qual a psicanálise teorizou.

De que maneira a literatura cria espaços de marcação dessa “zona de indeterminação”, que é como Rodrigues qualifica a própria

desposseção do “sujeito constituído pela alteridade, mas é como se essa indeterminação se tornasse mais explícita na experiência da perda” (2021, p. 73)? Passo à dimensão política do luto porque não me interessa tratar de uma literatura que quer meramente treinar os sentimentos por meio de relatos do sofrimento e da perda. Lembro de Ailton Krenak, que diz: “os brancos que me perdoem, mas eu não sei de onde vem essa mentalidade de que o sofrimento ensina alguma coisa” (2022, p. 47-48). E continua: “se ensinasse, os povos da diáspora, que passaram pela tragédia inenarrável da escravidão, estariam sendo premiados no século XXI. Eu não tenho nenhuma simpatia por essa ideia, não quero aprender nada às custas do sofrimento” (Krenak: 2022, p. 48).

[iii]

Se algumas escritas apontam para a ferida em si como a ferida do outro por meio de sons, signos e formas que dão corpo à desposseção, como ler esses gestos sem “aprender” o sofrimento?

Os *trauma studies* e as *grief memoirs*, consecutivamente enquanto uma metodologia comparatista e um gênero narrativo, ensinam a articulação entre psicanálise e filosofia política para pensar o lugar do “eu enlutado” nos estudos literários, como estou tentando fazer aqui. Se Katarzyna A. Malecka (2023) define as *grief memoirs* como um gênero textual e defende o uso desses relatos autobiográficos em uma espécie de clínica literária, trabalhos como o de Cathy Caruth em *Literature in the Ashes of History* (2013) e *Unclaimed Experience* (1996), por exemplo, se ocupam dos movimentos internos às obras que a experiência do trauma e da dor produzem em algumas escritas, sem necessariamente terem por vocação a conclusão de um trabalho de luto, ou seja, a cura. A metodologia multidisciplinar dos *trauma studies* é particularmente relevante para mim, pois já dá um passo além ao tentar descrever não um gênero (o ensaio autobiográfico, o romance, o diário etc.), mas um funcionamento da escrita. No título deste ensaio, chamo experimentalmente o primeiro caso de uma escrita enlutada — essa escrita que parece se limitar ao relato e que a crítica lê como uma literatura de apoio aos enlutados ao enquadrá-la como *grief narrative* (Malecka, 2023) —, e o segundo de escrita *enquanto luto* — uma escrita que busca

extrapolar os limites da perda individual por meio de estratégias formais que podem ensejar consequências políticas interessantes. Aqui, estou com a literatura, voltando-me às formas literárias que dão corpo à temporalidade do luto, para além do relato do objeto autobiográfico perdido. Quais são os graus de organização da experiência da desposseção, entre um mero relato que quer comunicar uma perda específica e os momentos em que essa organização falha, fazendo então a passagem para uma escrita *enquanto luto*?

Joan Didion em *The Year of Magical Thinking*, por exemplo, divide sua narrativa em capítulos cronologicamente organizados apenas superficialmente, pois a escrita ainda dá voltas no tempo ao fragmentá-los, como se o próprio ato de escrever resistisse a essa organização. O fragmento, criado por lacunas internas aos capítulos, se torna então a materialização da perda, a marca da falta, e será recorrente nessa literatura. Quando não ganham corpo na própria forma de diário, lembrando aqui das fichas reunidas de Roland Barthes e publicadas como seu *Diário de luto*, a vocação diarística dessas narrativas se deixa ver também nessa estratégia de capitular o luto — uma estratégia recorrente entre o século XX e o XXI, de *A Grief Observed*, publicado em 1961 por N. W. Clerk, pseudônimo de C. S. Lewis, a *Notes on Grief*, publicado em 2021 por Chimamanda Ngozi Adichie. Mas essa vocação é por vezes radicalizada em formas que desafiam descrição.

Naja Marie Aidt, por exemplo, usará asteriscos para marcar as seções de *When Death Takes Something from You Give it Back*. No entanto, tudo que acontece após esses asteriscos é dispersão. Sua estratégia de iniciar a narrativa com o relato da noite em que recebeu o telefonema fatídico acerca da morte de seu filho é constantemente interrompida, como se a narradora adiasse o acontecimento ao recusar o relato organizado. O texto é disperso em outros sentidos também: oscila entre prosa e poesia e varia os tipos e o tamanho das fontes, bem como o lugar em que as letras aparecem na página. Até mesmo no nível gráfico, então, o livro dá corpo à dispersão e à desposseção do *eu*, um *eu* que insiste em se manter em companhia na escrita — ou seja, na companhia do pequeno pedaço de si perdido, pois ali a perda ainda se deixa existir enquanto presença. Ali, o nó com o objeto perdido, o *nós* do *eu*, ainda é. Assim também faz Anne

Carson em *Nox*, por exemplo. Sua estratégia é a de colar fragmentos do irmão perdido à margem direita de seu livro-caixa-caixão-elegia, com a criação de entradas de dicionário para cada palavra da elegia 101 de Catulo à esquerda, como se o luto fosse um trabalho de tradução e dicionarização. O esforço aqui é o de cobrir com palavras aquilo que não se consegue simbolizar: a morte do irmão. E o resultado é uma indexação tanto da morte quanto da vida.

Essa literatura demonstra, então, que mesmo quando o objeto se esconde, essa escrita não fica apenas na sombra melancólica, na doença narcísica, na impossibilidade de laços — afinal, ao menos um outro (e novo) objeto libidinalmente investido pode ser facilmente apontado: o livro, que é também potencialmente um leitor. Da abertura deixada pelos objetos perdidos e desse desejo de escrita e de leitura, laços surpreendentes se formam em alguns desses livros que têm a escrita enquanto luto. Aqui, por exemplo, penso em Adichie, quando narra seus sentimentos conflituosos acerca dos ritos fúnebres da cultura igbo e as dificuldades que encontra para enterrar seu pai, ou quando sua narrativa produz um reconhecimento difícil das escolhas de vida de sua mãe. Penso ainda no trabalho de denúncia contra a homofobia após a morte de seu filho que Aidt narra. Penso também na questão de classe que desponta, obliquamente, em Joan Didion, que, ao se definir como *cool customer* quando recebe pacificamente a notícia da morte de seu marido no hospital, enxerga bem os contornos performativos de sua vida enquanto mulher estadunidense branca de classe média-alta.

[iv]

A crítica especializada, como faz Suzanne Raitt (2010), já se ocupou de desfazer o entendimento de que o romance woolfiano pode ser facilmente descrito em duas fases — uma de aprendizado, com *The Voyage Out*, de 1915, e *Night and Day*, de 1919, e uma outra madura, “modernista”, inaugurada pela publicação de *Jacob’s Room* em 1922. Ao longo dos últimos anos em pesquisas dedicadas à escrita woolfiana, ao invés de pensar nessas duas fases, passei a propor que, em 1922, Woolf estende para sua ficção longa a adoção do ponto de vista dos desarmados como uma experimentação com o foco narrativo, se evadindo da

narração em primeira pessoa para pensar o *nós* que fica à sombra de uma grande barra dominando a página: *I, o Eu* — uma questão de gêneros, entre *genre* e *gender*, se lembrarmos de *A Room of One’s Own*. Em diálogos com estudiosos do modernismo como Jane Goldman (2004), Geoff Gilbert (2004), Charles Ferral e Dougal McNeill (2018), entre muitos outros, interessou-me até aqui pensar como a escrita modernista anseia por desfazer os gêneros literários — por meio de inflexões líricas na prosa, da prosa na poesia, ou por meio das intermedialidades que marcam as vanguardas históricas — e acaba por desfazer identidades sociais codificadas no binário masculino e feminino enquanto posições estanques, pensando especificamente no caso da androginia que desponta como um limiar em *A Room of One’s Own*. Borrando os limites entre a crise dos gêneros literários (*genre*) e a crise das identidades de gênero (*gender*) da cena modernista, a escrita woolfiana tenta, a todo momento, fazer laço entre “todos os seres humanos”, para lembrar aqui da maneira pela qual Woolf descreve o que ela chama de sua filosofia ao final da vida, em “A Sketch of the Past”, escrito entre abril de 1939 e novembro de 1940.

Entre *Jacob’s Room* e “A Sketch of the Past”, me parece ser justamente o que hoje a filosofia descreve como a questão política da distribuição do luto aquilo que *queeriza* a estética woolfiana, para usar o verbo de Kimberly Coates (2016) ao descrever suas experimentações. Não me parece simples que Woolf tenha abandonado a ideia de epigrafar seu romance de 1922^{vi} com o último verso da famosa elegia que o poeta latino Catulo escreveu supostamente para ler no enterro de seu irmão: *Atque in perpetuum, frater, ave atque vale*, vertida tradicionalmente para o inglês como *And forever, brother, hail and farewell*, mas que, em *Nox*, Anne Carson traduz por *and into forever, brother, farewell and farewell*. A epígrafe seria seguida pela dedicatória de *Jacob’s Room* a “Julian Thoby Stephen (1881-1906)”, e repetida após a dedicatória, como se a enquadrasse (Clarke; Sellers, 2020, p. xli). Esse enquadramento certamente daria a Jacob uma posição muito localizável no luto de Woolf pela morte de Thoby, seu irmão, que sucumbiu à febre tifoide em 1906. Nesse pequeno gesto de omissão, já em 1922, podemos ler o impulso por fazer a escrita abrir o enlutado para a perda e

a despossessão enquanto a própria realidade de qualquer estrutura de endereçamento entre um *eu* e um *outro*, algo que Anne Carson faria ao retraduzir o poema de Catulo que Woolf escolheu omitir, dando ênfase a uma sequência de adeuses (*farewell and farewell*) que não para no irmão e vai eternidade adentro (*into forever*). O que está em jogo parece mesmo ser, para lembrar da formulação de Allouch, um “ato sacrificial gracioso”: ao invés de revelar essa linha reta de ligação entre quem escreve e um “objeto” privado perdido, Woolf enverga essa linha, abrindo sua narrativa para outras manifestações comunitárias da despossessão em tempos de guerra.

Woolf passa esse ato sacrificial gracioso em revista, revelando os muitos deslocamentos de seu *eu* ao longo de sua vida com a escrita, em “A Sketch of the Past”, ensaio autobiográfico inacabado que começou a escrever quando os horrores da Segunda Guerra se aproximavam cada vez mais, e que continuou a escrever em meio aos *blitz* alemães que destruíram sua residência em Londres e explodiram a margem do rio Ouse nas proximidades de Monk’s House, sua casa no Sudeste da Inglaterra. Escrevendo nessa nova cena de destruição em massa, Woolf enquadra sua filosofia como a ideia “de que por trás do algodão existe um padrão escondido; de que nós – quero dizer, todos os seres humanos – estamos conectados a ele; que o mundo inteiro é uma obra de arte; que fazemos parte dessa obra de arte” (Woolf: 2020, p. 23), na tradução assinada por Ana Carolina Mesquita. Como ler esse “padrão” — esse *pattern* no inglês de Woolf —, que se deixa sentir toda vez que ela recebe o choque de um *moment of being*? Como pensar a imagem do “algodão”, ao e no qual “todos os seres humanos” se conectam?^{vii}

O algodão é, naturalmente, um dos recursos mais comuns em procedimentos médicos em tempos de guerra. Como o historiador da medicina Mark Harrison documenta em *Medicine and Victory*, durante a Segunda Guerra Mundial havia diversas instruções para racionar o uso de algodão em áreas remotas, uma vez que era difícil fazê-lo chegar a certas regiões sem que fosse interceptado pelos inimigos. E mais, se as enfermeiras do Serviço Imperial de Enfermagem Militar da Rainha Alexandra (QAIMNS) “se orgulhavam de seu profissionalismo e adotavam prontamente a disciplina militar”, “envolvendo-se em trabalhos

de importância nacional”^{viii}, como Harrison documenta (2004, p. 32), o uso de Woolf desse material precioso que era manuseado por suas contemporâneas na guerra, bem como sua recusa de tomar parte no regozijo nacional em torno da suposta “guerra para acabar com todas as guerras”, nos permite pensar o que é que faz laço nessa filosofia woolfiana — ou seja, que “padrão” é esse, escondido por trás do “algodão” que era usado para cuidar das feridas dos combatentes. Afinal, no contexto de mulheres que manuseavam o algodão a serviço da Inglaterra, Woolf faz da escrita sua forma de voltar ao padrão escondido por trás dele, um *pattern* que, em seu contexto, pode ser entendido como uma ferida constitutiva, fazendo da feribilidade da própria vida um lugar de laço entre “todos os seres humanos”.

A noção de Woolf de que, ao escrever “A Sketch”, ela se volta para essas feridas e ata esses cortes por meio de alguma outra coisa que não é mais algodão é o que me faz pensar em uma escrita enquanto luto. Esse deslocamento criativo de um importante material de guerra (o algodão) como uma imagem complexa para a escrita (por meio da qual ela organiza o choque de ter a proteção do algodão, a proteção das “aparências”, removida por um *moment of being*) permite que Woolf seja agressivamente não violenta, pensando com Butler. Reenquadrando o “pacifismo militante” de Albert Einstein, Butler define sua “não violência agressiva” como uma faculdade que emerge “no meio do conflito, que se apodera do campo de força da própria violência”^{ix} (2020, p. 40). Parece ser essa não violência agressiva que se apodera da jovem Virginia Stephen em um dos primeiros *moments of being* que narra em “A Sketch of the Past”, quando ela interrompe a violência da briga com seu irmão Thoby e recebe os golpes sem retribuir, extraindo desse evento a “consciência de alguma coisa terrível, e da minha própria impotência” (2020, p. 21). Ao longo dos últimos anos, passei a entender que os *moments of being* narrados por Woolf tomam de assalto o campo da violência como uma vocação poética. Esses *moments of being* desvelam a capacidade de ferir e ser ferida como um *pattern* por trás do “algodão” em quase todas as cenas narradas por Woolf: seja como receptora voluntária dos golpes de seu irmão; ao ouvir por acidente um relato de suicídio; ao sentir a necessidade de segurar algo concreto quando uma poça d’água parece lhe

roubar a realidade do mundo; ou quando, atônita, estende um saco de doces a um menino deficiente. Escrever implica acessar esse sentimento de estar “exposta a toda uma avalanche de significados”, que, como diz, tombam sobre ela, deixando-a “sem proteção, sem nada para me defender” (Woolf: 2020, p. 30).

É o reconhecimento dessa vulnerabilidade constitutiva que a escrita produz em Woolf. No argumento de Butler, esse reconhecimento tem o potencial de atravessar os marcadores de gênero, classe e raça que tornam algumas vidas mais precárias do que outras, ao ponto de não serem reconhecidas enquanto vidas, já que não são passíveis de perda, de luto. Pensando nesse atravessamento, que implica em si um reconhecimento da interdependência entre viventes, é importante notar que há outras histórias inscritas no algodão que figura no centro da imagem que Woolf nos oferece como sua filosofia. Se o sintagma “memórias da plantação”, como propõe Grada Kilomba, “descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada” (2019, p. 29), há, notoriamente, uma história violenta de subjugação racista escondida na chegada do algodão no contexto de guerra de Woolf, por exemplo. Anotando que o “termo trauma é originalmente derivado da palavra grega para ‘ferida’ ou ‘lesão’” (2019, p. 213), Kilomba vincula “trauma colonial” e “trauma individual” para explorar “as diferentes categorias de trauma dentro do racismo cotidiano” (2019, p. 216), e produz, assim, uma ruptura do tempo cronológico ao mostrar que o racismo opera por meio da temporalidade de sua própria ferida/trauma. Embora eu não queira sugerir aqui que Woolf esteja denunciando essa dimensão colonialista inscrita no algodão, também não leio necessariamente um “falso universalismo” (Kilomba: 2019, p. 102) em seu gesto de se voltar para sua própria história enquanto uma mulher inglesa branca de sua classe. Ao roubar o algodão das mãos das mulheres que participavam ativamente da guerra enquanto enfermeiras, a serviço do Império, Woolf talvez roube também a história de escravização e segregação que marcou o trânsito do algodão pelo mundo. E, se a escrita de suas memórias revela a feribilidade como o padrão que faz laço por trás do algodão, talvez seja justamente sua insistência em voltar a narrar e deslocar seu *eu* aquilo

que lhe permite fazer da literatura uma abertura para a feribilidade da própria vida como um imperativo ético e uma vocação poética.

Foi Jane Marcus, lendo Woolf com Maria Antonietta Macciocchi em 1987, em seu pioneiro *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, quem destacou como “distintamente fascista a imposição masculina da mulher como enfermeira ideal”^x (p. 81). Afinal, a conexão entre cuidar das feridas físicas, econômicas e emocionais e o colapso de mulheres por exaustão corporal está espalhada por toda a obra de Woolf. Para Marcus, isso decorre de uma disputa familiar em torno da profissionalização da enfermagem, defendida pela tia de Woolf, Caroline Emelia Stephen, e contestada por sua mãe, Julia Prinsep Stephen. Marcus argumenta que “o comentário mais revelador” de Woolf sobre o debate em torno da profissionalização da enfermagem “é a observação de Peggy em *The Years* de que a estátua da enfermeira Cavell a faz lembrar de um anúncio de absorventes” (1987, p. 81). A enfermeira Cavell foi uma “enfermeira-mártir” cuja morte, após a construção de sua estátua em Londres, “foi usada como propaganda contra os alemães, e o slogan ‘Por Deus, Rei e Pátria’ foi adicionado em letras grandes” (Marcus: 1987, p. 81)^{xi}. É justamente para não emprestar suas mãos ao trabalho em nome de Deus, Rei e Pátria, que Woolf decide fazer um uso diferente do algodão, por trás do qual ela descobre que “não existe nenhum Shakespeare; não existe nenhum Beethoven; certamente, enfaticamente, não existe nenhum Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a coisa em si” (Woolf: 2020, p. 23).

Na escrita, suas mãos oscilam entre ferir e cuidar, entre revelar a ferida e juntar as partes cortadas com essa outra coisa que *é e não é* mais algodão. Em “A Sketch of the Past”, o *pattern* por trás do algodão através do qual “nós” nos conectamos é a própria feribilidade da vida, ou melhor, a feribilidade de diferentes manifestações de vida. Afinal, há outro *moment of being* que Woolf descreve: aquele que fez a jovem Virginia Stephen se demorar diante de uma flor que não era real em si mesma, mas apenas como “parte terra, parte flor” (Woolf: 2020, p. 21). Este é um momento paradigmático na discussão de Woolf sobre a escrita enquanto instância que “reune as partes cortadas”, pois é o único que produziu “satisfação” imediata e, portanto, é aquele que

Woolf enquadra como tendo despertado na jovem Virginia o entendimento de que deveria valorizar esses momentos – mesmo os outros, dolorosos – como descobertas. São esses momentos de conexão e interdependência, de se saber *parte eu e parte outro*, que orientam a escrita de Woolf em seu presente — e foram eles, em seu relato de si mesma, que orientaram a jovem Virginia Stephen para a escrita no passado. Se, por um lado, a escrita substitui o algodão, por outro, ela mostra a ferida. Trata-se de um duplo movimento: cuidar e ferir, que é justamente como Adriana Cavarero (2009, p. 20) define a própria condição de vulnerabilidade.

Em Woolf encontro uma relação intrínseca entre escrever e inscrever uma vulnerabilidade constitutiva que atravessa diferenças radicais, sem apagar esse lugar da diferença. Que este seu ensaio transponha seu trabalho de luto para uma questão estética me permite pensar a diferença entre uma escrita enlutada e este entendimento woolfiano da escrita enquanto luto. Afinal, mapeando como “a função do luto na filosofia de Butler é a de constituir um laço social a partir da experiência da perda” (2021, p. 73), Carla Rodrigues toca em um gesto ético que também encontro em Woolf. Se, como Rodrigues afirma ao retrair seus diálogos com a psicanálise, “aos que se põem em trabalho de luto, a morte assombra, porque o luto também é um modo de aprender a viver com o que sobrevive, em nós, dos nossos mortos” (2021, p. 17), a centralidade da dor e do luto em “A Sketch of the Past” — o luto pela inocência que lhe foi roubada após um abuso sexual, pelas perdas na família, pelas casas, pelo tempo e pelo mundo presididos por sua mãe — mostra precisamente como Woolf se esforça simultaneamente para enlutar seus mortos (especialmente a vida privada de mulheres como sua mãe Julia Prinsep Stephen e sua meia-irmã Stella Duckworth) ao mesmo tempo em que enluta todos aqueles que ainda viviam sob ameaça de morte iminente (não apenas soldados, mas principalmente as cidadãs e cidadãos cujos pensamentos voltavam-se para a paz durante os ataques aéreos). É justamente esse entrelaçamento de duas dimensões do luto que Urmila Seshagiri (2021, n.p.) chama de uma “dupla hélice da perda”, *a double helix of loss*, em “A Sketch of the Past”. “Se existe algo de bom (o que duvido) naquelas mutilações”, diz Woolf referindo-se às mortes abruptas

de Julia e Stella, “é que elas sensibilizam. Se para ter consciência da insegurança da vida, para recordar algo que se perdeu, para sentir às vezes, esmagadoramente, uma conexão apaixonada e desajeitada, como a que senti pelo meu pai, sem que ele o pedisse”, Woolf hesita, “se é algo bom ter consciência disso aos 15, 16, 17 anos, aos arrancos... se, se, se... Mas teria sido algo bom?” (Woolf: 2020, p. 107). Esse movimento de examinar seu luto sem uma reconciliação fácil (*teria sido algo bom?*) revela uma tentativa de trazer “à tona os laços relacionais que têm implicações para teorizar uma dependência fundamental e uma responsabilidade ética”^{xii} (2006, p. 22), como Butler argumenta em um contexto diferente, ou de enquadrar uma impensável “conexão apaixonada e desajeitada” — *a passionate fumbling fellowship* no inglês de Woolf — perante a dor que lhe permite fazer laço até mesmo com o pai opressor, um laço que é sempre *fumbling se passionate*.

Chego aqui via Butler, Cavarero, e Rodrigues, depreendendo com elas uma questão ética na filosofia woolfiana — ou melhor, uma questão ético-estética. Afinal, como encontro no pensamento de Flavia Trocoli ao ler Hélène Cixous, poderia dizer que “A Sketch of the Past” insiste e destrona o *eu*, voltando-se à literatura: “o *Eu* retorna, insiste, mas nunca de modo estável ou idêntico a si, seguindo seu destino de ser, instantaneamente, determinado e indeterminado pelo próprio fluxo das palavras e dos eventos” (Trocoli: 2020, p. 190). As estratégias narrativas usadas por Woolf ao longo de sua carreira — o fragmento, a lacuna, o solilóquio entremeado por interlúdios, a *narratio obliqua* etc. — dão corpo ao sentimento de desposseção que marca o enlutado, mas em um constante deslocamento de seu *eu*. Sendo assim, sua escrita não se destina a um enquadramento enquanto *grief memoir* pura e simplesmente. Apesar de dizer em “A Sketch of the Past”, com um tom quase jocoso, que por meio da escrita de *To the Lighthouse* ela fez para si mesma o que os psicanalistas fazem com seus pacientes (Woolf: 2020, p. 34), ao longo de sua obra Woolf esboça dúvidas e ensaia críticas contundentes acerca de certa aplicação clínica da literatura que Katarzyna Malecka (2023) defende hoje. Ou seja, sua escrita não se quer orientada pela linha teleológica do processo de luto em direção à cura de um certo *eu*, mas sim pela procura de formas que abrem buracos nesse *eu*, sem necessariamente preenchê-los.

A máxima de Kristeva — “se não existe escrita que não seja amorosa, não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica” (1989, p. 13) — pode ser lida de outra forma, então: não existe imaginação que não lide justamente com o fundamento inelutável de qualquer vida, com o fato de que só há vida se há o reconhecimento de que ela pode ser perdida a qualquer momento. *A escrita enquanto luto* resiste à circunscrição de um objeto perdido por um *eu* apenas, pois tem essa vocação amorosa que se destina ao compartilhamento, a dar forma a uma despossessão coletiva, ao reconhecimento de perdas que estão para além de *mim*, ensejando laços com os muitos outros do “eu”, por vezes, talvez, com “o mundo todo”. Apesar de Kristeva dizer que em tempos de crise o que se impõe é justamente o indecível da melancolia, que se torna “expressa, faz sua arqueologia, produz suas representações e seu saber” (1989, p. 15), a filosofia woolfiana desestabiliza essa noção ao se dar justamente ao trabalho de enlutar o mundo, abrindo espaço para laços com “todos os seres humanos”. Ferir e cuidar, na escrita. É nesse curto-circuito que escrevo estes fragmentos.

[para não concluir]

Quero voltar à minha epígrafe aqui, retirada da entrada de diário datada de 26 de abril de 1938 em que, lendo Freud, com a ameaça nazista à espreita, Woolf planeja seu último romance, *Between the Acts*, publicado postumamente, que ela ainda chamava de *Poyntzet Hall* a essa altura. O *eu* rejeitado; o *nós* em seu lugar. E a pergunta: “à quem no final haverá uma invocação? ‘Nós’... composto de muitas coisas diferentes... nós toda a vida, toda a arte, todos os miseráveis & perdidos – um todo errante e volúvel mas de alguma forma unificado...” Woolf sabe bem que o *eu* é, também, uma questão sintático-semântica. *Eu* é um dêitico, afinal: *eu* só se define na enunciação. O ato performativo de dizer *eu* — um ato subjetivo, íntimo, e ainda assim público de *se dizer um eu* — é aqui substituído por um outro nome do *eu*: *nós*, um *nós* que Woolf parece querer expandir em direção a comunidades distantes do seu *eu*, tendo na miséria, na perda, na despossessão, não só uma forma significativa, mas uma potencial aliança política, mesmo quando apenas imaginada por quem lê.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Notes on Grief*. Toronto: Knopf Publishing Group, 2021.
- AIDT, Naja Marie. *When Death Takes Something From You Give It Back* — Carl’s Book. Trad. Denise Newman. London: Quercus Editions, 2019.
- ALLOUCH, Jean. *Erótica do luto* — no tempo da morte seca. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- ARIÈS, Philippe. *Western Attitudes Toward Death from the Middle Ages to the Present*. Trad. Patricia M. Ranum. London: Marion Boyars, 1976.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BURTON, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. Vol. 1. Ed. Thomas C. Faulkner, Nicolas K. Kiessling e Rhonda L. Blair. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- BUTLER, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2006.
- BUTLER, Judith. *The Force of Non-violence: An Ethico-Political Bind*. London: Verso, 2020.
- BUTLER, Judith. *What World is This?: A Pandemic Phenomenology*. New York: Columbia University Press, 2022.
- CARSON, Anne. *Nox*. New York: New Directions Books, 2010.
- CARUTH, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- CAVARERO, Adriana. *Horrorism: Naming Contemporary Violence*. Trad. William McCuaig. New York: Columbia University Press, 2009.
- CLARKE, Stuart N.; SELLERS, Susan. Introduction. In: WOOLF, V. *Jacob’s Room*. Ed. Stuart N. Clarke; David Bradshaw. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, p. xxxvii-xcvi.
- COATES, Kimberly Engdahl. Virginia Woolf’s Queer Time and Place: Wartime London and a World Aslant. In: HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn (Orgs). *Queer Bloomsbury*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016, p. 276-293.
- DIDION, Joan. *The Year of Magical Thinking*. London: Fourth State, 2005.
- FERRAL, Charles; McNEILL, Dougal (Orgs.). *British Literature in Transition: 1920-1940, Futility and Anarchy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GILBERT, Geoff. *Before Modernism Was: Modern History and the Constituency of Writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

KEHL, Maria Rita. Melancolia e criação. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 9-31.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. Org. Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEWIS, C. S. *A Grief Observed*. London: Harper One, 1994.

MALECKA, Katarzyna A. *Grief Memoirs: Cultural, Supportive, and Therapeutic Significance*. New York: Routledge, 2023.

MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 100-137.

RAITT, Suzanne. Virginia Woolf's early novels: Finding a voice. In: SELLERS, Susan (Org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 29-48.

RODRIGUES, Carla. *O luto entre clínica e a política: Judith Butler para além do gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SESHAGIRI, Urmila. Woolf's Sketch of the Past and the Imperfect Archive. *The 30th Annual International Conference on Virginia Woolf*, Org. B. Hagen. University of South Dakota: keynote address, 2021.

TROCOLI, Flavia. Insistir no *Eu*, destronar o *Eu*, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous. In: *ALEA* 22, n. 3 (2020), p. 181-195.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own & Three Guineas*. Londres: Oxford University Press, 1992.

WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: WOOLF, V. *Moments of Being*. Ed. Jeanne Schulkind. Londres: Harcourt Brace and Company, 1985, p. 64-159.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. Londres: Oxford University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume 5: 1936-41*. Ed. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie. New York: Penguin Books, 1985.

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Trad. Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2020.

Notas

- ⁱ As traduções, quando não indicadas nas referências bibliográficas, são de minha responsabilidade e virão acompanhadas do texto fonte em nota. Em inglês: “I rejected: ‘We’ substituted: to whom at the end there shall be an invocation? ‘We’... composed of many different things... we all life, all art, all waifs & strays — a rambling capricious but somehow unified whole—” (Woolf: 1985, p. 135).
- ⁱⁱ Em inglês: “There is no greater cause of Melancholy then idleness, *no better cure then business, as Rhasis holds*” (Burton: 2005, p. 6-7).
- ⁱⁱⁱ Cf. Peres: 2011, p. 117.
- ^{iv} Em inglês: “The common has not yet been achieved” (Butler: 2022, p. 2)
- ^v Ver Allouch (2004).
- ^{vi} Para uma versão expandida da discussão em torno de *Jacob's Room*, ir ao meu ensaio “O quarto de Jacob em 1922, 2022 e além: a despossessão enquanto forma” [In: SANTIAGO, Victor; NOVAIS, Barbara; PIVANTI, Mariana; BORBA, Lucas L. (Orgs). *Celebrando Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: A_Teia, p. 67-86].
- ^{vii} Para uma discussão expandida de “A Sketch of the Past”, ir ao meu ensaio “Virginia Woolf’s Misuse of ‘Cotton Wool’ in ‘A Sketch of the Past’: Writing the Wound” [In: MATTISON, Laci (Org.). *Virginia Woolf — Objects, Things, Matter*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2025, p. 141-160].
- ^{viii} Trecho em inglês: “QAIMNS nurses prided themselves on their professionalism and took readily to military discipline: by involving themselves in work of national importance, they hoped to improve the status of nursing as a profession” (Harrison: 2004, p. 32).
- ^{ix} Trecho em inglês: “For only a departure from a presumptive individualism will let us understand the possibility of an aggressive nonviolence: one that emerges in the midst of conflict, one that takes hold in the force field of violence itself” (Butler: 2020, p. 40).
- ^x Trecho em inglês: “Macciocchi, who agrees with Woolf’s argument in *Three Guineas* that fascism is inseparable from patriarchy, describes as distinctly fascist the male enforcement of woman as the ideal nurse, which encourages a sadistic passion in the nurse like the mystical desire for blood in a Saint Theresa” (Marcus: 1987, p. 81-82).
- ^{xi} Trecho em inglês: “Woolf’s most telling comment is Peggy’s remark in *The Years* that the statue of Nurse Cavell reminds her of an advertisement for sanitary napkins. Cavell, the nurse-martyr, was executed by the Germans in Belgium. She was in no sense a nationalistic female self-sacrificer and claimed, ‘Patriotism is not enough!’ But when her statue was erected in London, her death was used as propaganda against the Germans, and the slogan ‘For God, King and Country’ was added in large letters. The linking of menstrual blood and the blood of the wounded soldier, sanitary napkins and bandages, supports the anti-war theme of the novel and suggests how difficult it is for women to dissociate themselves from war” (Marcus: 1987, p. 81).
- ^{xii} Trecho em inglês: “Many people think that grief is privatizing, that it returns us to a solitary situation and is, in that sense, depoliticizing. But I think it furnishes a sense of political community of a complex order, and it does this first of all by bringing to the fore the relational ties that have implications for theorizing fundamental dependency and ethical responsibility” (Butler: 2006, p. 22).

Sobre os autores

Adriana Jordão é mestre em Literaturas de Língua Inglesa e doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Professora Adjunta de Literatura Norte-Americana e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, com atuação na área de Estudos Literários, na Especialidade Literaturas de Língua Inglesa. Pesquisa a obra da poeta estadunidense Elizabeth Bishop.

Carla Rodrigues é professora de Ética no Departamento de Filosofia da UFRJ. É pesquisadora dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ e da UFF. Atua como bolsista do CNPq e do programa Cientista do Nosso Estado, da Faperj, e coordena o laboratório Filosofias do Tempo do Agora (Lafita), coletivo de pesquisa e de tradução filosófica da obra de Judith Butler. É autora, entre outros, de *O luto entre clínica e política: Judith Butler para além do gênero* (Autêntica, 2021). É integrante da Internacional dos Fóruns – Escola de Psicanálise do Campo Lacaniano (IF/EPCL).

Davi Pinho é Professor Associado de Literatura Inglesa no Instituto de Letras da UERJ, bolsista de produtividade da FAPERJ e pesquisador do programa Prociência. Autor de *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015), é ensaísta e organizador de/em diversas publicações nacionais e internacionais nas áreas de Literaturas de Língua Inglesa e Literatura Comparada. É membro da International Virginia Woolf Society e, atualmente, faz parte do *Editorial Advisory Board* da série *Virginia Woolf — Variations*, publicada pela Edinburgh University Press.

Fernanda Medeiros é Professora Associada de Literatura Inglesa da UERJ, bolsista Prociência e uma das coordenadoras do GrPesq do CNPq “Shakespeare e as modernidades”. Mestre e doutora em Letras, coeditou o número dedicado a Shakespeare do periódico *Tradução em Revista* (2018) e coorganizou o livro *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe* (2021). É autora de inúmeros artigos e capítulos sobre temas shakespearianos.

Flavia Trocoli é professora de Teoria Literária na UFRJ, pesquisadora do CNPq e da FAPERJ. Autora dos livros *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, 2015, e *Hélène Cixous – a sobrevivência da literatura*, 2024. Com Danielle Magalhães, escreveu *No avesso da genealogia: netas, avós*, 2024. Traduziu, com Carla Rodrigues, *Demonstrar: Maurice Blanchot*, de Jacques Derrida, 2015, e coordenou a tradução de *A chegada da escrita*, de Hélène Cixous, 2024.

Ieda Magri é doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ, professora de Teoria da Literatura na UERJ e pesquisadora do CNPq. É autora dos romances *Um crime bárbaro* e *Uma exposição* e dos livros de ensaios: *Da dificuldade de nomear a produção do presente: literatura latino-americana contemporânea* (2023), e *Três histórias com Piglia* (2021). Organizou, com Felipe Charbel e Rafael Gutierrez, os livros *Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina* e *Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica* (2021). Sua pesquisa atual, *Linhas de força da literatura latino-americana*, é apoiada pela Faperj (CNE) e pelo Prociência (UERJ).

Isabela Pinho, professora e tradutora, é doutora em Filosofia pela UFRJ, com estágio de pesquisa na Ludwig Maximilians-Universität. Foi pesquisadora visitante nos arquivos de Walter Benjamin em Berlim. É graduada e mestre em Filosofia pela UFF. Realizou pesquisa de pós-doutorado em Filosofia na UFRJ. É integrante do laboratório *Filosofias do tempo do agora* (Lafita/CNPq). É autora de *Feminino e linguagem: itinerários entre o silêncio e o tagarelar* (Ed. Relicário/ Puc-Rio, 2023).

Madalena Vaz Pinto é Professora Associada da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Suas pesquisas têm-se concentrado na

literatura portuguesa moderna e contemporânea. Tem ensaios publicados em livros e revistas da área e é organizadora do livro *Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista* (Oficina Raquel, 2018). É membro do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ, PPLIN, e do Mestrado Profissional em Letras. Lidera o grupo de pesquisa Literatura Portuguesa Contemporânea FFP-UERJ. É uma das editoras da revista *Convergência Lusíada* do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Marcela Oliveira é professora do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui Doutorado (2014) e Mestrado (2009) em Filosofia pela PUC-Rio; e Graduação (2005) em Jornalismo pela UFRJ. Sua ênfase de pesquisa é nas áreas de Estética e Filosofia da Arte, Filosofia Contemporânea, Teoria do Teatro e Literatura. É Diretora de Comunicação da Associação Brasileira de Estética (ABRE) e integra o Grupo de Trabalho em Estética da ANPOF. Autora do livro *Teatro da espera: Beckett e a ruína do drama* (7Letras, 2018), além de artigos e capítulos de livros.

Marcos André Gleizer é Professor Titular do Departamento de Filosofia da UERJ e Pesquisador 1B do CNPq. Atua na área de História da Filosofia Moderna, com ênfase em temas de metafísica, epistemologia e ética em Espinosa e Descartes. É editor associado da *Revista Analytica*. É autor de diversos artigos, capítulos de livros e livros, dentre os quais: *Espinosa e a Afetividade Humana* (Zahar: 2011); *Lições Introdutórias à Ética de Espinosa* (Viavérta: 2014); *Metafísica e Conhecimento: ensaios sobre Descartes e Espinosa* (Eduerj: 2014) e *Vérité et Certitude chez Spinoza* (Garnier: 2017).

Pedro Sússekkind, nascido no Rio de Janeiro em 1973, é Professor Titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense e pesquisador do CNPq. Doutorou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2005, após um estágio de pesquisa no Departamento de Literatura Comparada da Freie Universität, em Berlim. Integra, na UFF, o Centro de Estudos em Estética e Filosofia da

Arte e o Laboratório de Estudos Renascentistas. Entre suas publicações, que incluem textos ficcionais, ensaios e traduções, destacam-se os livros *Shakespeare, o gênio original* (Zahar, 2008), *Teoria do fim da arte* (7Letras, 2017), *Hamlet e a filosofia* (7Letras, 2021) e *O mar, o rio e a tempestade* (Tinta-da-China, 2024).

PRIMEIRA EDIÇÃO
IMPRESSA NA GRÁFICA JMV
PARA VIVEIROS DE CASTRO EDITORA
EM AGOSTO DE 2025.