

O ESPELHO UNIVERSAL E A PERVERSÃO DA FÓRMULA

1987

A propósito da escrita feminina, eu queria tentar dar uma volta em minha própria reflexão: tentar ser outra para me ver como outra. Porque creio, continuo crendo, agora mesmo, que não existe a mulher como categoria universal e essencial. Que essa categoria, como todas as fórmulas para o ser dos subalternos, dominados e inimigos foi imposta desde fora. Corresponde exatamente à categoria do outro, o que se define como diferente por carecer de algo que aquele que o define possui. Os sujeitos assim definidos não podem assumir o ser genérico que os assinala, porque assumiriam ao mesmo tempo o conjunto do sistema simbólico que os diferencia por e em seu ser. Ser subalterno, ser outro, ser definido por uma carência e ser culpado são partes do mesmo movimento. E o movimento que constitui a mulher como outra, que a essencializa e a condena por seu ser, também a divide em duas partes: os outros têm sempre a ver com o bem e com o mal. Assim, ser universalizada como mulher é ser apontada como outra, como a que carece, a que está dividida e é culpada.

Creio, além disso, que a escrita feminina não existe como categoria, porque toda escrita é assexuada, bissexual, omnissexual. E, por fim, creio que ler traços femininos nas escritas femininas é um exercício, no mínimo, tautológico, que se alimenta incessantemente de si mesmo, porque a cultura e o sistema simbólico em que estamos inscritas se reproduz assim, indefinidamente, em círculo.

Mas acontece que eu quero me ver como outra e quero pensar precisamente no que não quero pensar: na possibilidade de uma escrita

específica de mulheres e na possibilidade de ver, ali, de que modo essa escrita diferencial reproduz o sistema simbólico universal do feminino como o diferente. E eu o penso através do texto de uma mulher argentina, poeta, que teve um filho sendo solteira e lhe deu seu nome, se suicidou e denunciou, quando poucas o faziam, a desigualdade social das mulheres. É um soneto de Alfonsina Storni.

ALGUMAS HIPÓTESES

As condições de aparição dessa escrita especificamente feminina seriam as seguintes: 1) referente: o amor; um discurso sobre o amor, não necessariamente um discurso amoroso; 2) gênero: a poesia lírica, e 3) enunciada no gênero feminino.

No lugar do amor, que é o lugar da diferença dos sexos, e no lugar do sujeito lírico, que é o lugar sem lugar, interno, da diferença do sujeito com o social, e sendo esse sujeito posto no lugar do gênero feminino, emergiria o golpe e, por isso mesmo, o fundamento do sistema simbólico universal das diferenças entre os gêneros-sexos. Como se fosse possível saltar de um a outro, como se na intimidade e na singularidade se encontrasse algo absolutamente específico que é, ao mesmo tempo, o que os outros consideram universalmente feminino. Em determinadas condições de enunciação, as diferenças em seu ser advindas de seu sexo parecem reproduzir internamente, assumindo-o como sua diferença, o sistema simbólico de diferenças que constitui o próprio fundamento de sua desigualdade. Esses textos falam a todos sobre a diferença entre os sexos, mas de um modo distinto de acordo com cada sexo. Eles parecem constituir um espelho duplo: entre as iguais se produziria um efeito de reconhecimento de uma identidade especular, mas uma por uma e segundo um princípio serial: cada mulher que lê vê a si mesma nessa outra que escreve. É outra e sou eu, ela sou eu. E, por outro lado, nos do outro sexo, produziria a certeza de que a categoria mulher é efetivamente uma categoria universal que existe e se define pelos traços, diferentes e específicos, que essa escrita

refletiria¹. Nos dois casos, ainda que de modo diferente, o universo simbólico de diferenças que se encontra inscrito no fundamento da cultura paternal é reproduzido e confirmado.

2. O texto

SÚPLICA

*Senhor, Senhor, já faz tempo, um dia
sonhei um amor como jamais poderia
alguém sonhar; um amor que fora
a vida, toda a poesia.*

*E passava o inverno e não vinha,
e passava também a primavera,
e o verão de novo persistia,
e o outono me encontrava em minha espera.*

*Senhor, Senhor: está nua minha espádua:
Faz nela estalar, com mão pesada,
o látigo que sangra os perversos!*

*Que já cai a tarde sobre minha vida,
e que esta paixão ardente e desmedida
eu a perdi, Senhor, fazendo versos!²*

¹ Ver Celia Amorós, a quem devo muitas destas ideias. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos, 1985.

² EL RUEGO: Señor, Señor, hace ya tiempo, un día / soñé un amor como jamás pudiera / soñarlo nadie; / algún amor que fuera / la vida, toda la poesía. // Y pasaba el invierno y no venía, / y pasaba también la primavera, / y el verano de nuevo persistía, / y el otoño me hallaba con mi espera. // Señor, Señor: mi espalda está desnuda: / ¡Haz restallar allí, con mano ruda, / el látigo que sangra a los perversos! // Que está la tarde ya sobre mi vida, / y que esta pasión ardiente y desmedida // la he perdido, Señor, ¡haciendo versos!

Está incluído no livro *Languidez*, de 1920. Neste soneto quem fala – é um modo de dizer, porque se trata de uma súplica, que é oral – é uma mulher que escreve versos, que escreve. Fala para todos porque se dirige ao todo, a Deus, e diz que os versos são sua condenação. Mas o texto é parte de uma série intitulada “Exaltadas”, junto com outros como “Queixa”, “Sede”, “Escrava”, “O clamor”. A característica desta série (dedicada a um homem, a Julio Cejador) é usar o artigo somente quando ele corresponde ao gênero masculino; o feminino está ausente. É, portanto, a voz de uma dessas exaltadas que falam com Deus, na qual não se sabe se está ou não incluída a voz do sujeito que escreve. É uma voz que outra voz parece pegar emprestada ou tomar de outra (é a voz de outra) que, como ela, escreve versos (e diz nos versos que escreve versos). A distância entre a que escreve e a que confessa sua escrita como transgressão, a distância que cria o título da série, no plural, é a marca da primeira especularização que abrirá a cadeia. Alfonsina se vê na outra como outra. No olhar daquela que ali se olha, é construído o espelho que se oferece ao meu próprio olhar. Que eu a veja ver-se em outra; a moldura quer que eu mesma me contemple ali. Esta é a marca dos textos construídos para criar uma cadeia, para ligar-nos no que temos de igual. As que se exaltam para usar o vocativo por excelência e para pedir justiça contra si mesmas, são, em Alfonsina, as que perderam o sonho do amor. O sonho da diferença no todo.

O texto tem duas partes, segundo os gêneros: o paraíso e a queda.

O PARAÍSO É O LUGAR DO TODO

O sujeito feminino conta ao Senhor um sonho perdido e suplica o castigo ou a justiça por essa perda, pela razão dessa perda. Conta também a história de sua vida, como ocorre quase sempre quando os subalternos cantam ou escrevem ou são escritos ou vistos. E pede justiça, como eles. Mas o sonho de amor, o paraíso de amor, é sua declaração subjetiva de pertencimento ao gênero feminino. O sonho do paraíso feminino posto no passado é o sonho de um todo regido por

um amor, que se identifica com os todos da vida e da poesia, os femininos determinados. A sequência vai de *um* a *toda*, e a palavra *toda* está colocada na poesia. Todo ou toda é a palavra suplemento, a marca da privação, do que não se tem; do que define o outro como outro. É uma palavra frequente nos sonhos femininos: todo, toda, ser toda no amor, todo o amor, ver tudo, saber tudo, comer tudo, querer tudo; no texto a palavra aparece no gênero feminino. A equação entre um particular determinado e o todo reproduz o sistema do texto na série: uma mulher indeterminada, uma exaltada, que é as mulheres, todas. Cada um dos singulares substantivos, os substantivos singulares (amor, vida, poesia) é o outro de um modo imediato, imanente: o todo é uma fusão ardente. E os substantivos, que são universais criadores, os universais da criação que incluem todo o vivo, põem a marca humana na palavra, onde não há diferença entre os sexos: na criação verbal. Estes substantivos admitem um tipo de figura etimológica que diz algo sobre o mesmo no interior do todo, uma figura autoengendrante e autossuficiente; outra vez, uma figura especular: amar o amor, sonhar o sonho, viver a vida, olhar o olhar, versificar os versos. Essa figura parece não deixar restos e por isso pode ser a representação do todo; o fazer coincide totalmente com o que se faz e se é. O sujeito que sonha exclui a todos os demais de seu paraíso, e as negações são absolutas: “Como jamais poderia / alguém sonhar”. É estranhamente egoísta: apaga o eu e se inclui em todo o criado.

Esta utopia retrospectiva aparece como uma variante feminina da utopia retrospectiva dos subalternos, formulada sempre como perdida e em um presente de deslocamento. É o sonho que muitos subalternos ergueram frente à modernidade, quando foram excluídos do outro sonho, o dos cidadãos: liberdade, igualdade, fraternidade. É o sonho dos diferentes dos cidadãos, os excluídos pela diferença perante a lei no próprio interior do princípio universal da igualdade perante a lei. Os dois sonhos não são contemporâneos, mas assíncronicos. Porém, frente aos universais do sonho iluminista, os excluídos voltaram a contar e a sonhar uma e outra vez um paraíso onde os universais não

eram somente os do gênero humano, mas os da criação e do universo. No sonho feminino, o paraíso está regido pelo amor, que é o lugar da diferença, porque é o lugar da diferença de sexos e gêneros. E a religião do amor é também a religião do sujeito que sonha, de si mesma. Aí se constitui um tipo de subjetividade coextensiva com o todo; aí se funde o que a cultura separa: amor, vida, poesia.

A particularidade destes paraísos dos subalternos e, também, deste paraíso feminino com os universais femininos da criação, é que eles puderam ser socializados e propostos ao mesmo tempo como utopias retrospectivas e futuras: são a promessa dos que sofrem, como o reino dos céus. No momento em que se formulam no poema, formulam-se como uma promessa, e porque se promete, espera-se a sua chegada na segunda estrofe. Aqui é onde a exaltada apareceria frente ao outro gênero como narcisista, egoísta, sonhadora, passiva, ingênua e sempre esperando algo: atada por seu sonho, a repetição cíclica das estações. E essa repetição, repetida, leva inexoravelmente à tarde do dia do sonho, à tarde da vida. A vida se figura, no texto, por uma unidade natural, cósmica outra vez, que contém em seu interior, de modo invertido, as quatro estações do ano: não se trata do dia contido no ano e a repetição dos anos, mas da repetição das quatro estações em um dia da vida: “Que já cai a tarde sobre minha vida”. Essa volta, essa inversão, essa inclusão é uma das figuras-chaves do texto.

A QUEDA É A PERVERSÃO DA CRIAÇÃO

Se a palavra *toda* está no feminino e associada à poesia, ela encobre uma alternativa. E então, se há uma alternativa, o todo é impossível, a equação está mal formulada. Não se sabe se ela põe *toda* na poesia porque é uma mulher que escreve (e escreve justamente porque se põe *toda* na poesia) ou se o todo posto na palavra, e estetizado como poesia, pode ser pensado também como um universal feminino pelo outro gênero. Não só se diz que a mulher é romântica, mística, passiva, perversa, masoquista, mas também que ela fala, que fala pelo simples

gosto de falar. Assim como ama o amor e sonha o sonho, ela fala a fala. Assim, se aquela que escreve põe a palavra *toda* na poesia, ela fará versos, e no momento da realidade, que é o momento de fazer justiça à equação, o momento do verbo fazer e do corpo, ela pedirá justiça no corpo por perverter a fórmula do todo-amor e perdê-lo. Aqui, abaixo, tudo vira ao revés, e não somente o corpo daquela que suplica para dar as costas: o paraíso inteiro virou ao revés. Nasce o tempo como limite da vida, nasce o possessivo (o pronome do egoísmo, posto somente em minha espera, minhas costas, minha vida), nasce a parte, e o todo se perverte em troca do número e do gênero. O “um amor” do paraíso se chama, agora, “esta paixão ardente e desmedida”, e o sujeito se inclui em um masculino indeterminado e plural, os perversos, e o corpo é o de virar ao revés, onde não há diferença de sexo, e a súplica é ser castigada com dor e não amada. É aqui que o espelho me oferece outra vez sua superfície: eu fiz o oposto, exatamente o inverso do que sonhei, do que eu quis e, por isso, sou perversa e culpada, e peço o que eu não quero, o que quer fazer o Senhor, o todo, que é a violência. Neste momento, o sujeito do texto se define, em seu ser, por seu fazer: já não é o sujeito singular feminino, mas parte de um plural masculino (como se definiu a exaltada, mas com o outro gênero). E quando se define deste modo, por seu fazer, muda de gênero e se faz plural: sou um dos *per-versos* que perderam o paraíso fazendo *versos*. Uma palavra está dentro da outra. Seu ser contém seu fazer como uma de suas partes. Mas então se perverte e se perde o todo, porque ali, no paraíso, o fazer coincidia *totalmente* como o que se fazia e o que se era. Agora, em chave invertida e negativa, na dor e na condenação, o fazer é uma parte (versos) do ser plural do sujeito (perverso). Toda a poesia virou ao revés, caiu (nos tercetos), inverteu-se em gênero e em número, e abaixo já não se fala do amor. Na palavra “perversos” não só está contido o virar ao revés, a inversão, os versos (como parte incluída e ao mesmo tempo removível: como a *diferença da equação* que, na verdade, já que tudo está ao contrário, é uma *soma*), mas também o mal e a degradação do amor: está

o amor do paraíso, mas desviado em gênero e número e submetido ao verbo fazer e à violência do todo. A perversão da fórmula do paraíso é, precisamente, a que permitiu extrair uma diferença, os versos, de seu ser, para poder defini-lo. E ao mesmo tempo, a condenou.

Ela formulou mal a equação (por que há tão poucas mulheres matemáticas?), a inverteu, perdeu uma parte e, ao mesmo tempo, construiu outra na dor, em outra parte, no plural, no outro gênero. Ela levantou esta construção precisamente onde havia colocado a palavra *toda*. Onde se havia colocado *toda*. Mediu com os versos a paixão ardente e desmedida e, ao medi-la, perdeu-a. Fez o oposto do que quis e, ao mesmo tempo, fez o que quis, porque o fez ao contrário. E ao todo, ao Senhor, pede-lhe que faça em seu corpo exatamente o oposto do que queria, também com o corpo, para perverter o todo e perdê-lo. Pede-lhe que lhe faça o que crê que o outro quer fazer: a violência no corpo, que é precisamente o oposto do que deseja.

Saberão os do gênero-sexo oposto que quando as mulheres fazem o que não querem, quando fazem o oposto do que querem, também fazem o que querem?

1. Os UNIVERSAIS SIMBÓLICOS DA DIFERENÇA SÃO OS DA LINGUAGEM E DO TEXTO PATERNO

Hoje, mais de 60 anos depois, poderíamos perguntar à poesia, a Alfonsina, onde está a culpa pela qual esta exaltada suplica dor e justiça à lei. Porque se recorrermos o conjunto do texto, podemos localizá-la, precisamente, no *todo*: a transgressão está no sonho, em sonhar sozinha o amor como um todo; a transgressão está em sonhar a criação como se fosse sua criadora; a culpa está em esperar passivamente que se cumpra a promessa, e também em escrever versos enquanto se espera, e então vai se tornando uma parte do sonho. A culpa está em fazer versos: em perder a paixão desmedida ou *na* paixão desmedida. A transgressão está em fazer uma parte do que sonhou, não tudo; ou em fazer o contrário do que suplica: de frente e sem dor nem sangue; ou em crer que um amor poderia ser o todo, ou em sonhar que em um, um indeterminado,

estava tudo. Ou a transgressão está em deixar cair o *per* (de *per*-versos, mas também de *es-per-a*, de *per*-sistia e de *per*-dido) nos versos, pelos versos. Ou será que a culpa está em fazer o inverso, o oposto, em fazer sempre o oposto do que sonhou, em gênero e em número?

Ela é má e culpada de tudo: é má por seu ser. A culpa está na perda do paraíso por sua responsabilidade. O texto conta a gênese, o texto fundante (e conta a gênese ao próprio autor) nas duas partes: o éden e a queda por culpa da mulher. E pede castigo ao pai por essa culpa, pede o castigo que já foi dado, antes e sempre: dor e subordinação ao outro gênero-sexo. Reproduz o universo simbólico que definiu a diferença entre os sexos em nossa cultura; é Eva, a primeira mulher da cadeia. E não faz mais que reiterar o momento fundante da distribuição simbólica das diferenças. Mas é uma Eva particular, de uma classe específica: não é a que quer saber, a que põe o todo no saber (como Sórora Juana), mas a que quer pôr nomes: a que pôs o *tudo* na poesia. E isso, no paraíso e antes da queda, e mesmo antes de seu nascimento, correspondeu ao outro sexo-gênero, ao primeiro. Quando chegou, tudo já estava criado e dito, ela foi privada, precisamente, da criação verbal fundante. E então pôs em seu paraíso, no todo, a palavra *toda* precisamente no terreno do outro, na criação verbal, que era e é, ao mesmo tempo, o lugar do humano sem diferença de sexo, o lugar do humano diferenciado do resto do vivente. Assim se define o primeiro sexo. Ao primeiro sexo o pai ofereceu, como um dom, como sua parte na criação, a tarefa de nomear as coisas; correspondeu-lhe a poesia e a constituição do sistema simbólico. O segundo sexo, então, foi a outra entrada, porque foi privada da criação do sistema simbólico. Assim, corresponde a ela desejar isso de que foi privada, isso que a diferencia como outra, e desejá-lo como um todo. E então a exaltada tem razão quando pede o castigo por sua culpa, por fazer versos (a culpa foi deixar cair o *per* e colocar seu não, ou seu sim, nos versos). Ela tomou a criação dos nomes, verbos, gêneros e números do primeiro sexo, o qual definiu o homem ao definir a si mesmo, e a tomou justamente para se definir. Mas quando se definiu o

fez no primeiro gênero-sexo e no plural. Colocou o masculino em seu ser, em uma parte de seu ser: nas costas. E perdeu então o paraíso de amor que, na realidade, nunca teve nem nunca chegou. Perdeu o que nunca havia tido.

Na criação do mundo como transgressão e queda, como nascimento do mal e da morte e da dor e do saber, somos o primeiro sexo. Esta transgressão é a que, desde fora, é concedida aos subalternos, aos segundos, excluídos, privados. Elas são as que querem aquilo de que foram excluídas pelo pai universal no sistema simbólico universal.

Isto é me ver como outra, como a outra. Os universais femininos que leem como a mulher, os que creem que isso existe, e os traços que o espelho me mostra para que, outra vez, me veja como outra na outra e seja a outra são os universais simbólicos que fundam, no texto do pai, o universo.

Os universais femininos são também vida, amor, poesia, justiça. E saber. Reorganizar este texto, formular a equação com outra matemática, virar tudo ao revés uma vez mais em gênero, número, ser, fazer, indicativos, subjuntivos e imperativos (sabe-se que a súplica é uma ordem invertida?). Virar ao revés o texto daquela que pede castigo e botá-la no mundo para que, aqui, diga o que as mulheres como ela, além de fazerem versos, sempre pediram quando falaram para todos, para todas e todos: vida e justiça.

FICÇÕES DE EXCLUSÃO

1992

O CORPUS

Se reuníssemos uma série de textos narrativos cujo centro é o delito (e que não pertencem à tradição policial), teríamos possivelmente um *corpus* de ficções de exclusão, ou seja, ficções de eliminação de uma diferença e esvaziamento de seu espaço, com corte de descendência. Estas metáforas de holocausto (porque querem apagar espaço e tempo) podem ser lidas nitidamente quando se trabalha com um *corpus* serial ou histórico e não com obras isoladas. Nosso *corpus* de ficções de exclusão percorre o século XX argentino, com textos muito lidos e quase todos filmados, e também inclui alguns textos latino-americanos não – argentinos. Nessas narrações, parece formar-se uma das construções do sexismo e talvez do racismo, uma vez o que o personagem central, que é o delinquente e o que narra e diz "eu", comete delito contra um tipo específico de diferença, de sexo e algo mais, para excluí-la e esvaziar seu espaço, produzindo a metáfora do holocausto. São crimes ao mesmo tempo passionais e políticos, e os textos contêm sempre, além da representação do personagem delinquente, alguma representação do Estado como delinquente. Este dado é fundamental para diferenciar o *corpus* de certa tradição realista, cujas representações são exclusivamente econômicas e sociais e não político-estatais, e onde a culpabilidade pelo delito não está subjetivizada. Um registro verbal médio, antirretórico, opõe explicitamente o *corpus* à escrita alta ou "literária" e o diferencia desta tradição. As diferenças entre o *corpus* de ficções de exclusão e outras séries ou gêneros narrativos dependem, portanto, do lugar da construção de subjetividades (aqui, a do delinquente e não a da vítima