DIALOGOS NO FEMININO (o discurso do desejo em Lya Luft e Anne Hébert)

MARIA BERNADETTEE VELLOSO PORTO

mes désirs ont inventé de nouveaux désirs
(Hélène Cixous)

A produção literária feminina contemporânea é o lugar privilegiado para se reconhecer o trajeto vivido ao longo do tempo pela mulher que, ultrapassando inúmeras barreiras como a do silêncio e a do recato, engaja-se na verbalização do próprio corpo e de suas manifestações. Ao se rever o percurso das sexualidades ocidentais, descobre-se que, em um passado não muito remoto, dedicar-se às artes representava um risco para as mulheres, pois tal atividade era vista como uma transgressão aos princípios da reserva a serem seguidos pelo chamado "sexo frágil". Ousando publicar seus escritos — que deveriam ser conservados a sete chaves no domínio privado — a mulher tornava-se pública.¹

Em nossos dias, as vozes femininas parecem não ser surdas umas às outras, como se o desejo — outrora calado e recalado nos labirintos do não-dito,² do individual e do inconsciente — circulasse na poética de escritoras à primeira vista afastadas em função de distâncias espaciais e históricas. Cúmplices na reivindicação feminina ao prazer (prazer do corpo, prazer do texto) e imbuídas de um novo conceito de feminilidade, em todo mundo muitas autoras condenam em suas obras o papel a que foi submetida a mulher, mostrando que, agora, o antigo obscuro objeto do desejo masculino se define como sujeito do seu querer, da sua libido e de sua palavra.

Ao se tratar de diálogos no feminino, atravessa-se necessariamente as insondáveis vias do desejo. Compreendendo a intertextualidade como um jogo contínuo de espelhação e ricochete, resultante da carência própria a todo texto, que espera resposta a seus apelos insaciáveis, exigentes de ou-

Maria Bernadette Velloso Porto é professora na Universidade Federal Fluminense (RJ).

¹GOUREAU, Angeline. Duas inglesas no século XVII. Notas para uma anatomia do desejo feminino. In: ARIÈS, Philippe et alii. *Sexualidades ocidentais*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

²Analisando o *debitum*, obrigação recíproca dos esposos que visava a apagar o desejo, Philippe Ariès (op. cit. p. 159), lembra textos eclesiásticos onde se considerava como um dos deveres do marido prever o desejo da mulher, que não podia confessá-lo, nem reclamar o pagamento da dívida. Por outro lado, no mito de Lilith se encontra a primeira verbalização do erotismo feminino — o que explica justamente as representações desta figura mítica como força perturbadora. (SICUTERI, Roberto. *Lilith, a lua negra*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987).

tras escutas e de outras falas, associamo-la à própria essência do desejo enquanto espera sem fim e insatisfação permanente.³

Assumida sem pudor como prática de resistência ou amordaçada no cotidiano de vítimas do conformismo e da alienação, a palavra do desejo percorre o conjunto da obra de Lya Luft e Anne Hébert, manifestando-se ora como energia transformadora, ora como força virtual que, embora negada e reprimida, tenta muitas vezes encontrar desvios, caminhos alternativos capazes de suprir ou de atenuar o vazio existencial feminino.

Originária de uma "terra de centauros" onde "a feminilidade é temida",⁴ Lya Luft sugere, apesar do fracasso generalizado de suas personagens (cf. a família de mulheres perdedoras em *As parceiras*), o poder latente do erotismo feminino: se de um lado encontra-se o desejo petrificado de Ella (*O quarto fechado*), por outro, identifica-se o desejo petrificador de Aretusa-Medusa⁵ (*Reunião de família*).

O universo luftiano se afasta da reconstituição da história aventureira da raça sulina empreendida por escritores rio-grandenses, onde pouco lugar era concedido à mulher,⁶ ser menor em relação ao gaúcho, homem confundido com os centauros míticos. Resgatando, enfim, a figura feminina na produção literária do Rio Grande do Sul, os textos de Lya Luft permitem-nos refletir, não só sobre a situação da mulher brasileira, mas também sobre a dos seres oprimidos em geral, espoliados do domínio de seu corpo.

Por sua vez, nascida em um país onde se conhece ainda uma profunda crise de identidade, e onde muitos autores viram-se impelidos a fazer falar o silêncio coletivo,⁷ Anne Hébert deixa que, em seus livros, a voz mais silenciada de todas, a das mulheres, exploda com toda a sua força criativa e contestadora. Lembraríamos brevemente a reviravolta conhecida de perto pela mulher quebequense, que passaria do estágio da reprodução ao da produção: valorizada até ontem como reprodutora⁸ — o que foi essencial para a

³BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. p.144: "para perdurar, ele (o desejo) pressupõe nunca ser satisfeito".

⁴SCHULLER, Donald. Apud. Ziberman, Regina. *Literatura gaúcha. Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, L&PM, 1985. p.74.

⁵A Medusa constitui um tema recorrente no imaginário das autoras: em comparações à primeira vista ingênuas, Elisabeth (*Kamouraska*, p.93) e Felicity Jones (*Les fous de Bassan*, p.35) são comparadas a esta górgone. Em *Exílio* (p.108), mergulhada numa banheira, a narradora se vê como uma "medusa amorfa". Aí a sugestão da água viva nos levaria para o texto clariciano. Em *Reunião de família*, a personagem Corália, que remete a Ella (*O quarto fechado*), representa o desejo petrificado pela ação de Aretusa, Medusa luftiana. A escolha do nome Corália não é gratuita: segundo lendas gregas, o coral teria nascido das gotas de sangue ou da própria cabeça da Medusa. Finalmente, em passagens muito próximas, François ("Le torrent") e a narradora do romance *Exílio* (p.118-19) são vítimas do fascínio do olhar petrificador materno, abismo assustador.

⁶É evidente que personagens literários femininos dotados de muita força foram criados no Rio Grande do Sul: é o caso de Ana Terra e Bibiana Cambará.

⁷O poema *La naissance du peint* de Anne Hébert.

⁸Segundo Lysianne Gagnon (*Vivre avec les hommes. Un nouveau partage*. Editions Québec/Amérique, 1983), nos tempos heróicos da colônia francesa, embora fossem vistas sobretudo como reprodutoras, as mulheres desempenhavam um papel importante ao lado

sobrevivência da comunidade francófona no Canadá inglês — hoje ela se torna produtora. A maioria dos grandes nomes da literatura quebequense agraciados com prêmios internacionais é composta por mulheres: Gabrielle Roy, Marie-Claire Blais, Antonine Maillet, Anne Hébert.

Os livros hebertianos remetem de forma poética — mesmo aqueles cuja ação não se desenvolve no Quebec — à história deste país que pode ser lida como um contexto marcado pela ausência simbólica da figura paterna e pela presença de mães “invasoras”. Afastadas do espaço do poder público, as mulheres souberam exercer uma influência incontestável no único lugar que lhes era reservado: o lar. Em uma das peças de Anne Hébert é dito que no Quebec o culto da mãe é simétrico ao do padre (*Le Temps sauvage*, p.26). Arriscaríamos dizer que nesta afirmativa se esboça o poder de duas figuras de saias. O prestígio do padre (*Pater?*) no Quebec viria também deste seu parentesco com a mulher?

Embora seja possível entrever marcas do desejo masculino nos mundos luftiano e hebertiano, nem de longe elas suplantam o desejo feminino. Assim, em *Les Fous de Bassan*, apesar da sexualidade que se extravasa da narrativa do pastor Nicolas Jones e a de Stevens, todo o texto insiste sobre a força mágica das mulheres, o que é reforçado, ao longo das páginas, pela presença obsessiva da lua⁹ e do mar (cf. em francês o paralelismo entre *mer et mère*), entidades femininas que despertam a paixão louca e desenfreada nos homens, joguetes do destino manipulado pela mulher. Se à primeira vista Stevens é o assassino que triunfa sobre suas presas (Nora e Olivia), escapando inclusive às malhas da lei, na verdade, ele sucumbe à insistente perseguição de Olivia de *la Haute-Mer*, sendo enredado pelo tecido de um discurso plural feminino. Vinda de além das fronteiras da morte, e “reduzida apenas ao desejo” (p.199), Olivia o atormenta, palavra subversiva, depositária de uma outra lei: a das vozes imemoriais de toda uma genealogia de figuras femininas que se perdem e se encontram na noite dos tempos.

Assim, neste livro é Olivia que tem a última palavra-última e, ao mesmo tempo, primordial, porque ligada à Mãe, *Matéria-prima*. Se no início do texto o Pastor afirma ter sido um dia o Verbo de Griffin Creek, logo após declara ser apenas um “velho que ouve vozes”, sua impotência coincidindo com a

de seus maridos. Além de se dedicarem ao pequeno comércio, na ausência de seus esposos, elas os substituíam na gestão familiar. Com a urbanização e a industrialização do Quebec, a sociedade se hierarquiza e as mulheres perdem o pouco de independência de que desfrutavam.

⁹No romance, a sugestão da lua nos faz pensar em Lilith, encarnação por excelência do desejo feminino. Antes de cometer o crime, Stevens se banha nos raios lunares, expondo-se aos malefícios do astro temível. Ao se dizer “primeira como Adão” e não oriunda de suas costelas (p.116), Nora se aproxima de Lilith. Por isto mesmo, aos olhos do Pastor, é ela que introduziu o pecado em Griffin Creek (uma mesma responsabilidade é atribuída por Michel a Lia, destruidora do paraíso de sua infância em *Les Chambres de bois*). Reiterando a importância da lua negra na poética feminina, pode-se evocar ainda o parentesco entre Deméter e Perséfone, marcado por fases de ocultação e manifestação. Estaria aí a base do relacionamento entre Olivia e suas ancestrais (*Les fous de Bassan*) e da afinidade entre Anelise e Catarina (*As parceiras*)? Além disto, enquanto insaciável desejo, Lilith remete à mulher negra voraz (*Kamouraska*), ao vampirismo de Héloïse (*Héloïse*) e à “alma vampira” de *Mulher no palco* (p.35).

falta de um discurso próprio (cf. a adoção permanente de frases da Bíblia e o recurso à paráfrase). Por outro lado, Olivia assume um discurso original e subversor, impedindo que a palavra ancestral feminina desapareça. Vislumbra-se aí, portanto, a ausência do Pai — diminuído, minimizado como um velho — e a presença invasora da Mãe que, rompendo limites espaço-temporais, insinua-se em toda parte.

Na obra da escritora gaúcha, exercendo o que Marguerite Duras chama de “feminilidade funcional”,¹⁰ algumas esposas sofrem a fúria animal de seus maridos: é a violação de Helga (*O quarto fechado*) e a de Catarina (*As parceiras*). Ao se deter na agressão sexual imposta por personagens masculinas às suas mulheres, insiste-se sobre a carência e a frustração femininas. Diante das manifestações de Eros em suas fêmeas (cuja tensão erótica se caracteriza pela insatisfação), os machos assustam-se, recuando horrorizados. Em torno deles, o fantasma da impotência ronda insidiosamente: após o fracasso de sua performance sexual junto à esposa virgem, o marido de Beata se mata por não ter sabido/podido pagar o *debitum* conjugal (*As parceiras*); contentando-se em olhar a “floresta vedada” de Clara, o padre escapa aos seus perigos (*O quarto fechado*). Tais reações nos remetem ao universo hebertiano: atribuindo a sua impotência às seqüelas da guerra, Stevens quer esconder de si mesmo os malefícios causados pela violação de suas primas (*Les Fous de Bassan*); ao lado de Elisabeth, seu marido Jérôme aparece pequeno e frágil *Kamouraska*.

Recalcados, insaciados e incompreendidos na obra de Lya Luft, os desejos femininos inventariam — como quer Hélène Cixous — novos desejos, orientando-se, muitas vezes, no sentido de apelos considerados homossexuais.¹¹ Busca narcísica da cumplicidade do Mesmo, ou melhor, da Mesma? Lugar onde seria possível contemplar o seu próprio prazer silenciado e desconhecido? Procura do espelho fascinante e perturbador da Medusa?

Face a Aretusa, Alice — evocação de Clarice e de uma outra Alice, a de Lewis Carroll — descobre o que não quer ver, o inquietante “caminho de lampejos” (*Reunião de família*, p.11). Se o desejo é “movimento em direção ao Outro”,¹² em Lya Luft e Anne Hébert ele pode ser, antes de tudo, abertura para a Outra, a que existe além dos limites do espelho ou da morte. Recusando-se a atravessar as fronteiras do espelho, Alice se nega a contemplar o seu rosto e a sua sexualidade. Todavia, ao mergulhar para dentro de si mesma, encontraria talvez confirmada a hipótese de Hélène Cixous: ao se olhar a Medusa de frente, percebe-se que ela nada tem de mortal. “Ela é bela e ri”.¹³ Ora, como pensava Virginia Woolf,¹⁴ acostumada a ser apenas o espelho que refletia o homem e a não possuir sua própria imagem, a mulher se impede de desvendar o enigma de sua identidade.

¹⁰DURAS, Marguerite & GAUTHIER, Xavière. *Boas falas*. Rio de Janeiro, Record, p.55. Segundo Marguerite Duras, trata-se da feminilidade a serviço do homem.

¹¹Também o desejo incestuoso, busca do Mesmo, atravessa o conjunto de textos das escritoras.

¹²DURAS, M. & GAUTHIER, X. Op. cit. p. 132.

¹³CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. p.47.

¹⁴WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985. p.48.

No seio de uma família dilacerada entre o ser e o parecer (cf. o espelho partido na sala de jantar), Alice encarna, melhor do que ninguém, a fissura interior feminina, a divisão entre a possibilidade do desejo e sua castração. A referência à “mulher dividida” no romance *Exílio* (p.102) é também reveladora do corpo mutilado feminino. Se nos caminhos e desca-minhos de sua existência, a personagem de *Reunião de família* não adere aos convites daquela que a chama e a seduz com insistência, não atingindo a totalidade de seu ser,¹⁵ a experiência da escritura-espelho permite a Soeur Julie (*Les Enfants du sabbat*) e a Elisabeth (*Kamouraska*) o acesso à plenitude de seus poderes. Escrever é a quebra do “espelho que aprisionava a mulher em uma certa imagem do parecer”,¹⁶ impedindo-a de reconhecer a sua verdadeira face. A face do desejo, a Lilith desorganizadora da aparente ordem do mundo.

O escândalo do desejo, que pode ser visto como a desordem absoluta, apenas se esboça, tateando um pouco às cegas no caminho da rebeldia, enquanto recusa passiva. É o gesto de balançar a cabeça como se negasse sempre em tia Helga (*A asa esquerda do anjo*); o sótão e a loucura de Catarina. (*As parceiras*); o mutismo de Catherine (*Les Chambres de bois*). Em outras situações, a desordem provocada pela exacerbação do desejo afirma-se como pulsão de vida ou de morte, força transgressora por excelência. Por isto mesmo, a obsessão pela ordem em duas mães fálicas e aproximadas, Claudine (*Le Torrent*) e Frau Wolf (*A asa esquerda do anjo*) sugere a importância que concedem aos tabus, graças aos quais estabelecem uma disciplina rigorosa. Embora se recuse a se ordenar padre, carreira escolhida por sua mãe, François não se libera da ordem materna, permanecendo até o fim preso ao corpo da Mãe-Linguagem¹⁷ (“Tu es mon fils, tu me continues”, p.17). Enquanto paráfrase¹⁸ de Claudine, François não tem acesso à individualidade, pertencendo, antes, à ordem do redobro e da duplicação.

Um dos melhores exemplos da instalação da desordem provocada pelos excessos do desejo¹⁹ se encontra no romance *Les Enfants du sabbat*. Feiticeira poderosa, Soeur Julie se livra das promessas do outro reino e dos limites fechados do convento e da ordem religiosa para instaurar — aqui e agora — o reino da liberação da palavra interdita. Calcado sobre a paródia, o ritual do sabá aparece como o discurso indesejável da tentação. Fazendo “o jogo do demoníaco”, “processo de liberação do discurso”, a paródia faz eclodir a manifestação das diferenças. Além disto, linguagem do desejo por excelência, a

¹⁵DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, PUF, 1981. p.228. Segundo a autora, o espelho é, ao mesmo tempo, proibido e desejado pela mulher, pois ele lhe permite tomar consciência de sua totalidade e fugir à fragmentação.

¹⁶Ibid. p.241.

¹⁷É muito sugestiva a passagem em que, após apagar seu próprio nome, Claudine o substitui pelo seu filho no livro escolar que lhe pertencera. Assim como as letras de seu prenome devem ocupar o espaço reservado outrora aos grafemas de Claudine, François deve seguir à risca — diríamos melhor, à letra — o modelo materno, sendo castrado simbolicamente pela escritura feminina.

¹⁸Adotamos as caracterizações estabelecidas por SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia.* ática, 1985.

¹⁹Não é por simples coincidência que os melhores convivas do sabá sejam “os mais ávidos de festa, gente de desejo e privação”. (*Les Enfants du sabbat*, p.35).

paródia supõe a idéia de apropriação. Assim como Soeur Julie, outra mulher sinistra do mundo de Anne Hébert, La Puce (*Le Printemps de Catherine*), é uma voleuse da langue²⁰: ambas se apoderam do discurso religioso tradicional, invertendo-o, desorganizando-o.

A lembrança da paródia apenas se esboça em certas atitudes de personagens luftianas: é sobretudo o caso de Gisela (*A asa esquerda do anjo*). Fiandeira canhota, empreende um trabalho ao inverso, como único desvio possível às imposições da avó. Face à impossibilidade de seguir o ritmo familiar (“Só eu me sinto fora do ritmo”, p.14, “Eu tocava piano, os relógios soavam em outro compasso”, p.44), “na sua guerra secreta” (p.28), Gisela percebe seus defeitos “como uma espécie de salvação às avessas” (p.74). Porém, com o passar dos anos, a resistência da menina — onde reconheceríamos traços da paródia — cede à pressão do modelo valorizado por Frau Wolf, o Referente capaz de fazer calar a individualidade da neta, condenando-a aos limites da paráfrase “Embora as agulhas ainda enferrujem, meus bordados saem quase perfeitos; (...) e acho que minha avó hoje se orgulharia de mim”. p.83, “talvez fosse necessário me transformar na velha ereta e seca”, p.96).

Outra evocação da paródia é sugerida no ritual do parto, durante o qual se manifestam inversões reveladoras: ao invés de parir pela vagina, Gisela dá à luz pela boca; longe de ser uma pessoa, o filho de suas entranhas é definido como um bicho, ente ambíguo. Assim como para a narradora de *Exílio* (p.194) o parto às avessas não é, de fato, um ato libertador definitivo. Após esta experiência dolorosa (cf. o “parirás na dor” bíblico),²¹ Gisela continua a ser vítima da duplicidade, encontrando-se face a face com seu habitante (p.141). Logo, até o fim do texto, a personagem parece dilacerada entre dois apelos (Neve ou fogo? Guísela ou Gisela?), entre a repetição de outrem e a busca de originalidade, entre a paráfrase e a paródia, entre a castração corporal e o insaciável desejo.

Visto como uma exploração em torno do corpo feminino²² (cf. a coincidência entre o corpo feminino e o corpo textual), o romance *A asa esquerda do anjo* sugere a necessidade de se vencer a muralha do exílio (tema privilegiado na obra das autoras), que afasta as mulheres do poder, da escritura e da sua libido. Suplantando a tendência ao fechamento e à recusa (“Por muitos anos pensei que só me salvaria se fechasse meu corpo, se endurecesse o ventre, se me negasse (...)” p.107), Gisela permite, enfim, que seu corpo se abra, o que dá origem ao próprio texto. Neste sentido, a escritura constitui, ao mesmo tempo, uma espécie de dom e a verbalização do recalcado. Apesar de minimizada no texto, a função catártica do parto — acesso à escritura — existiria

²⁰Pensamos, é claro, no título do livro de HERMANN, Claudine. *Les Voleuses de langue*. Ed. des femmes, 1976.

²¹Contrariamente à experiência feminina, Adão teria concebido Eva durante o sono, sem sofrer. Segundo Irma Garcia *Promenade féminière. T.1. Recherches sur l'écriture féminine*. Paris, Editions des Femmes, 1981. p.45), para a mulher, o acesso à escritura é sempre longo e lento, e pressupõe riscos e dores, o que evoca o próprio parto.

²²O romance *O quarto fechado* pode ser lido como uma viagem a partir de outro corpo feminino: o da Morte. Definida como a Outra, a Sinistra, a Dama, a Morte só se revela como tal no fim do texto (p.130). É a dificuldade de se verbalizar o corpo feminino: temido, desconhecido e atraente.

como ponto de partida para uma solução verdadeira ("Terei coragem de, num ritual último, abrir a boca como nunca abri as pernas e parir minha purificação?" p.38).

Conhecedora, desde sua infância, da castração relativa à linguagem e ao desejo, Gisela remete ao difícil acesso das mulheres ao ato de escrever. O caminho percorrido pela personagem ilustra o que se passa com outras figuras femininas: à força de — à maneira clariciã — costurarem para dentro, entrelaçando os fios da memória e do inconsciente, as mulheres acabam tecendo para fora. Nascido no interior do corpo feminino, e ultrapassando obstáculos, o texto atinge o espaço público, à procura de outras vozes. Desejo em busca de outros desejos.