

**A PROPÓSITO DO SUJEITO FEMININO EM
LITERATURA CONTEMPORÂNEA:
A PAIXÃO SEGUNDO G. H. DE CLARICE LISPECTOR,
A PAIXÃO SEGUNDO CONSTANÇA H. DE MARIA TERESA HORTA,
SOB O OLHAR DE MEDEIA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO***

Catherine DUMAS**

Resumo: A complexidade do sujeito feminino na obra de Clarice Lispector, Maria Teresa Horta e Fiama Hasse.

Palavras-chave: Intertextualidade; Clarice Lispector; Maria Teresa Horta; Fiama Hasse; Sujeito feminino.

Résumé : La complexité du sujet féminin dans l'oeuvre de Clarice Lispector, Maria Teresa Horta et Fiama Hasse.

Mots-clés : Intertextualité ; Clarice Lispector ; Maria Teresa Horta ; Fiama Hasse ; Sujet féminin.

Em 1994, ao publicar *A Paixão segundo Constança H.*, a romancista e poeta portuguesa Maria Teresa Horta declara um laço de filiação com o romance da brasileira Clarice Lispector. Trinta anos separam estas duas *Paixões*, o tempo de uma geração. Com efeito, Constança podia ser filha de G. H., aquela que se atreve a dar o grito que a personagem clariciana contém:

Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em

* Edições utilizadas: Clarice Lispector. *A Paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1991, 16ª edição; Maria Teresa Horta. *A Paixão segundo Constança H.* Bertrand Editora, 1994; Fiama Hasse Pais Brandão. *Sob o Olhar de Medeia.* Lisboa : Relógio d'Água, 1998. A referência de cada citação será feita entre parêntesis a seguir com as seguintes siglas: G.H., C.H., SOM.

** Catherine DUMAS est professeur de littérature portugaise à l'Université Paris III – La Sorbonne Nouvelle. Especialiste de la littérature contemporaine, elle a publié dernièrement "Poésias eróticas femeninas afrobrasileñas" in Roland FORGUES / Jean-marie FLORES (editores). *Escritura Femenina y reivindicación de género en América Latina.* Paris, éditions Mare & Martin, 2004, p.163-183. Co-éditeur de *Représentations et récritures de la tradition. Femmes en poésie.* Pau, PUP, 2002.

segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante (G.H. 66).

Constança assume o papel transgressor deste "ser gritante". Como "ser excepcional", é encarregada de acordar os "milhares de seres gritantes" (G. H. 67) visionados por G. H. De motivo da escrita em C. Lispector, o grito faz-se, em M. T. Horta, a sua modalidade. Estira-se ao longo do espaço e do tempo que assim preenche: "eram longos gritos roucos, lentos, mordidos, presos na garganta; a sossobrar nos lábios" (C. H. 69). Mas o grito mordido regressa ao grito animal, ao uívo de cão que morde: "então uivava, cega. / De raiva. Nunca se arrependeu de os morder" (C. H. 279). Constança passa as fronteiras do possível estabelecido por G. H.: ela ama o mesmo numa relação invertida, fere, mata e grita a sua dor de amante traída. É punida com a condenação à loucura, à prisão, ao hospital psiquiátrico.

Se existe entre os dois romances uma intertextualidade evidente e voluntária, o romance de Fíama Hasse Pais Brandão, *Sob o Olhar de Medeia*, saído em 1998, não se integra a esta comunidade, a não ser por obra do leitor prevenido que recolhe os sinais que hão de alimentar o seu imaginário. De uma intertextualidade intencional, passamos aqui a uma intertextualidade casual, mais frouxa, mas não menos activa. Marta, a personagem deste romance de aprendizagem (o narrador fala aqui em "episódios biográficos" (S.O.M. 62) a propósito de um relato na terceira pessoa) narra uma iniciação à vida futura, nascendo a escrita da memória da infância. O tratamento dado à infância é uma projecção, pois a pequena Marta descobre, na Quinta da família, que não vive no Paraíso mas sim no Purgatório. Passa de uma sociedade agrária a uma sociedade urbana enfrentando, desde o início da vida, todas as lutas em confrontação dialéctica com os relatos dos grandes mitos fundadores.

G. H., quanto a ela, transcende o seu destino e merece a liberdade ao cabo de uma prova geradora de um processo regressivo até à fase oral da construção da personalidade. Constança, por sua vez, é alienada num processo de perdas sucessivas que não lhe permite individuar-se. Marta, ela, nasce dotada da capacidade de combater a opressão exterior (o romance passa-se durante o Estado Novo em Portugal) e construir o seu ser social a par do seu ser íntimo. Ela formaliza pela palavra encantatória a dor informulada do sujeito feminino.

A minha leitura do romance de F. Hasse Pais Brandão parte do postulado clariciano tão conhecido e enigmático do fim de *A Paixão segundo G. H.*: "a vida se me é" (G.H. 183). Mesmo que desesperada, Marta é uma personagem projectiva que inicia o seu percurso onde G. H. finda o dela: "Enfim eu me estendia para além da minha sensibilidade" (G.H. 183). Marta retoma o desafio de G. H. a si mesma, o do "ato ínfimo". Tal como G. H. que vê "estremecer um fio de capim" (G.H. 181), Marta exila-se voluntariamente na "Natureza viva" (S.O.M. 9) com a qual tece relações fusionais. Projecta-se no "para todo o sempre" (S.O.M. 9) da acção e o "mais tarde" (S.O.M. 89) da escrita para dar a sua visão do mundo, "empenhado no dia-a-dia", que se transforma na obra literária em "uma descrição literal" (S.O.M. 89). O eu de Marta dilui-se neste quotidiano, nesta "Natureza

viva". Realiza o desejo de fusão de Constança, de despersonalização de G. H., até tal ponto que o final do romance de F. Hasse Pais Brandão retoma a aproximação clariciana entre o eu e uma paisagem longínqua e montanhosa. C. Lispector evoca: "Eu estava tão maior que não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mais perceptível nas minhas últimas montanhas e nos meus mais remotos rios"(G.H. 183). F. Hasse Pais Brandão, quanto a ela, já não dá a ver um eu, mas sim um sujeito colectivo, alegórico, desmultiplicado até ao infinito de uma geração: "na linha de crista das montanhas, pequenas figuras humanas contemplam o horizonte [...]. São os seus companheiros, os amigos, os amigos dos amigos, tão sós e indecisos, uma geração quase perdida"(S.O.M. 174).

O leitor acha-se, pois, confrontado nestes três romances com três personagens femininas invasoras que se narram a si mesmas em diversos modos, mas que emitem todas elas postulados sobre a impossível construção de um sujeito, em particular de um sujeito feminino. Do eu clariciano despersonalizado da G. H. que declara no fim do romance: "e eu não entendo o que digo. E então adoro"(G.H. 183) ao ela-eu icônico da Constança de M. T. Horta que, no fim do romance também, ecoa com a declaração de G. H., mas introduzindo a cisão entre razão e afectos: "Os sentimentos ultrapassavam o entendimento. E nada se cumpria"(C.H. 295); deste sujeito doloroso ao sujeito colectivo não menos doloroso do narrador de F. Hasse Pais Brandão que conclui o romance com a alusão à geração "dos que se moveram pelo desejo e pela paixão"(S.O.M. 174), nasce uma problemática do sujeito feminino no prolongamento da problemática do sujeito desenvolvida pelas novas filosofias, novas histórias e psiquiatrias, entre outras, da segunda metade de século do século XX. O artista moderno e pós-moderno dialoga com estes diferentes discursos ao representar um sujeito submetido ao questionamento da sua (in)existência. O criador-escritor, ao trabalhar com a linguagem, enfrenta-se com a dificuldade de representar não só um sujeito que flutua entre desconstruções e reconstruções, como também um sujeito falante que se constrói como objecto da sua própria formulação, chegando a confundir-se a produção textual e a noção de sujeito, já então definido como linguagem.

O meu propósito aqui, é estudar como os três romances tomam em conta esta complexidade do sujeito, sujeito ontológico e sujeito da escrita, e como, introduzindo uma terceira categoria, a do feminino do sujeito, colocam o questionamento sobre o sujeito longe da oposição entre formalismo e historicismo.

I. AS CATEGORIAS FILOSÓFICAS DO SUJEITO

Dos romances estudados, podemos dizer que se destacam duas grandes categorias filosóficas do sujeito: o sujeito histórico e o sujeito ontológico. Ambas elas abrangem a questão do sujeito feminino.

O **sujeito histórico** está imerso na contemporaneidade. Confrontado à permanência dos grandes mitos e textos fundadores, selecciona neles os valores que lhe hão de

proporcionar o antídoto à contingência histórica. O sujeito histórico é, desta maneira, um sujeito que dialoga com os valores vigentes, afirmando a sua própria modalidade, as suas resistências e rejeições. É um sujeito que (se) inventa para subsistir. A ficcionalização faz dele o centro de várias estratégias narrativas.

A personagem feminina é, em primeiro lugar, submetida ao que C. Lispector chama de "deseroização"¹. Com este processo, G. H. despoja-se do "autrui colonisé"², segundo a terminologia de Baudrillard, para se transformar num ser integrado. Quer dizer que as escritoras utilizam as teorias da desconstrução, da fragmentação do sujeito postas em relevo pela estética contemporânea, com o intuito de afirmar um feminino do sujeito. Luce Irigaray mostrou há tempos o facto de que

[...]toute théorie du "sujet" aura toujours été appropriée au "masculin".
A s'y assujettir, la femme renonce à son insu à la spécificité de son rapport à l'imaginaire. Elle se replace dans une situation d'être objectivé - en tant que féminin - par le discours. Elle s'y réobjective elle-même quand elle prétend s'identifier "comme" un sujet masculin.³

Pela "deseroização" da personagem, C. Lispector escapa à dualidade sujeito-objeto. Seguindo uma via contrária à que adoptou o feminismo, a brasileira recusa a dualidade masculino-feminino. Este esquema não dual convence em particular a crítica feminina francesa. Hélène Cixous não estabelece por mero acaso um diálogo transpessoal com C. Lispector, especialmente no texto intitulado *Vivre l'orange*⁴. Alhures, a escritora francesa vê na brasileira um caso emblemático da mulher "passe-frontière" que não está "ni dehors ni dedans"; é este "loin de l'opposition 'dehors / dedans', qui permet le travail de la bisexualité"⁵. Esta preocupação pelo espaço, de parte da personagem feminina, faz com que o centro reservado tradicionalmente ao herói, segundo a teoria bakhtiniana, sofra uma expansão. A personagem que deixa o estatuto de herói configura o espaço romanesco, preenche-o (G. H.), adquire um estatuto icônico (Constança H.). Com esta acção sobre o espaço, transforma-se em sujeito poético, e até em poeta (Constança H. e Marta).

Tratando-se de rever a teoria do sujeito baseada na obliteração do feminino pelo masculino tal como L. Irigaray a denunciou, estas três romancistas optaram por dar um prolongamento pessoal e subversivo às teorias que rezam o desaparecimento do sujeito. Esta escolha implica por parte delas que reflitam na sua linguagem, na sua "voz" segundo

¹ "A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair - só posso alcançar a despersonalização da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz"(170). É pelo processo da "deseroização" que G. H. sintetiza a emergência simultânea do eu e do livro.

² Guillaume, M et Budrillard, J. *Figures de l'altérité*. Paris : Descartes et CIE, 1994.

³ Irigaray, L. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Les Editions de Minuit, 1974, p. 165.

⁴ Cixous, H. *L'heure de Clarice Lispector*. Précédé de *Vivre l'orange*. Paris : Des femmes, 1989, p. 7 à 113.

⁵ Cixous, H. "Le sexe ou la tête" in *Le langage des femmes*. Paris : Les Cahiers du Grif, Editions Complexe, 1992, p. 93.

a terminologia clariciana, um pensamento filosófico. Shoshanna Felman vislumbra pois, na criação literária feminina contemporânea, uma

*recherche tâtonnante d'un nouveau statut du discours, discours qui devra défaire à la fois l'exclusion et l'inclusion, effacer la limite et l'opposition entre l'Intérieur et l'Extérieur, entre le Sujet et l'Objet, oblitérer la démarcation entre Raison et Folie. Dire la différence ; dire le dehors du langage à l'intérieur du langage ; parler à l'intérieur de la philosophie.*⁶

A diferença que emerge do processo da "deseroização" é uma diferença mínima. Baseia-se no conceito de ínfimo também desenvolvido por C. Lispector e que, como já o disse eu, funda o romance e a obra poética de F. Pais Brandão. Em Portugal, este conceito foi erigido em *credo* nos anos 50 por Irene Lisboa cuja obra escandalosa no seu radicalismo inovador foi marginalizada até hoje em dia. O ínfimo, na obra de C. Lispector, nasce da fragmentação não da forma romanesca, mas sim da realidade apreendida na sua forma "fractal", com a mudança até ao infinito das escalas. Isto permite o desdobramento do sujeito em barata e o jogo entre espaço interior e exterior.

Esta fragmentação é óbvia em M. T. Horta, na mesma forma do romance que adopta seja um modelo narrativo na terceira pessoa, seja a forma do diário, seja a do boletim de saúde lacónico, ou bem a fórmula lapidária da citação em epígrafe, assim como a inscrição do poema no âmago do discurso ficcional. Esta fragmentação formal reflecte, em certos casos, a cisão do sujeito ontológico, remetendo para esquemas psiquiátricos da actualidade.

Em F. Hasse Pais Brandão, a adesão ao ínfimo ganha um valor moral, lembrando nisto o cariz de Irene Lisboa. Mas, na relação que existe nesta escritora entre a diminuição da forma e o crescimento da vida, encontra-se uma filiação com a obra clariciana. A valorização dos bichos pequenos, da vida infantil, da vida subterrânea de seres dificilmente visíveis, participa na mudança de escala pela epifania do verbo poético, tal como é praticada por C. Lispector.

O desaparecimento da dimensão heróica do sujeito, a equivalência entre este e uma realidade obliterada pelo romance masculino tradicional, mal discernível mas revelada por estes três romances, são procedimentos ficcionais que se cruzam com as teorizações sobre o desaparecimento do sujeito. Mas, por outra parte, fica afirmada a reficcionalização do sujeito no *continuum* do relato, pela elaboração de uma outra ordem do discurso ficcional que desloca subversivamente o conceito de *écart* do significado (o mundo e o seu conteúdo semântico histórico) ao significante (o marco romanesco e o seus avatares genéricos). O carácter ínfimo do mundo, tal como é significado por tais romances, equivale ao trabalho poético da linguagem sobre unidades minúsculas. Sema e fonema respondem-se num jogo de refacções. Do mesmo modo, o sujeito fragmentado, disperso, desconstruído, é o produto de uma especularização. Este tratamento literário

⁶ Felman, S. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Le Seuil, 1978, p. 43.

do sujeito histórico tanto pode ser a invenção duma certa escrita no feminino como o produto do questionamento contemporâneo da escrita em si. Para Derrida, é a

*qualité d'une écriture passible de l'autre, ouverte à l'autre et par lui travaillée, travaillant à ne pas se laisser enfermer ou dominer par cette économie du même en sa totalité, celle qui assure à la fois la puissance irréfutable et la fermeture du concept classique d'invention*⁷.

O feminino da personagem poderia representar esta alteridade para o sujeito, participando numa estratégia narrativa que escapa à diegese e se relaciona diretamente com a categoria filosófica do sujeito histórico, impulsionando a outra modalidade do romance que isto significa.

O **sujeito ontológico**, segunda categoria que se destaca deste estudo, é construído a partir da angústia provocada pelo desaparecimento do herói. Veladora à beira da voragem da consciência, Constança H. expressa tal angústia da seguinte maneira: "Tenho a sensação de que me impelem, me empurram até ao fim do caminho que tenho atrás das minhas costas. Ao fim-fundo desse caminho encontra-se o abismo. / O suicídio?" (C.H. 45). A ameaça que pesa sobre o sujeito é uma ameaça de morte e anulação.

Para uma possível enunciação do sujeito ontológico, é preciso salvá-lo do vácuo significado pelo zero. Consta-se, nos três romances, uma difícil adesão a qualquer um dos números e uma quase impossível inserção do sujeito na sequência da numeração. Isto provoca um deslize do sujeito ontológico por meio da construção de personagens não localizadas e para quem tanto o um como o múltiplo são anuladores ou redutores. Interessa ver o que acontece a este propósito em cada um dos romances.

O número um, transferido para o plano existencial, é, antes de tudo, o número da solidão. Significa, para cada uma das três personagens, a impossibilidade de viver. É o primeiro passo para o processo regressivo de anulação. Será por isso que G. H. sente a necessidade de inventar interlocutores virtuais; da mesma maneira, Constança H. recusa a destruição do casal e Marta vai ao encontro de mestres e companheiros. O número dois é ainda menos aceitável: G. H., para existir, tem que desistir do papel social da mulher moderna. É confrontada então à partição do próprio ser, mas sofre um processo reunificador pela ingurgitação, sendo necessário este processo para que, com a regurgitação a seguir, se efective a voz. Por este processo, G. H. absorve o outro e o seu discurso. Os diálogos virtuais com o amante e Deus não são mais do que muletas, prescindidas pela personagem no fim do romance. Constança H. recusa a dualidade no mesmo âmago do sujeito, soltando o animal contra este outro de si mesma que ela descobre em Adele. Marta, uma vez afastada do quarto de sua mãe, reconstitui pares com o Caseiro, o Mestre, o companheiro Jesus e com Tiago. Mas, seja por obra da morte, seja por vontade própria, afasta-se do número dois. Acaba por dar a sua adesão à multidão e, antes de tudo, ao imaginário dos mitos que ela revisita, e à criação literária

⁷ Derrida, J. *Psychée ou l'invention de l'autre*. Paris : Denoël, p. 61.

como actividade mediática entre o sujeito ontológico e o mundo, suscitando assim um lugar de habitação extenso. Marta escapa desta forma à impossibilidade de habitar na família e na sociedade.

Estes três romances, de facto, supõem resolvida a oposição entre o um e o dois e propõem o discurso poético como antídoto à ameaça do desaparecimento do sujeito. O sujeito ontológico afirma-se como um corpo num lugar que habita dolorosamente.

Este sujeito sofre uma interpretação fenomenológica, oferecendo um corpo-interface gerador de sentido e de expressão, actor principal da permanência do sujeito ontológico e do surgimento de uma voz. É colocado num espaço ao mesmo tempo formalizado e vivido. A personagem e o seu mundo recebem o mesmo tratamento do ponto de vista da expressão: significam o romance no feminino com todas as modalidades disponíveis. Da sensação, o romance extrai o sentido de uma modalidade feminina de captar o mundo. Mas a valorização de uma vivência de tipo fenomenológico desencadeia nas personagens um processo de localização e identificação.

O corpo do sujeito é uma interface, salientou Didier Anzieu, em *Le Moi-Peau*, ao definir um "Moi-peau externe" e um "Moi-peau interne"⁸. Por outra parte, Fernando Gil escreve, em *Traité de l'évidence*, que "la main sépare et individue - elle pose la chose -, la peau démarque un intérieur et un extérieur par le contact, ces constatations élémentaires définissent le toucher"⁹. O tacto é preeminente no processo de individuação, pois "la séparation va de paire avec l'adhérence, le toucher de la chose est aussi toucher de soi", escreve também Sami Ali¹⁰. Constança H. tem uma prática do tacto que não distingue a sua função separadora. Utiliza, num dos seus poemas, para falar na pele do amante debaixo dos seus dedos, a expressão de "avesso do corpo"(C.H. 31). Ao tomar a palavra em poemas, Constança H. verbaliza a sua recusa de qualquer separação e objectivação. Estes poemas têm uma função de pele no exacto momento em que a personagem está impossibilitada de tocar, de se tocar a si mesma, pois jaz no leito do hospital psiquiátrico com os pulsos atados de cada lado da cama. Lembremos a este propósito que outras personagens da escritora, na obra muito anterior *Ambas as Mãos sobre o Corpo*, definiam-se justamente pela reivindicação do prazer de tocar o próprio corpo. Constança H. chegou ao estágio de já nem ter pele: é só carne viva. D. Anzieu conclui *Le Moi-Peau* escrevendo que "la parole orale et encore plus écrite a un pouvoir de peau". Só que Constança H. tampouco tem envelope algum, seja saco, seja ecrã, crivo ou espelho. Ela é toda "em carne viva" (C.H. 21). Donde o grito, expressão desta carne viva em contacto com o mundo.

O corpo de G. H. reage por via oral: com vômitos ou ingurgitações, registra por escrito a sensação gustativa. Dois sabores são mais importantes: o insosso e a acidez. O mundo é insosso como o leite materno "que não tem gosto, não é nada, eu já experimentei"

⁸Anzieu, D. *Le Moi-Peau*. Paris:Dunod, 1985 et *Le Penser. Du Moi-peau au Moi-pensant*. Paris: Dunod, 1994.

⁹Gil, F. *Traité de l'évidence*. Grenoble: Jérôme Millon, 1993, p. 121.

¹⁰Sami-Ali. *Le visuel et le tactile, essai sur la psychose et l'allergie*. Paris: Dunod, 1984, p. 73.

(*G.H.* 146). Ao engolir a substância branca da barata, G. H. reencontra este inosso: "aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma". G. H. fala também no "condimento da palavra" (*G.H.* 164). Em contrapartida, a morte é ácida e a sua acidez chega até à boca da assassina da barata: "eu toda estava com sabor de aço e azinhave, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca. Que fizera eu de mim. [...] eu matara" (*G.H.* 58). M. T. Horta retoma esta acidez para Constança que mastiga quando criança a planta chamada "azedada" (*C.H.* 147). Depois do degolamento de Adele pelo cão, Constança inclina-se para a chaga que "Tem um cheiro a ferrugem, a fuligem, parecido com o da cinza do fogão depois das achas de madeira arderem até ao fim" (*C.H.* 205). Tudo se passa como se o sujeito, para anular a ameaça de morte, a transferisse para outro ser. O intermediário animal abunda aqui no sentido do apagamento do sujeito. Mas, quando se trata em C. Lispector de figurar uma metamorfose transcendental do sujeito pela ficcionalização, M. T. Horta, ela, significa a impossível existência do ser frente à fatalidade do sujeito num romance tingido de tragédia, como veremos mais à frente.

Em F. Hasse Pais Brandão, a importância das mãos ultrapassa a simples função do tacto. É iterativa a alusão à imposição das mãos em momentos de crise ou de dor psíquica profunda. O acto de tactear acontece também durante a manifestação dos estudantes na qual, no meio da multidão, Marta ladeia os seus companheiros ombro a ombro: "uma vaga de vultos pouco visíveis, mas que se tocam na respiração e nas palavras que entoam" (*SOM* 169). Marta sente o movimento da multidão no seu próprio corpo (*SOM* 170). Mas predomina também outro sentido em F. Hasse Pais Brandão: o ouvido captador dos contrastes entre o canto (os pássaros do pinhal, o órgão, os manifestantes) e os ruídos agressivos (a serra dos lenhadores, as motas da polícia, os tiros, os martelos dos Cíclopes na adorna), entre o barulho e o silêncio (o das mulheres). Marta grava todos os ruídos do mundo, e a escrita orchestra-os.

O corpo sensível habita um lugar vendo-o, visionando-o, pois o ver está colocado no cume da hierarquia dos sentidos por C. Lispector, ficando associado à visão das imensidões. O ver-visão está encarregado de desenclausurar os espaços. O factor que gera este processo é a luz do sol. Primeiro sentido por G. H. como uma caverna, o quarto da criada alcança a dimensão do céu. O lugar anteriormente habitado por outra, este lugar que aprisiona G. H., imobilizada no chão atrás da porta, ponto no topo do eixo vertical do arranha-céus e leitmotiv do romance, faz-se extensão horizontal infinita.

Também Constança H. foge do labirinto da casa da família, da clausura do quarto de casal para, como G. H., alcançar a horizontalidade ao encontrar a praia e o infinito mergulhar no mar. Mas o excesso do sol cega-a e o lugar acaba por ser a prisão onde nenhuma sombra de caverna alivia o excesso da dor. Já não é possível ver e Constança sofre alucinações.

Marta cria as imagens que a vão levar, mais tarde, até à escrita. O Sol, tal como para G. H., é um revelador de vida: "Há-de ser amanhã que deverá, deverá, deseja, iluminar-se de tons quentes de amarelo e vermelho, que mostrem o amor do sol pelas criaturas e

que, no campo, anunciam outra manhã de sol"(S.O.M. 168-69). O ver é benéfico na medida em que não ver mais é insustentável. A ocultação pela sombra significa a angústia causada pelo exílio. A problemática do lugar, em F. Hasse Pais Brandão, acompanha os mesmos temas do romance de M. T. Horta: o exílio (a separação da mãe, do amado), a prisão (o mito de Polifemo, os castigos do pai), a paralisia (a inércia dos corpos na caverna de Polifemo, a paragem da manifestação pela polícia). G. H. liberta-se do quarto-prisão; Constança H. fica presa num quarto de hospital; e Marta sempre escapa. O seu corpo tem a leveza do pássaro. Assim é caracterizado: escapa ao pai, à casa. Desdobra-se em vários corpos: o do passarinho a pulsar na sua mão, o do amigo Jesus crucificado na árvore... Também ela sofre alucinações quando lhe dói a imposição do mundo. Mas até nestes momentos Marta escapa. Nenhum lugar pode retê-la, a não ser o refúgio dos mitos e da literatura. Enquanto está a participar na manifestação dos estudantes, pensa: "Ali, domina-a a dúvida de que este lugar e tempo de luta mais não sejam do que também um outro lugar e tempo de exílio, quando devia entregar o pensamento e as obras ao refúgio dos mitos e à literatura"(S.O.M. 169-70).

A palavra-condimento de G. H.; o poema, única interface possível entre a carne viva de Constança e o mundo; a literatura, único lugar habitável: eis, nestes três romances, os postulados sobre o sujeito que se escreve a si mesmo.

II. A EXPRESSÃO DO SUJEITO POÉTICO

Estes romances da construção do eu pela expressão literária operam uma simbiose entre o sujeito poético e o sujeito feminino pelo simples facto de o pacto de leitura ser aqui similar em vários pontos ao pacto autobiográfico tal como o definiu Philippe Lejeune: autora, narradora e personagem são uma só entidade e, mesmo sendo fictícios os nomes, a escrita pertence a um eu que não foge à categoria do autor. Este autor, sujeito poético de uma ficção-testemunho (relato de vida) transcende o indivíduo e só admite como realidade o próprio texto que vai elaborando. Se ainda se pode definir pelo teor histórico e ontológico, fugindo ao formalismo patente em textos contemporâneos de C. Lispector, é porque revisita os mitos duma maneira subversivamente feminina e prega como gnósia a imbricação do sujeito feminino e da escrita.

A **recontextualização** do sujeito é concomitante à sua despersonalização. Os mitos revisitados pelas narradoras de si mesmas são escolhidos em função da dor que exorcizam e actualizados em sintonia com o postulado de uma estética. F. Hasse Pais Brandão trata do mito de Polifemo para ligar a emergência do sujeito e da escrita. Ulisses, então, conjura o medo à "Voz do punitivo demiurgo doméstico"(S.O.M. 27) ao tomar a voz do professor de literatura, leitor da história do mito. Acontece a cada passo uma identificação imediata entre as personagens e as figuras míticas, as suas histórias e os mitos. Não somente as personagens são dotadas de nomes bíblicos (Jesus, Lázaro, Marta) como também coincidem os seus actos com o contexto bíblico referente. Da mesma maneira, o mito de Polifemo sobrepõe-se à narração dos factos do fim da manifestação e de toda uma parte da adolescência de Marta, "violenta iniciação"(S.O.M.

26). A Marta-Medeia da narração é dotada da capacidade de vencer o escuro da caverna por seu só olhar que projecta o relato num vaivém constante entre presente e futuro. Ela também é detentora do canto dionisiaco que tira as mulheres da sombra e do silêncio das alcovas. Neste relato, não existe nenhum tempo estável, pois o instante vivido coabita com o tempo da escrita, um alimentando o outro. A recontextualização do texto pelo mito prevalece até ao fim, através da visão que tende para o tempo eterno da escrita-expressão de dor, sempre recomeçadas tanto uma como outra.

Em C. Lispector, trata-se de inventar mitos relacionados com a tradição cristã, oriental ou africana, para fazer coincidir visão e epifania da escrita. O mito recriado dá uma qualidade de visionário-vidente ao sujeito poético. Ao visionar paisagens infinitas no tempo e no espaço, este alonga a frase e encontra o absoluto do presente do verbo ser despersonalizado ("a vida se me é"). O sujeito poético adquire poderes ilimitados de expressão, neutro sempre por acontecer e por se dizer. Ao encarnar a palavra "deseroizada", G. H. coloca-se fora de alcance, na posição única de dizer o impossível. Quebra o espaço romanesco para deixar que se espalhem as palavras pela página. Opõe ao desenho do vazio o do "neutro", conceito inaugural da "língua neutra" fundada por C. Lispector para tocar o entendimento daquele leitor "de alma já formada" que anseia na abertura do livro. Este "neutro" é uma ponte entre o sujeito e a sua escrita. Permite inscrever o sujeito poético num espaço romanesco absoluto: "não posso me impedir de me sentir toda ampliada dentro de mim pela pobreza do opaco e do neutro: a coisa é viva como ervas" (*G.H.* 142). Pois o que chama a atenção na mitologia aludida por C. Lispector é exactamente isto: a amplidão do tempo e do espaço. Ela abarca não só a mitologia grega com o Mito da Caverna transferido entre as paredes do quarto, e também mitos da origem recriados a partir dos frescos de factura primitiva pintados nas paredes do mesmo quarto. Esta exemplar "arte bruta" vai de encontro ao mito da mulher moderna com a qual G. H. se identifica no começo do relato. Entrecruzam-se as tradições orientais de tonalidade zen, a magia africana da empregada Janaíra chamada de "rainha africana", os textos do Antigo Testamento, para construir uma ficção-palimpseste que ganhe a espessura das camadas telúricas e seja apta a expressar um sujeito lírico camaleão capaz de se reintegrar em cada um dos seus estados e de os adorar a todos. A recontextualização do sujeito feminino pelos mitos dá-se de uma forma meramente poética, ligando a emergência de um sentido-eixo (sentido inverso denotado pela palavra no feminino) à deflagração do fazer poético.

No romance de M. T. Horta, acontece que a personagem de Constança H. vive o primitivismo da paixão com tal impacto que a única contextualização possível para a sua tomada de palavra é a da psicanálise. Os mitos da origem como os da identificação patentes neste romance passam por este crivo. A romancista portuguesa adopta esta recontextualização como único modelo para um relato em vias de ficar informulado. Cabe à figura, aliás feminina, da psicanalista, tecer os fios da linhagem feminina de Constança H. Pois trata-se de ficcionalizar focalizando o processo analítico no sujeito feminino, permitindo-lhe sublimar-se em sujeito poético. Constança H. encontra-se colocada num centro como criadora de ficção, quando já vimos que, como sujeito histórico ou ontológico, ela nunca se fixa em lugar nenhum: "(Uma tarde disse à analista: calcule que eu vinha para aqui e lhe contava todas estas histórias, em vez de as escrever.

Todas estas histórias, como se elas se tivessem passado comigo)"(C.H. 11). O "aqui" é o do parêntese sem fundo, do livro nunca acabado de escrever que é fingimento e mentira: "(As histórias que ela inventa!", diziam quando era pequena, chamando-lhe mentirosa.)"(C.H. 15). Em Constança H. convergem as vozes femininas que atravessam e tecem o relato. Ela reanuda com a loucura da mãe; lê e cita escritos criados por outras mulheres consideradas como loucas nos seus tempos; forma uma comunidade com figuras femininas emblemáticas da loucura (Lola V. Stein, La Tosca, Mme. Butterfly, Adele H. com quem partilha uma inicial e cujo nome se lê na personagem do duplo que mata, Virginia Woolf, etc.): revê-se em cada linha delas. Reconhece-se em cada parágrafo"(C.H. 56). Praticada no feminino, a psicanálise gera o motor duma palavra alienadoramente feminizada. Esta alienação partilhada é que recontextualiza o relato impossível. A trança das vozes femininas opera uma recentralização do romance a partir da ideia de compaixão e não já de paixão exclusiva. Assim é como nascem filiações múltiplas e solidárias. As alucinações de Constança são transformadas pela psicanalista em "fantasmas"(C.H. 294), deixando que os sonhos "chegassem para os apanhar de viagem"(C.H. 295). Aqui também, o sujeito feminino define-se como sujeito poético ao reapossar-se do poder de sonhar e inflectir a própria trajectória dos sonhos. M. T. Horta está inteiramente dentro do assunto de uma Sarah Kofman ou uma Shoshana Felman quando colocam o feminino do sujeito no centro do processo criativo da loucura¹¹ ou de uma Julia Kristeva quando se reapropria do feminino como sujeito monstruoso da palavra poética¹². Assim é como o feminino ascende ao estatuto de categoria literária: a pluralidade genérica da personagem de romance "deseroizada" é duplicada pela pluralidade da personagem feminina por si. Constituindo um saber enciclopédico, a trança das vozes femininas é ao mesmo tempo o lugar de enunciação do eu e do outro. Duplamente especular, o romance de M. T. Horta faz do Inconsciente e seu tratamento psicanalítico o mediador de um projecto estético. A desconstrução da personagem pelo feminino apresenta-se, pois, como um fenómeno ficcional, uma estratégia narrativa que escapa à diegese.

A partir destas três modalidades de recontextualização do sujeito pelo feminino, convém agora assentar os traços mais relevantes de uma **estética** que tenha em conta o acto de escrever em ficção contemporânea.

Passarei então da noção de sujeito poético à de sujeito escrevente através da ficcionalização de uma trajectória que tanto pode ser a duma vida-aprendizagem (da escrita) como o próprio *continuum* do romance a fazer-se. Esta passagem é efectuada, antes de tudo, pelo ordenamento gerado pelo movimento. Se nada se cumpre no romance de M. T. Horta, este fica num por acabar desestabilizador. Também no romance de F. Hasse Pais Brandão, a paixão impulsiona um movimento perpétuo. Quanto à

¹¹ Vd. Kofman, S. *L'énigme de la femme*. Paris : "Le livre de poche", Galilé, 1980. S. Kofman define a mulher escritora como "intrinsèquement et par définition reliée à la folie", cabendo-lhe saber "comment éviter de parler tout à la fois en tant que *folle* et en tant que *non folle*", p. 164-165. Vd. também Shoshana Felman. *La folie et la chose littéraire*. Paris : Le Seuil, 1978.

¹² Vd em especial Kristeva, J. *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Paris : Le Seuil, *Tel Quel*, 1980.

êxtase zen de G. H. que invade o fim do romance, já vimos que ilimita tempo e espaço, deixando que vagueiem a vista e a palavra do sujeito poético.

De temática esta ordem do movimento faz-se estrutura e até estilística. Em C. Lispector, a alternância das unidades narrativas imprime ao relato um ritmo de oscilação aleatória de pêndulo pela repetição das frases ou fragmentos finais de cada unidade no começo da unidade seguinte, assim como do signo tipográfico do tracinho. A palavra é encantatória, criando uma vertigem, uma figura de espiral que sempre adia a desejada centralização.

Em M. T. Horta, a sobreposição das diferentes modalidades narrativas, com a alternância dos diferentes pontos de vista que isto acarreta, desempenha o mesmo papel de deslocalização do relato. Utilizei alhures¹³ a imagem do poço ao falar na função dos parênteses neste romance. Com efeito, contrariamente ao que se passa com o romance da brasileira, aqui desliza-se para o fundo de parênteses em parênteses. Só a trajectória dos sonhos pode suspender o fio da escrita por cima do abismo.

A ordem do movimento parece efectivar-se através de uma trajectória horizontal no romance de F. Hasse Pais Brandão. Esta trajectória visionada como horizonte é a única projecção de um sujeito poético doloroso, sujeito tão hipotético que só um gesto o salva do fracasso. O gesto coloca a ordem do movimento numa estética teatral. Eterniza o movimento ao qual dá um valor essencial:

Nessa sequência de dias, Marta aprofundou a ideia de tempo, como nunca até então. Apercebeu-se de que a esperança era o sentimento que melhor testemunhava o tempo, pois era simultaneamente o desejo de avanço do tempo e o de um fim alcançado. Mas, se fechasse os olhos e apenas pensasse nas pulsações do seu corpo ou do pequeno pássaro, que tivera preso na mão, nem existia tempo nem movimento"(SOM43-44).

Tal gesto leva o sujeito escrevente pela linha fora, páginas fora, ao longo de um livro que fica em aberto. É altamente trágico este sujeito feminino que escreve, empurrado implacavelmente pelo destino. Continuar na linha da escrita o canto órfico implica que o sujeito que escreve esteja sempre à beira do esgotamento. As tensões mergulham estes três relatos em ambientes dramáticos, marcando-os pelos *topoi* mais clássicos da tragédia. São estes *topoi* que os unem e fazem com que se respondam uns aos outros. Eles permitem-lhes serem exemplares de um projecto global para uma outra modalidade do romance contemporâneo.

O jogo dramático é desenvolvido em cada um destes romances com as implicações narratológicas de que falei ao analisar a ordem do movimento, a fragmentação do relato em união com a fragmentação do sujeito histórico e ontológico, o vaivém entre sujeito um e múltiplo, a impossível localização da personagem. Ele exemplifica-se a partir da

¹³ "Le personnage féminin et sa perception du monde dans *A Paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector et *A Paixão segundo Constança H.* de Maria Teresa Horta". Ed. Juan Andreu-Roland Forgues. Red ALFA Tupac Amaru. Murcia-Pau : 1999, p. 11 à 31.

escolha entre discurso directo e indirecto nos três romances. Nenhum deles faz uma escolha radical quanto à narração na primeira pessoa. F. Hasse Pais Brandão, como vimos, pratica uma escrita biográfica com fortes conotações autobiográficas e uma forte implicação emocional. Mesmo num romance escrito na primeira pessoa como *A Paixão segundo G. H.*, cabe um espaço ao discurso indirecto. Com efeito, a primeira pessoa impõe-se de forma totalitária contra o totalitarismo implícito do discurso do outro, presença feminina ou masculina tutelar, deus abolido. Quanto a M. T. Horta, a escolha é múltipla, anunciada como tal, e a tensão entre discurso directo e indirecto gera a tensão dramática. Convém agora determo-nos com mais vagar nesta problemática, pois tal tensão entre discurso directo e indirecto relaciona-se com as implicações linguísticas e narratológicas do binómio passivo/activo que tanto interessou a psicanálise feminista da nossa época. A metafísica sempre colocou o feminino do lado do passivo. Mesmo Freud, a pesar de ter denunciado a metafísica, acaba por confirmar este esquema. Pelo menos, esta é a leitura que Sarah Kofman¹⁴ nos dá dos textos de Freud. O dramatismo dos romances de autoria feminina estudados aqui consiste, então, em fazer da tensão discursiva directo/indirecto (passivo/activo) a condição mesma da existência de uma modalidade feminina da palavra ficcionalizada. A tensão dramática diz o escrever com acto trágico por essência. O sujeito escrevente arrisca-se num projecto sumamente complexo.

Só resta, agora, para honrar a essência trágica destes relatos, salientar a escolha esteticamente mais interessante que a meu ver eles põem à prova: a actualização do processo da escrita como construção frágil da palavra poderosa. A presentificação deste processo através das três ficções trata de **apresentar** uma escrita e já não de **representar** um caso. Várias técnicas desta **apresentação** são propostas por estes romances.

A G. H. apresenta-se-lhe o mundo e todo o intuito dela é aprender a reconhecê-lo. O seu êxtase zen não tem outro interesse senão o de permitir inverter o processo numa escrita-apresentação de auto-adoração que se substitua à auto-representação do sujeito.

O corpo icônico de Constança H., corpo crístico, apresenta os estigmas da sua paixão. Estigma no corpo do texto ficcional, o poema rejeita toda a representação da palavra poética. A inclusão dos escritos de autoria feminina uns nos outros e sobretudo no próprio romance de M. T. Horta actua como postulado do texto estigmatizado. A citação, a alusão, são apresentadas como chagas na superfície de um corpo ficcional que só se pode modelar fustigando-o. O emblema deste postulado é o objecto-livro *A Paixão segundo G. H.* presente encima da mesa debaixo da árvore do quintal de Constança H. no momento mais tenso do relato. No revês do livro, Constança inscreveu um poema seu. Esta inscrição é claramente fusional. Mas a alusão vai muito além de um simples e fácil símbolo. Abrindo a superfície lisa do romance pela ferida do poema, prolonga indefinidamente a acção de uma escrita agressiva que deixa em aberto a perigosa questão das fronteiras do género-romance.

¹⁴Vd. nota 12.

Quanto a *Sob o Olhar de Medeia*, "o dom das imagens"(SOM 45) que é conferido a Marta permite apresentar uma realidade em que coincidem o nível simbólico e o nível (sobre)vivencial. A invasão da luz em certas imagens primordiais **apresenta** as evidências que funcionam como estruturas de horizonte. Da mesma maneira, a palavra grava lapidarmente o relato com enunciados cuja forma pouco tem a ver já com qualquer dialogismo, inclusão especular de palavras outras. A cada passo, o tempo ficcional fica anulado por tais enunciados que englobam numa totalidade a palavra do tempo vivido (a infância), do tempo da escrita e da eternidade da verdade. Trata-se de uma palavra não ouvida, mas pensada. "Venha, para ver se esquece aquela tragédia", diz o Caseiro à menina Marta. "Nunca há verdadeiro esquecimento, pensou, daquilo que faça parte de nós mesmos ou do terror que nos iniciou na vida espiritual"(SOM 45), é a resposta silenciosa que recebe.

Para concluir, queria retomar o conceito de horizonte ao qual aludi umas linhas acima. Central no desenvolvimento do pensamento de Mikhail Bakhtine em *Esthétique de la création verbale*¹⁵, este conceito foi revisto recentemente por Michel Collot. A "teoria do horizonte" bakhtiniana, em correlação com o conceito do "tout spatial du héros" e do "entourage"¹⁶ permite, com efeito, incluir o feminino no espaço romanesco, espaço da narração diegética e da escrita como diegese. Mas o conceito de horizonte não só situa o objecto com respeito à personagem no espaço que esta, em plena posse do seu plurivocalismo, desenha à sua frente, como também faz a junção entre o dito e o não-dito, o visível e o invisível. Ao estudar um *corpus* de poesia moderna, M. Collot centra a sua análise no facto de que

*toute expérience poétique engage au moins trois termes : un sujet, un monde, un langage. Le tort du formalisme a été de bloquer l'analyse sur le seul pôle linguistique, alors que l'enjeu essentiel de l'activité poétique nous semble résider dans la mise en rapport de ce pôle avec les deux autres*¹⁷

A tal "structure d'horizon" rege ao mesmo tempo "le rapport au monde, la constitution du sujet, et la pratique du langage"¹⁸. Este esquema inscreve-se na lógica de uma aplicação das teorias fenomenológicas e dos prolongamentos psicanalíticos que elas podem oferecer à área literária. O horizonte é uma modelização possível para os três romances aqui estudados, estrutura apta a dizer as disformidades de uma escrita no feminino que reivindica ao mesmo tempo a distância e o imediato da emoção, última matéria literária¹⁹ à qual a contemporaneidade presta atenção, último laço com uma realidade que requer o sujeito como emissor e receptor na cadeia da comunicação.

¹⁵Bakhtine, M. *Esthétique de la création verbale*. Paris: NRF Gallimard, 1984.

¹⁶Bakhtine, M. *op. cit.*, p. 104-110.

¹⁷Collot, M. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989, p. 5-6.

¹⁸*idem*

¹⁹Vd Collot, M. *La matière-émotion*. Paris: PUF, 1997.