UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos,
Literários e Tradutológicos em Francês

Natalia de Oliveira Ribeiro Candido Gomes

**VIOLETTE LEDUC:
A TRAVESSIA DO DESERTO AO ARCO-ÍRIS**

São Paulo

2017

NANÁ DELUCA

VIOLETTE LEDUC:
A TRAVESSIA DO DESERTO AO ARCO-ÍRIS

Dissertação apresentada ao programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Língua e Literatura Francesa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Claudia Consuelo Amigo Pino

São Paulo
2017

Autorizo a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: GOMES, Natalia de Oliveira Ribeiro Candido; DELUCA, Naná.

Título: Violette Leduc: a travessia do deserto ao arco-íris

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas
da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Língua e Literatura Francesa.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:_____

Assinatura:_____

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:_____

Assinatura:_____

RESUMO: Essa dissertação percorre a obra da escritora francesa, Violette Leduc, elaborando uma reflexão crítica a partir das noções de performatividade e performance, tal como conceituadas por Judith Butler. O núcleo da investigação proposta é a maneira como tais noções operam na obra leduciana, sobretudo sua trilogia autobiográfica, composta pelos livros *La bâtarde*, *La folie en tête* e *La chasse à l'amour*. A partir da lente da crítica feminista, com especial atenção aos estudos *queer* (sem, no entanto, esquecer as vertentes críticas que os precedem), a análise da obra de Leduc torna-se, também, uma discussão sobre poder, gêneros, sexualidades e potências da linguagem literária. As narradoras-personagens dos livros de Leduc constantemente se debruçam sobre a própria obra da autora e a tomam para si: reescrevem os livros publicados como ficcionais, denunciam suas estratégias criativas, falam sobre os impasses do exercício da escrita, desestabilizam a obra de Violette Leduc, transformando-a constantemente. Para além disso, há na literatura leduciana um questionamento recorrente das estruturas sociais, culturais e políticas que regulam os gêneros, os desejos e as práticas sexuais. Tanto a lesbiandade, a bissexualidade, a heterossexualidade, a fluidez dos desejos e das possibilidades para sua práxis quanto as feminilidades e masculinidades, são temas narrados e explorados ao longo de toda a trilogia autobiográfica e também dos romances. Tais indagações culminam em transformações na própria escrita literária, revelando como característica central da literatura leduciana a relação simbiótica entre *criação (performance)* e *citação (performatividade)*.

Palavras-chave: Violette Leduc, crítica feminista, teoria queer

ABSTRACT: The following dissertation explores the work of french writer, Violette Leduc through Judith Butler's definition for both *gender performativity* and *performance* notions. The investigation's core is the part such notions play in Leduc's work, especially her autobiographical trilogy, which comprehends the novels *La bâtarde*, *La folie en tête* and *La chasse à l'amour*. This research views Leduc's work from the feminist criticism' perspective, with special attention to *queer* studies (but without losing account of the critical thinking that preceded it). The result is an literary analysis that transforms into a discussion of various themes, such as power, genders, sexualities and the different potentials for literary language. Leduc's autobiographical protagonist-narrators constantly address Leduc's own literary work and claim their ownership over it: they rewrite Leduc's fiction and also denounce their creative strategies as well as her impasses with literary writing. The result is a narrator that destabilizes Violette Leduc's work, persistently transforming it. Beyond that, in the leducian literature there is a recurrent interrogation of social, political and cultural structures that regulate genders, desires and sexual practices. Lesbianhood, bissexuality, heterossexuality, feminility and masculinity as well as desire and its practical potentialities are themes explored throughout the entire autobiographical trilogy and also in the fictional work. Such inquiries result in transformations on the very literary writing, revealing a key aspect of Leduc's literature: the symbiotic relationship established between creation (*performance*) and citation (*performativity*).

Key words: Violette Leduc, feminist criticism, queer theory

RESUMÉ: Ce travail parcourt l'oeuvre de l'écrivain Violette Leduc, en élaborant une réflexion critique à partir des notions de performativité et performance, comme elles ont été conceptualisées par Judith Butler. Cette investigation est centrée dans les mécanismes opératoires de ces notions à l'intérieur de l'oeuvre leducienne, surtout sa trilogie autobiographique, composée par les livres *La bâtarde*, *La folie en tête* et *La chasse à l'amour*. À partir de la vision critique féministe, avec une attention particulière aux études *queer* (pourtant, sans négliger les pensées féministes qui les ont précédées) l'analyse de l'oeuvre de Leduc devient, aussi, une discussion sur le pouvoir, les genres, les sexualités et les possibilités pour le langage littéraire. Les narrateurs-personnages dans les livres de Leduc s'adressent constamment à l'ouvrage de l'auteur et le revendique: elles réécrivent les livres publiés comme fictions, elles dénoncent leurs stratégies créatives, elles parlent sur les impasses de l'exercice littéraire, en déstabilisant l'oeuvre de Violette Leduc, les narrateurs le transforment répétitivement. En outre, il y a chez Leduc un interrogatoire récurrent des structures sociales, culturelles et politiques qui contrôlent les genres, les désirs et les pratiques sexuelles. La lesbianité, la bissexualité, la hétérosexualité, ainsi comme les féminités et masculinités, sont des thèmes explorés pendant toute la trilogie autobiographique et aussi les romans. Ces questionnements terminent par transformer la propre écriture littéraire et révèlent comme caractéristique centrale de l'oeuvre leducienne la relation symbiotique établie entre création (*performance*) et citation (*performativité*).

Mots clés: Violette Leduc, critique féministe, théorie queer

VIOLETTE LEDUC:
A TRAVESSIA DO DESERTO AO ARCO-
ÍRIS

Para Adriana de Oliveira Ribeiro, que teria adorado Violette Leduc.
Para tia Naninha, cuja música ouço em toda poesia.
(*in memoriam*)

Sumário	p.
Agradecimentos	11
Encontro 1: O Mar e o Deserto	14
Suprimentos para a travessia: <i>drags</i> , fomes e outras estratégias de sobrevivência.....	30
Encontro 2: Mulheres e Muralhas	38
Passagem pelo campo minado: as irmãs imaginárias de Shakespeare.....	38
Para lá da muralha: rumo ao arco-íris.....	52
Chacina contínua: bússolas e gozos nas ruínas delirantes de <i>Ravages</i>	57
Encontro 3: Na curva do arco-íris	66
Um mapa dos tempos: quem viu, vê e verá a colorida aurora no deserto.....	66
A trilha invisível: lembranças da família do arco-íris.....	69
A palavra impossível.....	80
Travessia	107
Referências Bibliográficas	112
Anexos	117

Agradecimentos

A minha orientadora, Claudia Consuelo Amigo Pino, agradecimento que o vocabulário encolhe: pela formação única, dos primeiros passos ao amadurecimento; pela liberdade de ter podido experimentar de minhas forças e fragilidades, e de construir minhas próprias perguntas; pelos infinitos caminhos de respostas que me apontou e as asas abertas para escolher aqueles que encantavam mais; pela amizade e pelo companheirismo, pelas reuniões e viagens, pelos encantos de Emílio; pelas mesas de bar e pela tranquilidade da sala 18, onde desde os 19 anos eu pude entrar quando quisesse para estudar, escrever, ler, traduzir, conversar. Enfim, por ter feito da universidade, para mim, um lar longe de casa.

Aos amigos e companheiros do Grupo Criação & Crítica, do passado, do presente e do adiante, que tanto me ensinaram e ensinam sobre o valor do diálogo e do trabalho em equipe; que me trazem de todos os cantos novas críticas, novas literaturas, novos olhares e experiências. Por terem conjugado minha formação sempre no plural.

À Erica Durante, a incomparável, por ter estado em tantos e tão importantes aqui e lá. Por todas as revisões e aviões, por me compreender em qualquer língua, por me escrever uma carta afetuosa tendo como *post scriptum* a conjugação dos verbos *querer*, *pedir*, *fazer* no pretérito imperfeito e do verbo *estar* no futuro simples; pela motivação e pela confiança em meu trabalho. Por trazer sempre, de presente, o mundo.

À Emerson Inácio: professor, vizinho, de coração, cabeça, fígado. Por me enxergar tão bem, nesse *corpo à corpo* da amizade. Por existir onde existe exatamente como existe. Se essa dissertação se deu, foi no esteio dos caminhos que você abriu, mesmo sem saber quem por eles passaria. Meus pés aqui não pisariam se antes os teus não tivessem pisado.

À Mônica Gama e Viviane Pereira, pelo cuidado maravilhoso, pelas leituras atentas, pelos risos e apoios. Pelos chilikos no telefone e pela escuta do afeto, por me ensinarem e fazerem sentir o verdadeiro significado da palavra *coragem*. Se foi fantástica essa travessia, o foi por tê-las à minha direita e esquerda, costas e frente. Eu não teria aqui chegado sem as mãos de vocês nas minhas, as palavras de vocês nas minhas: vocês em meu *eu*.

À Bruna de Carvalho e Raphael Araújo, pelas tardes ensolaradas estendidas nos gramados da faculdade. Pelo entendimento mútuo de todos os dramas, cotidianos e acadêmicos. Pelas revisões e correções. Pelas cervejas e danças. Pelas matérias juntos e bibliografias partilhadas. Por entenderem minhas piadas, *amigues* de todas as horas.

Aos meus pais, Fernando Candido Gomes e Renata Candido Gomes, e meu mano, Patolinha, pela compreensão nos momentos de ausência, a paciência pelos eventos que perdi, por perdoarem a distância, a saudades e, sobretudo, pelo apoio incondicional às escolhas que fiz, sempre calcado na confiança inabalável de que eu

chegaria lá, aonde quer que fosse. Acrescento este capítulo a nossa aventura conjunta.

Aos meus avôs e avós, Ronaldo Candido Gomes, Chico Prado de Oliveira Ribeiro, Suzana Machado de Luca Oliveira Ribeiro e Dorinha Candido Gomes, por na infância terem sido o oásis maravilhoso; por terem sempre me dado a mão e por, hoje, permitirem que eu lhes dê o braço. Agradeço suas bibliotecas e poesias particulares, seus lápis de cor, seus tabuleiros de xadrez, seus quintais e praias mágicos, suas alquimias, todos os contos reais ou inventados.

Aos mais do que amados Miguel Fagá, Samuel Mariano, Ricardo Alves, Paulo de Tarso, Marília *Panda* Otsuka e Camila Régis, não houve ou há na vida prazer e alegria maiores do que crescer ao lado de vocês. Por aguentarem meus monólogos, por serem minha casa, minha solidão e companhia, minha música e maior riso, meu porto de chegada e partida. Por em minha vida serem o palco, os bastidores, o ensaio e a estréia, a platéia e os atores. Em meu livro vocês são todos os capítulos, todos os prefácios, todas as dedicatórias. À família que me encontrou.

À Bárbara Felice, agradeço pelo encontro marcado cuja data e hora esqueci, mas por acaso lá estava no instante e local precisos. Agradeço nosso diálogo contínuo. Agradeço por ter sido a primeira pessoa a trocar comigo os feminismos e suas críticas. Sorrio constatando que na ocasião tínhamos 17 anos e éramos de arrogância nada charmosa. Uma das raízes dessa dissertação, aquela do genuíno afeto e do profundo viver, está fincada naquele primeiro momento na sala de aula do colégio. Agradeço todas as horas dessa última década, desse primeiro instante até qualquer que tenha sido nosso mais recente minuto.

À Catherine Viollet, que trouxe para a Universidade de São Paulo a obra de Violette Leduc; agradeço profundamente a travessia atlântica, agradeço ingenuamente na esperança de que, em algum lugar, goste desse trabalho. À Mônica Gama que, tendo feito o curso de Viollet, adentrou nosso apartamento em Florianópolis balançando sobre a cabeça um chumaço de papéis, trechos de Leduc. E anunciou corretamente: *encontrei o teu projeto de mestrado!*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos,
Literários e Tradutológicos em Francês

Violette Leduc: a travessia do deserto ao arco-íris

Naná DeLuca

2017

Encontro 1: O Mar e o Deserto

Half underwater, I'm half my mother's daughter

A fraction's left up to dispute [...]

Half accidental, half painful instrumental [...]

But if you listen you'll learn to hear the difference

Between the halves and the half knots¹

Leitor, siga-me. Leitor, caio aos seus pés para que me siga². Segui o chamado para mim irresistível. Quis também responder a outra evocação de Violette Leduc: “Leitor, você que me lê, *pesquise*, resolva”³. Em sua trilogia autobiográfica⁴, são recorrentes esses instantes: narradora-personagem-autora faz com os tempos de narração e narrativa alquimia: se misturam, se confundem, se tornam, então, encontro. Da leitura do passado, da vida que há muito foi, emerge esta entidade tripla que de repente está aqui. Coloca-se diante de mim. Abre diálogo, me chama “leitor”. Conta-me que o caderno onde redige sua autobiografia publicada em 1964, *La Bâtarde*, é quadriculado. Conta-me também que naquele dia e no momento que escreve aquela linha do texto, o sol se esconde nas nuvens. E que é confortável a pedra onde senta. Celebra os leitores que, como eu, *saem* com ela, *passeiam* com ela e a *apertam no calor das axilas⁵*. Pede, cai aos meus pés, para que eu a siga. Segui.

“Sou um deserto que monologa”, escreveu-me, um dia, Violette Leduc. Em geral, ela é traída pela literatura que evoca a aridez: o leitor passeia à vontade por entre paisagens matizadas; quanto a ela, sob o

¹ “Metade submersa, sou metade filha de minha mãe/ Uma fração ainda é disputada [...] Metade acidental, metade dolorosa e instrumental [...] Mas se você ouvir, vai aprender a escutar a diferença/ Entre as metades e as metades não” PALMER, Amanda. *Half Jack*. Intérpretes: The Dresden Dolls. Boston: The All Blacks B.V, 2003.

² Do original: “Lecteur, suis-moi. Lecteur, je tombe à tes pieds pour que tu me suives.” LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964 p.229

³ LEDUC, Violette. *A Bastarda*. Tradução: Vera Mourão. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986 p.486

⁴ O primeiro volume da trilogia é *La Bâtarde*, publicado em 1964; foi seu livro de maior repercussão crítica e de público. *La Folie en tête*, segundo volume, foi publicado em 1970. *La chasse à l'amour*, que encerra a trilogia, teve publicação póstuma, em 1973.

⁵ Do original: “On me lit, donc on me lira. On me sort, on me promène, on me serre près de la chaleur de l'aisselle”. Idem. p.341

brilho das palavras, conservava seu deserto nu, eriçado de seixos e espinhos; era o seu achado: foi o seu fracasso. E esse fracasso lançou-a num grande abatimento.⁶

Violette Leduc elege a imagem do *deserto que monologa* para falar de sua obra. Imagem árida e solitária. A palavra *deserto* me é de grande agonia, mesmo na pele eu a sinto hostil, como se fosse a própria alegria enxugada. Mas segui o deserto monologante, passei por entre suas paisagens. Segui as personagens, pesquisei as narradoras, encontrei Violette Leduc. Cresci com corpo ao mar, no mar, sempre indo para ele ou dele voltando. Olhando para ele, por seus tons e humores, sei se vai chover ou permanecer sol. Não lhe dou as costas, hábito de quem cresceu ouvindo que “*não se dá nunca as costas para o mar, ele castiga*”. Tratou-se, então, de encontro entre fronteiras que de tão opostas, não possuem alternativa senão o escorrer uma para a outra, uma pela outra: no encontro dos horizontes do oceano e do deserto. Como aquele do Mar de Areia da Namíbia⁷: das dunas, as ondas; das ondas, as dunas

De Violette Leduc eu não conhecia nem o nome. Mas Simone de Beauvoir, eu conhecia. Estudei suas autobiografias em minha iniciação científica. Quando encontrei os livros de Leduc e soube que Simone de Beauvoir fora a responsável por suas revisões, edições e publicações, bem como pela pensão mensal que sustentou Leduc até o primeiro sucesso de público, abri *A Força das Coisas*. Nele, tantos nomes que a formação (e, não raro, o afeto) tornaram familiares. Albert Camus, Jean Genet, Jean Paul Sartre, Nathalie Sarraute. E esse um nome, esse um nome ao redor do qual orbitavam três passagens do último volume autobiográfico de Beauvoir, Violette Leduc:

Durante o outono, encontrei, na fila de um cinema no Champs-Élysées, em companhia de um conhecido comum, uma mulher alta e loura, elegante, de rosto brutalmente feio, mas resplandecente de vida: Violette Leduc. Alguns dias mais tarde, no Flore, ela me entregou um manuscrito. “Confidências de uma mulher da sociedade”, pensei. Abri o caderno: “Minha mãe nunca me deu a mão.” Li de uma só vez a

⁶ BEAUVOIR, Simone de. *A Força das Coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p.244

⁷ Ver Anexo 1.

metade da narrativa; acabava de repente, e o fim não passava de um enchimento. Disse isso a Violette Leduc, ela suprimiu os últimos capítulos e escreveu outros tão bons quanto os primeiros; não só tinha o dom, como sabia trabalhar. Propus a obra a Camus; ele a aceitou imediatamente. Quando *L'Asphyxie* foi publicado, alguns meses mais tarde, o livro, se não atingiu o grande público, obteve o sufrágio de juízes exigentes; valeu à autora a amizade de Jean Genet e de Jouhandeau, entre outras. Violette Leduc, na verdade, nada tinha de mulher da sociedade; quando a conheci, ganhava a vida indo buscar nas fazendas da Normandia quilos de carne e manteiga, que carregava para Paris no braço. Convidou-me várias vezes para jantar em restaurantes do mercado negro, os quais ela abastecia; era alegre e muitas vezes estranha, com algo de violento e desconfiado, sob uma aparência de bonomia; falava-me orgulhosamente dos seus tráficos, de suas duras andanças pelo campo, dos bistrôs de aldeia, dos caminhões, dos trens clandestinos; naturalmente, ela se sentia muito à vontade com os camponeses, os vagabundos e os feirantes.⁸

L'Asphyxie foi o primeiro livro de Leduc que li. Não por purismos cronológicos ou estratégia de pesquisa, mas pela casualidade de ter sido o primeiro a chegar pelo correio. Nas bibliotecas da universidade, apenas duas edições de *La Bâtarde*, uma do texto original e outra da tradução de Vera Mourão, publicada no Brasil em 1986. Vasculhei, então, os sebos. Importei, então, aqueles que no Brasil não achei, a maioria. *L'Asphyxie* veio primeiro. Narrativa de cenas impressionistas da infância. A narradora não nomeia a criança personagem. Apenas vive os instantes, como se passeasse em um sonho esfumado sobre o qual guarda vaga lembrança. *A asfixia* é a mãe, aquela que nunca deu a mão, mas que *ajudava a subir e descer as calçadas beliscando minha roupas no lugar onde a manga é de fácil apreensão*. A criança se sente humilhada. Chora:

- Você quer ser atropelada e chora!

Era ela que me atropelava.⁹

⁸ BEAUVOIR, Simone de. *A Força das Coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p.25

⁹ Do original: "Ma mère n'est m'a jamais donné la main... Elle m'aidait à monter, à descendre les trottoirs en pinçant mon vêtement à l'endroit où l'emmanchure est facilement saisissable. [...]

- Tu veux te faire écraser et tu pleure!

C'était elle qui m'écrasait" LEDUC, Violette. *L'Asphyxie*. Paris: Gallimard, 1946. p.1. Tradução minha.

L'Asphyxie é a narrativa da mãe e da filha que “lutam entre a dominação e a coexistência, a simbiose e a separação” (STOCKINGER apud HUGHES, 1994). O ar fresco é a avó, Fidéline. A avó que dorme com a criança. Quando o estranho vizinho, M.Pinteu, manda que cale a boca, lhe prende entre as coxas repetindo um mesmo refrão (“*Trema. É ótimo tremar*”), lhe arranca a roupa e lhe chama de idiota, é a avó que resgata. Ouve os gritos, veste e abraça a criança humilhada que não sabe exatamente o que aconteceu. M.Pinteu, antes com a voz *menos doce, mais viril* que depois se *tornou trágica, rasgada* (a criança se perguntou *como ele conseguia mudar assim, sua voz*) cai aos pés de Fidéline. Acusa a criança de mentir. *Ce n'est pas vrai!*¹⁰ repete a avó. Não é verdade, a neta não mentia. Em *L'Asphyxie*, a companhia da avó é a maresia tranquila. É através dela que respira a criança que foi a narradora, esmagada de todos os lados. E, no entanto, muito rápido a mãe anuncia: “Vá dormir. Tua avó se foi.”¹¹

Li, então, *La Bâtarde*, que inaugura a trilogia autobiográfica. O *incipit*: “Meu caso não é único: tenho medo de morrer e me aflijo por estar no mundo. [...] Eu me irei da mesma forma que vim. Intacta, carregada dos defeitos que me torturaram”¹². Anuncia, de certa maneira sintetizando, a narrativa da vida da Bastarda, aquela da rejeição e do abandono contínuos. E, contudo, não prossegue para falar de seu passado:

Leitor, meu leitor, eu estava escrevendo lá fora, sobre a mesma pedra, há um ano. [...] Terei partido, terei voltado? Portanto, viver não seria mais morrer sem descanso com os segundos de meu relógio de pulso. Mas minha certidão de nascimento me fascina. Ou então me revolta. Ou me entedia. [...] Quem é Violette Leduc? A bisavó de sua bisavó, afinal. Vamos relê-la, vamos relê-la. Isto aqui, um nascimento?¹³

¹⁰ Do original: “Sa voix avait changé: moins sucré, plus virile. J'entrai. [...] - Frissonne. C'est excellent de frissonner. Je voyais le jaune d'oeuf de ses yeux de près. Il répéta: 'C'est excellent de frissonner.'. Il ferma encore les yeux. Sa voix, devenue tragique, se déchirait. Je me demandais comment il parvenait à la changer ainsi, sa voix. [...] - Fidéline, votre petite-fille a des dons de comédienne. Je l'ai surprise se mirant... - Ce n'est pas vrai!”. Idem p.34-35.

¹¹ Do original: “- Va te coucher. Ta grand-mère n'est plus là.” Ibidem p.38

¹² Do original: “Mon cas n'est pas unique: j'ai peur de mourir et je suis navrée d'être au monde. [...] Je m'en irai comme je suis arrivée. Intacte, chargée de mes défauts qui m'ont torturée”. LEDUC, Violette: *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1986. p.23

¹³ Do original: “Lecteur, mon lecteur, j'écrivais dehors, sur la même pierre il y un an. [...] Suis-je partie, suis-je revenue? Vivre ne serait donc plus mourir sans répit avec les secondes de ma montre-bracelet. Cependant mon extrait de naissance me fascine. Ou bien me révolte. Ou bien m'ennuie. [...] Qui est-

Violette, a narradora autobiográfica, está no presente. E evoca seu leitor já no segundo parágrafo da autobiografia. Há aqui *a inclusão do outro no relato*, não *como simples espectador, mas como copartícipe*¹⁴. A escrita de si é simultânea à relação com aquele que a lê. Antes de falar do passado, estuda junto ao leitor o documento que lhe declara viva. E, então, lá está Fidéline, *um anjo que casa aos dezoito anos*¹⁵ com Duc, que morre rápido e bestamente. Na viuvez precoce, nasce Berthe. De Berthe, que se envolve com o filho do patrão na casa onde trabalhava como faxineira, nasce Violette, ilegítima: “Nasci portadora de sua desgraça, como se nasce portadora de dons”¹⁶.

Antes de contar a vida, mesmo o nascimento, Violette traça sua genealogia: abre uma boneca russa, do ventre tira outra boneca e outra e outra até chegar na última: ela. Fidéline que pariu Berthe que pariu Violette: “Você me habita como eu te habitei [...] Os ferros, os fórceps. Eu era tua prisioneira como você era a minha.”¹⁷.

De imediato, percebi correspondência entre os episódios sobre a infância narrados neste livro central, que inaugura a trilogia autobiográfica de Leduc, e aqueles de *L’Asphyxie*. Estranha, mas fluida, mistura. Não era *L’Asphyxie* ficção? Não era *La Bâtarde* o primeiro volume de um projeto autobiográfico? A mesma avó. Fidéline que morre no princípio de *L’Asphyxie*, morre também no princípio de *La Bâtarde*. Neste, contudo, morre para renascer:

Sentada sob a macieira cheia de maçãs verdes e vermelhas, molhei minha pena no tinteiro e, sem pensar em nada, escrevi a primeira frase de *L’Asphyxie*: “Minha mãe nunca me deu a mão”. [...] Os pássaros de repente se calavam, eu chupava minha pena: o prazer de prever que minha avó iria renascer, que eu a poria no mundo, o prazer

ce Violette Leduc? L’arrière-grand-mère de son arrière-grand-mère après tout. Relisons-le, relisons-le. Ça, une naissance?” LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.23. Tradução minha.

¹⁴ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

¹⁵ Do original: “Un ange à dix-huit ans se marie: ma grand-mère”. LEDUC, Violette. *La bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.26. Tradução minha.

¹⁶ Do original: “Je suis née porteuse de ton malheur comme on naît porteuse d’offrandes” Idem p.24

¹⁷ Do original: “Tu m’habites comme je t’ai habitée. [...] Les fers, les forceps, J’étais ta prisonnière comme tu étais la mienne.” Idem p.31-32

de prever que eu seria o criador daquela que eu adorava, daquela que me adorava.¹⁸

L'Asphyxie é incorporado por *La Bâtarde*. É reescrito e transformado em autobiografia. E é também citado como romance. Romance este que faz parte da vida contada em *La Bâtarde*: foi escrito sob as ordens de Maurice Sachs. Refugiados na Normandia durante a Segunda Guerra, Sachs se irrita com as lamentações de Violette sobre sua infância. Escreva, ordena, entregando um caderno.

Os compassos afinados entre um livro e outro pontuaram meu mergulho na obra de Leduc. A narradora-personagem-autora tão casualmente desestabiliza sua obra, como se a ruminasse. Obra e *processo de criação* dessa obra se mostram indissociáveis. E não era somente *L'Asphyxie* a ser deglutido por *La Bâtarde*:

No fim da primavera, foi publicado *Ravages*, de Violette Leduc: um romance crispado e violento, no qual a autora lança ao público sua experiência, sem lhe oferecer qualquer cumplicidade; foi por isso que o livro não chocou, apenas: desagradou. E, em primeiro lugar, aos leitores da casa Gallimard. A primeira parte contava sem rodeios — embora sem obscenidade — os amores de duas colegas: exigiram sua supressão. Julgaram impúblicas certas cenas que não ultrapassavam em audácia muitas outras que foram impressas: mas o objeto erótico era o homem, e não a mulher, e eles se sentiram ultrajados. Assim mutilada, a narrativa perdia realce, sem ganhar as graças que Violette Leduc recusara deliberadamente. No entanto, ela achou que o livro tivera um bom início. Passeávamos ao sol, nas aldeias de Bagatelle, entre canteiros de tulipas e jacintos, e, segundo os números fornecidos pela Gallimard, sonhávamos com um sucesso: os números eram falsos. Alguns críticos gostaram de *Ravages* e tornaram pública a sua opinião; o público não o comprou.¹⁹

¹⁸ Do original: “Assise sous un pommier chargé de pommes vertes et roses, je trempai ma plume dans l’encrier et, en ne pensant à rien, j’écrivis la première phrase de *L’Asphyxie*: “Ma mère ne m’a jamais donnée la main”. [...] Les oiseaux soudain se taisaient alors je suçais mon porte-plume: le plaisir de prévoir que ma grand-mère allait renaître, que je la mettrais au monde, le plaisir de prévoir que je serais le créateur de celle que j’adorais, de celle qui m’adorait.” Ibidem. p.423. Tradução minha.

¹⁹ BEAUVOIR, Simone de. *A Força das Coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p.244

Ravages é o romance da ruptura. Caminha de estrago em estrago. A paisagem final: destruição. Thérèse, a narradora personagem, luta por uma independência que parece sempre lhe escapar por entre os dedos. Divide-se entre Cécile, sua amante e parceira, e Marc, de início um amigo e, mais tarde, marido. A relação heterossexual culmina no episódio do aborto, que encerra o livro.

Em *La Bâtarde*, de súbito a narrativa é interrompida e Violette afirma que agora, enquanto personagem, irá encontrar o homem com quem mais tarde se casaria:

Arcanjo, fui injusta com você em *Ravages*. É um romance, nosso romance, é romanceado. Arcanjo, logo você terá sessenta anos. Arcanjo, eu não acredito que você roubava dos cofres das igrejas. Espero que me odeie. Pode odiar, você foi imperfeito.²⁰

Gabriel, o personagem da autobiografia, é assim revelado enquanto Marc, o personagem de *Ravages*. Estes momentos de ruptura e citação marcam não só este deslocamento dos romances enquanto também autobiográficos, mas momentos de revisão – *fui injusta com você* – e pequenos postulados sobre o próprio processo criativo, afinal *Ravages* fora *romanceado*. Ainda adiante:

[...] Seguir um homem, o escutar, ceder... Ceder, que significa isso de ceder? Não tornar a ver o sangue, engordar até uma criança saia de dentro de você, caia na sarjeta com você. Após tal lição, seria impossível o erro, eu estava prevenida. Minha mãe tinha-se superado em coragem, em energia, em magnanimidade, quando deixou a casa de André. Não perdoava os homens o que fizera por um só. Aliás, já me referi a isso de outro jeito em *Ravages* e *L'Asphyxie*. Misturei verdade com romance²¹

Ocorre novamente a citação explícita dos romances publicados como ficcionais, e as autobiografias são reafirmadas enquanto um processo de reescrita

²⁰Do original: "Archange, j'ai été injuste avec toi dans *Ravages*. C'est un roman, c'est notre roman, c'est romancé. Archange, tu auras bientôt soixante ans. Archange, je ne crois pas que tu volais dans les troncs. J'espère que tu me hais. Tu peux haïr, tu as été imparfait". LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.133 Grifos meus.

²¹Do original: "[...]Suivre un homme, l'écouter, lui céder, qu'est-ce que ça voulait dire, céder? Ne pas revoir le sang, grossir jusqu'à ce qu'un enfant sorte de vous, tombe dans le ruisseau avec vous. Après une telle leçon la faute est impossible: j'étais prévenue. Elle ne pardonnait pas aux autres hommes ce qu'elle avait fait pour un seul. J'ai parlé de cela autrement dans *Ravages*, dans *L'Asphyxie*. J'ai mêlé la vérité au roman." Idem p.45. Grifos meus.

destes. Ao incorporar os romances em suas narrativas autobiográficas, são colocados em patamar ambíguo: *lá* – na ficção – se misturou a verdade com o romance, *cá* – na autobiografia – fala-se a verdade integral, *afirmando que contava a verdade como a contei em La Bâtarde*²². E, no entanto, não só os episódios narrados são similares como também são preservadas as identidades de certas personagens, caso de Fideline e Isabelle, a colegial com quem Thérèse se relaciona no arco censurado de *Ravages*²³.

Os amantes de Thérèse em *Ravages*, Cécile e Marc, correspondem aos personagens Hermine e Gabriel de *La Bâtarde*, amantes de Violette. Cécile, assim como Hermine, era bedel e professora de música no pensionato da narradora. Quando o caso entre ambas se torna público, Hermine/Cécile é obrigada a deixar o emprego. Na relação estabelecida entre a narradora ficcional e narradora autobiográfica com esta dupla oposta de amantes, há um constante tensionamento calcado na construção do gênero. Thérèse chega a afirmar categoricamente para Marc: *Eu não sou uma mulher*²⁴. Por outro lado, Violette pergunta *qual gênero é verdade?*

Tanto Hermine quanto Cécile tornam uma missão *feminilizar* sua parceira. Cécile diz a Marc:

- Você não poderia lhe persuadir a mudar de emprego? Ela se esgota. É duro demais para ela. Camêlo não é um emprego para mulheres! Não canso de lhe repetir isso. Ela não quer que eu trabalhe por dois.
- Thérèse faz o que gosta e é isso que gosto nela, diz Marc. Não existem empregos de homem ou empregos de mulher. Existem empregos.²⁵

²² LEDUC, Violette. *La folie en tête*. Paris: Folio, 1970. p.316

²³ O episódio censurado de *Ravages* possui três publicações. A primeira de 1955, editada por Jacques Guérin, com uma tiragem de apenas 28 exemplares. A segunda de 1966, publicada pela Gallimard, não é o texto integral, que possui em torno de 150 páginas, mas uma versão ainda parcialmente censurada. Em 2000, a Gallimard publicou o episódio integralmente, ainda separado de *Ravages*, sob o título *Thérèse et Isabelle*. A versão completa e não-censurada do romance nunca foi publicada.

²⁴ Do original: “Je ne suis pas une femme”. LEDUC, Violette. *Ravages*. Paris: Gallimard, 1955. p.37

²⁵ Do original: “- Vous ne pourriez pas, vous, la persuader de changer de métier? Elle s’use. C’est trop dur pour elle. Colporteur, ce n’est pas un métier de femme! Je ne cesse pas de lui répéter. Elle ne veut pas que je travaille pour deux.

- Thérèse fait ce qui lui plaît et c’est ce qui me plaît en elle, dit Marc. Il n’y a pas des métiers d’hommes et des métiers de femmes. Il y a des métiers.” Idem p.110

Em *La Bâtarde*, Hermine critica constantemente tudo aquilo que pode ser considerado masculino em sua parceira: suas roupas, seus cortes de cabelo, seu comportamento. A crítica Alex Hughes, baseada na crítica feminista psicanalítica, afirma que na relação entre Thérèse e Cécile (a ficção *romanceada* de Violette e Hermine) existe uma dubiedade:

O aspecto maternal de Cécile é de maior significância do que sua posição como amante lésbica, no que tange à evolução de Thérèse. A relação entre Thérèse e sua mãe/amante, Cécile, como o vínculo que divide com sua mãe biológica, envolve um grau de confusão identitária [...]²⁶

Hughes defende que esta *confusão identitária* é, sobretudo, um processo de individuação fracassado. A relação de codependência que Thérèse possui com sua mãe, da qual busca emancipação ao longo de todo o romance, torna-se espelhada na relação com Cécile. De fato, o termo *espelhada* é perfeito para a análise de Hughes, que compara em sua tese duas cenas de *Ravages* que se dão diante de um comprido espelho. Diante dele, a narradora-personagem se prostra ora com sua mãe, ora com Cécile, em dois momentos críticos e de rompimento dessas relações. Nesta busca por afirmar um *eu* autônomo, o fracasso nasce da incapacidade de Thérèse de se desvincular tanto da mãe quanto de Cécile e, mais adiante, de Marc. Às avessas, quanto mais busca este movimento de independência, mais dependente se torna. Quando vê-se, enfim, grávida de Marc e por ele abandonada, tenta cometer suicídio. Ao fracassar, realiza um aborto clandestino no quinto mês de gestação, o que a deixa à beira da morte. No hospital, os médicos e enfermeiras gostariam que morresse, é tratada como assassina. Quando a solidão parece irreversível e a consequente independência, inevitável, chega Berthe que cuida da filha. Juntas, deixam o hospital. *Ravages* se encerra com o retorno de Thérèse a sua ruína inicial: a mãe.

Contudo, é preciso levar em conta, dentro desta *confusão identitária* proposta por Hughes, a própria construção do gênero. Se em *Ravages* já é notável a maneira como Cécile busca constantemente que Thérèse se inscreva nos signos culturais e locais sociais tipicamente femininos, em *La Bâtarde* essa mesma tensão é mais

²⁶ HUGHES, Alex. *Violette Leduc: Mothers, Lovers and Language*. Londres: Modern Humanities Research Association, 1994. p.41. Tradução minha.

amplamente explorada por Violette, tendo Hermine como sua amante e, ao mesmo tempo, antagonista:

Hermine, uma calcinha cor de lírio-do-vale lhe daria prazer? Uma preta, uma amarela, uma azul, uma laranja, uma salmão? Pus, como se o fizera sempre, a preta, a azul, a amarela, a laranja, a salmão dentro de minha pasta. Um roubo, uma rosa estrangulada. [...] Eu apanhava calcinhas. Ardia, tinha asas, asas e asas na cabeça, estava febrilmente só com o mundo nas costas. [...] Encorajada, me encaminhei para as esponjas de lã, de veludo, os pés, jóias cintilantes, os pequenos enfeites, os falsos brilhantes. Eu roubava, também, para tirar das mulheres aquilo que as torna femininas.²⁷

Violette vai a uma loja com o único objetivo de sanar as demandas feminilizantes de sua parceira. Rouba as calcinhas, mas o faz recusando as categorias pretensamente fixas do gênero. Sua escolha não se pauta em gostos ou identificação pessoal. Ao contrário, a narradora-personagem comete o roubo *para tirar das mulheres o que as torna femininas*. O resultado da exigência de Hermine não é a aceitação total desta, mas um questionamento das naturalizações de gênero: a mulher não é aquela que deve, necessariamente, inscrever em seu corpo o feminino. O furto extrapola uma reação a feminilização imposta, transforma-se em ato político de dissociação entre *mulher e feminino*.

Gabriel, por sua vez, repudia os aspectos femininos de Violette. Com recorrência, a trata com vocativos masculinos (*não há nada a explicar, rapaz*²⁸) e fica desconfortável com as demandas de Hermine pela feminilização²⁹; momentos

²⁷Do original: "Hermine, un cache-sexe couleur de feuille de muguet, cela te plairait-il? Un noir, un bleu, un jaune, un orange, un saumon? Je mis, comme si je l'avais toujours fait, le noir, le bleu, le jaune, l'orange, le saumon dans ma serviette. Un vol, une rose étranglée. (...) Je cueillais des chaches-sexe. Je bruissais, j'avais des ailes et des ailes et des ailes dans la tête, j'étais fiévreusement seule en ayant le monde dans mon dos.[...] Je volais aussi pour dérober aux femmes ce qui les féminise." LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.190 Trad: Vera Mourão. Grifos meus.

²⁸No original, o vocativo utilizado por Gabriel é *bonhomme*. E é notável que trata-se do mesmo vocativo utilizado pelo personagem Marc de *Ravages* para se referir à Thérèse: "Mon pauvre petit bonhomme...comme vous avez tort d'avoir peur. (...)". LEDUC, Violette. *Ravages*. Paris: Gallimard, 1955. p.43

²⁹"Eu escutava uma voz, a de Gabriel, a de um ausente: "Você é durona, rapaz, está calada, isso me agrada. Quer beber outro? Que acharia de vagar pelo cais?" Eu era seu homem, ele a minha mulher nesse corpo a corpo da amizade. (...) Hermine me feminilizava, isso o deixava fora de si." (LEDUC, 1986, p.202)

de indignação similares ao de Marc quando diz a Cécile que *não há empregos de homem ou de mulher*.

- Você mudou. - Diz Hermine. Ela fechou o catálogo.
- Diz que me mascaro! [...]
- Você não se mascara, imita.

Zanguei-me.

Mesmo assim, entendia o que fora dito na editora: “Vi Violette Leduc no concerto... Sim, com as roupas ridículas de sempre”. Eu endurecia meu rosto barroco com os cabelos cortados à navalha acima das têmporas, desejava atrair uma concentração de curiosidade do público de um café, no corredor do teatro de revista, porque tinha vergonha de meu rosto que ao mesmo tempo impunha. Confessemos: queria agradar Gabriel. Minha gravata, meu sexo, para Gabriel; o cravo na lapela escolhido na florista à orla de Levallois-Perret, meu sexo para Gabriel [...] Foi febrilmente que comprei meu primeiro *short* de homem. [...]

Eu rejeitava a mulher, colocava o companheiro na pele de Gabriel quando minha manga roçava seu punho durante nosso aperto de mão. Eu desejava o que ele me desejava: indiferente à opinião. Complexos. Aprendi esta palavra mais tarde. Eu me queria à proa de meus complexos.³⁰

Os amantes são, assim, pivôs de um conflito identitário que a narradora personagem exhibe com seu próprio gênero. Hermine acusa Violette de *imitar* homens, quando busca incorporar a si signos culturais masculinos. O desconforto da narradora com seu físico, recorrente nos escritos autobiográficos de Leduc (e, em alguma medida, biograficamente justificados, lembrando que Beauvoir a descreve como portadora de um rosto *brutalmente feio* e, em sua correspondência com Nelson Algren, refere-se a Violette Leduc como *A Mulher Feia*³¹) causa vergonha. Essa vergonha se dá em um plano dúbio de desejos: quer provocar e causar curiosidade, ao mesmo tempo que sente que seu rosto é uma imposição que faz à sociedade. Sedwick escreveu que a vergonha compreende um movimento duplo: ao mesmo tempo que nasce de uma dolorosa individuação, posto que aquilo que gera

³⁰ LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.179-180

³¹ BEAUVOIR apud LACEY, 2002, p.5.

vergonha é aquilo que se tem de singular, também culmina na Relação incontrolável³². A vergonha é produto do confronto entre aquilo que se tem de único e o Outro: a agonia da alteridade. E, ao mesmo tempo, pela *interrupção da identificação a vergonha, também, constrói a identidade*. Violette quer estar em sociedade, quer se mostrar para a sociedade, mas compreende que não corresponde aos padrões desta. Funda, assim, essa entidade dissidente:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de uma essência interna ou substância, mas produzem estes efeitos na superfície do corpo, através do jogo de ausências significantes que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Tais atos, gestos, atuações, geralmente construídos, são performáticos no sentido de que a essência ou identidade que tencionam expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas através de signos corporais e outras vias discursivas.³³

Estas desnaturalizações do gênero construídas pelas narradoras leducianas, unidas aos desejos de incorporação do masculino, se encontram com as afirmações de Judith Butler em *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tais formulações culminam na noção de *performatividade de gênero*: o conjunto das práticas corpóreo-comportamentais que corroboram ou subvertem a pretensa coerência entre sexo biológico, sexualidade e gênero (FELICE, 2012, p.50).

Com Gabriel, Violette encontra o espaço seguro para explorar os elementos masculinos que deseja inscrever em seu corpo. A gravata, o cravo na lapela, o *short de homem* são incorporados abertamente para Gabriel. Este nunca a acusa de *imitar*, ao contrário, celebra as masculinidades de sua amiga e recorrentemente as exalta. Violette *rejeita* a mulher, na mesma medida em que Thérèse *não é* uma mulher. A indiferença que almeja alcançar ante as opiniões sobre as características masculinas que adota possui aqui um poder emancipatório: quer ser capitã dos próprios complexos. Se apoderar deles e, então, se tornar agente das potenciais

³² "Shame floods into being as a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication. (...) But in interrupting identification shame, too, makes identity. (...) That's the double movement shame makes: toward painful individuation, toward uncontrollable relationality" SEDGWICK, Eve. *Shame, Theatricality and queer performativity*: Henry James' The Art of the Novel. p. 36-37

³³ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

manipulações corpóreo-comportamentais que pode realizar. Aquilo que Hermine chama de *imitação* é, de fato, a adoção de paradigmas não atribuídos às mulheres socioculturalmente:

Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural. As práticas parodísticas podem servir para reconvocar e reconsolidar a própria distinção entre uma configuração de gênero privilegiada e outra que parece derivada, fantástica e mimética – uma cópia mal feita, por assim dizer. E é certo que a paródia tem sido usada para promover uma política de desesperança que afirma a exclusão aparentemente inevitável dos gêneros marginais do território do natural e do real. Todavia, essa impossibilidade de tornar-se “real” e de encarnar “o natural” é, diria eu, uma falha constitutiva de todas as imposições do gênero (...) há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos. (...) Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exhibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, relevam seu status fundamentalmente fantasístico. (...) Paradoxalmente, a reconceituação da identidade como efeito, isto é, como produzida ou gerada, abre possibilidades de “ação” que são insidiosamente excluídas pelas posturas que tomam as categorias de identidade como fundantes e fixas. Pois o fato de uma identidade ser um efeito significa que ela não é nem inevitavelmente determinada nem totalmente artificial ou arbitrária.³⁴

A antítese colocada por Hermine entre *mascarar* e *imitar* é recusada pela narradora. De acordo com Butler, a percepção da *imitação* de um gênero (por pressuposto aquele ao qual não se foi designado ao nascer) é resultante desta configuração na qual determinados gêneros são privilegiados, pois possuem o estatuto de *naturais*, ao passo que outros não possuem lugar na matriz

³⁴ BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 p.210-211

heteronormativa e, por isso, são marcados como *fantasísticos*. Contudo, estes atos de paródia terminam por revelar o caráter fantasístico do gênero em si. Não há nada de natural ou inato nas práticas masculinas ou femininas. Tais práticas compõem um regime de verdades sobre o gênero, uma fabricação cultural e discursiva.

Neste processo de busca pela construção de uma identidade, Violette explora as potencialidades fluidas: rejeita a *mulher* como portadora do *feminino*, inscreve em si o masculino. Se *mascarar* ou *imitar* não correspondem ao objetivo da narradora: dominar seus complexos, se expor socialmente ignorando a opinião pública. Sua construção de gênero é dissonante. A sociedade a enxerga como mulher, é Gabriel que funda o espaço onde Violette não é vista ou tratada como *uma cópia mal feita*. Com seu *short*, sua gravata, não está mascarando seu gênero e tampouco imitando um gênero que não é seu. Ao contrário, está construindo seu gênero, o desvendando e, ao mesmo tempo, revelando.

A performatividade de gênero, tal como formulada por Butler, pressupõe a citação das normas e não, necessariamente, sua subversão. A performatividade precede os sujeitos; compreende um prisma de códigos, tomados socialmente como legítimos para determinado grupo. E, assim, existem as *brincadeiras de menino* e as *brincadeiras de menina*. Existem as *roupas de menino* e as *roupas de menina*. Os comportamentos, condutas, vestimentas são marcados *para* determinado gênero nos discursos socioculturais. Aos sujeitos, restaria citar estas normas, mesmo que não citem as normas a eles designadas no nascimento. No artigo *Critically Queer*, Butler atenta para a inscrição dos sujeitos nestas normas como oriunda de enunciados performativos que se dão no nascimento (e, frequentemente, antes do nascimento)³⁵: o bebê será anunciado como “uma menina” ou “um menino”. Estes enunciados são performativos pois prescrevem para o recém-nascido, exclusivamente com base em seus dados biológicos, o regime de verdades de gênero que deve seguir. A performatividade, assim, está na base da heterossexualidade compulsória, pois o regime de verdades sobre o gênero compreende também as normas sobre a sexualidade: o bebê com cromossomos XX é anunciado “menina”, deve ser feminino e deve, também, se atrair pelo sujeito

³⁵ “As normas de gênero operam através do requerimento de incorporação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, que quase sempre estão relacionados a idealização da ligação heterossexual. Nesse sentido, a performatividade inaugural, “é uma menina!”, antecipa a chegada eventual da sanção “Eu vos declaro marido e mulher”. (BUTLER, 1993). Tradução minha.

menino que, por sua vez, deve ser masculino e corresponder a atração do sujeito menina. Além disso, estes regimes de verdade estão na origem das disforias de gênero vivenciadas pelos indivíduos transgêneros que, ao não se reconhecerem como pertencentes ao gênero a eles prescrito, frequentemente ainda na infância, passam a sentir, no corpo, o descompasso da falsa coerência entre gênero, sexualidade e sexo biológico.

É preciso pontuar, contudo, a diferença entre a performatividade de gênero e a noção de performance, recorrentemente tomadas por sinônimos, embora sejam opostas. A performatividade de gênero é o regime de verdades citado pelos sujeitos em seus corpos e comportamentos. O indivíduo é, então, construído no discurso através dos atos que performa (BUTLER, 2003). A performatividade não pressupõe os sujeitos, são eles que nela se inserem e, desta forma, a performatividade *constrói* o sujeito. A performance, por outro lado, é *construída* pelo sujeito, é ele que a precede e não o contrário. Trata-se de uma *criação*. A distinção, assim, recai nestas duas palavras: citação e criação. É na análise do encontro entre criação e citação que Butler utiliza o exemplo das práticas *drag*. Por serem uma construção teatral parodística do gênero, compreendem, ao mesmo tempo que a citação das normas de *feminino* ou *masculino*, também a construção e manipulação de tais normas por parte do sujeito. E, assim, estas performances se unem à performatividade e terminam por revelar o caráter fictício do próprio gênero através da criação teatral.

Quando Thérèse afirma que *não é uma mulher* exhibe um desacordo com o gênero ao qual foi designada. Ao mesmo tempo, desestabiliza essa naturalização do gênero enquanto um dado biológico e pré-cultural. Em análise sobre o trabalho de Berenice Bento, Pereira escreve:

A inspiração é nitidamente *queer*. Se as sociedades inventam formas de regular e de materializar o sexo nos sujeitos, e se essas "normas regulatórias" necessitam ser repetidas frequentemente, citadas e reiteradas amiúde, há, contudo, torções e lapsos no processo. Os corpos, assim, não se conformam diretamente às regras que os regulam, nunca aderindo completamente às normas que impõem as suas materializações (Butler, 1999:154). A invenção dos corpos pressupõe, portanto, a sua reinvenção contínua. Berenice procura, então, compreender as *performances* dos sujeitos que não se

conformam em e com seus corpos e como nas práticas cotidianas procuram adequar corpo, sexualidade e gênero, reinventando-os.³⁶

As narradoras de Leduc sugerem este momento de reinvenção de si, que se funda neste local de lapso entre a norma que se *deve* seguir e aquela que se *quer* citar. A demarcada busca da narradora autobiográfica por um gênero implica, justamente, no caráter fantasístico do próprio gênero. Se é necessário buscar um gênero, então ele não está dado: a personagem não legitima os regimes de verdade impostos como naturais. Cita as normas não previstas para o gênero no qual foi inscrita. Reconhece explicitamente o gênero como algo não inato, mas passível de ser reelaborado, descoberto, buscado.

A entidade tripla narradora-personagem-autora que conduz a obra autobiográfica de Leduc repousa nessas fronteiras entre a citação e a criação. De um lado, traga seus próprios romances ficcionais, os reescreve, manipula, reinventa, denuncia. Evoca seus leitores, perturba os tempos da narrativa, rompe com o discurso do relato autobiográfico, realizando uma contínua *reescrita de si*. Por outro, estes mesmos movimentos de desestabilização, a manipulação, a reinvenção, também se voltam para as noções de gênero e sexualidade que constroem a identidade da personagem. Não legitima os regimes de verdade, ao contrário, sua busca repousa em um embate aberto com eles. Para este fim, recria-se a todo instante. O deserto que monologa está nu, considerando o adendo de Beauvoir, pois se exhibe deserto. E, contudo, este deserto monologante convoca. Abre diálogos com seus leitores.

Mas as areias são *um pormenor, não a alma do deserto*. O deserto é um *mundo fechado*³⁷. A trilogia autobiográfica de Leduc desertifica seus arredores. O ficcional torna-se autobiográfico. Há um projeto literário coeso: sua trilogia unifica, cria o efeito de um uróboro que mastiga a si em movimento de infinito. Leva os romances para este *mundo fechado*. Sua obra se dá em uma redoma: asfixiada em

³⁶ PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *A teoria queer e a reinvenção do corpo*. Cad. Pagu no.27 Campinas July/Dec. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000200020 (último acesso: 23/11/2016)

³⁷ PEPETELA. *A Geração da Utopia*. São Paulo: Leya, 2013. p.210.

*seu próprio ar viciado*³⁸. Mas é também fluida, instável, incerta. Seu ar, embora viciado como o de Plath, sopra como os ventos do Deserto da Namíbia, que o sentenciam a constante transformação: reescreve a si, recria a si. Segui aos chamados do deserto, tentei atravessá-lo, para descobrir que não tem fim. Permiti que me atravessasse e, então, desta travessia segunda nasce essa dissertação.

Entre o performativo e o performático, entre a criação e a citação, interessa-me, então, descobrir: onde está esse deserto? Que outros horizontes ele encontra? De que maneira performatividade de gênero e performance operam nesta redoma em constante transformação?

Suprimentos para a travessia: *drags*, fomes e outras estratégias de sobrevivência

*But love won't get you very far, today be still your beating heart
You'll have to keep on feeding it tomorrow and tomorrow and tomorrow
Tomorrow and tomorrow and tomorrow*³⁹

Este segundo livro publicado por Leduc, *L'Affamée*, narra a paixão da narradora personagem - nomeada apenas pelo pronome *eu* (je) - por aquela que chama somente *ela* (*elle*) ou *Madame*. *L'Affamée* é a descrição do amor. Trata-se de um livro de difícil classificação formal. Mireille Brioude afirma:

O verdadeiro paradoxo de *L'Affamée* não reside, portanto, no fato de que o pronome “ela” é a máscara de Simone de Beauvoir – isto não foi segredo para ninguém desde a aparição do livro – mas no fato de que o pronome ‘eu’ é o signo de uma enunciação obcecada por si mesma.⁴⁰

L'affamée possui, assim, um *status* flutuante: embora não possa ser chamado de autobiografia em termos estritos, como sublinha Brioude, não foi lido em nenhum

³⁸ PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. São Paulo: Editora Globo, 2014. p.299.

³⁹ “Mas amor não te levará longe, hoje ainda estático teu coração que bate/ Você terá que alimentá-lo amanhã e amanhã e amanhã/ Amanhã e amanhã e amanhã”. PALMER, Amanda. *Sex changes*. Intérpretes: The Dresden Dolls. Boston: The All Blacks, 2006. Yes, Virginia. Tradução minha.

⁴⁰ BRIOUDE, Mireille. *Violette Leduc: La Mise en Scene du "Je"*. Amsterdã: Rodopi, 2000. p.52. Tradução minha.

momento como ficcional. A crítica Catherine Viollet, ao construir uma tabela⁴¹ na qual classificou e organizou a obra de Leduc em relação ao período biográfico e o gênero de cada livro, não classificou *L'affamée* nem como autobiografia, nem como romance e tampouco como ficção. Sublinha somente que o texto trata da paixão por Simone de Beauvoir. O *eu* leduciano, obcecado por si próprio, corresponde a imagem do deserto que monologa. O mundo fechado fala de si, para si. Contudo, em diversos momentos o procedimento dialógico presente nas autobiografias se repete neste livro. Há conversas com *Madame*:

Deixe-me chamá-la Madame no papel... O respeito me embriaga. O respeito é um velho cassis. [...] Acabo de te deixar. Como estava desfigurada neste café provisório já que seu café habitual está fechado. Talvez esperasse alguém [...] Não quero que espere. Tudo deve estar pronto para você.⁴²

No título, este anúncio: a fome. A sensação visceral da ausência de algo vital. A ser satisfeita para, então, se renovar. Etimologicamente, fome e *faim* derivam de um mesmo termo latino - *fames* - que não só expressa a vontade pelo alimento, mas embute a ideia geral de *desejo*.

Amélie Nothomb publicou em 2004 a *Biografia da Fome* que, de fato, se confunde com sua própria autobiografia. Em suas primeiras páginas, conta o lugar chamado Vanuatu, ilha onde não se conhece a fome. A esta ilha se opõe ela, Nothomb, que diz ter fome de tudo, exceto alimentos. Por fome compreende a falta assustadora do ser completo; um *vazio tortuoso unido a uma aspiração* que oscila entre a *utópica plenitude* e a *crua realidade*⁴³. A fome, diz, é querer: um desejo maior do que o desejo. Recusa a ideia de vontade na fome: vontade é força. Fome é a recusa à passividade. A esfomeada (*l'affamée*) é alguém que *procura*, pois há na fome uma dinâmica que impede a aceitação do próprio estado de fome.

⁴¹ Ver Anexo 2. VIOLLET, Catherine. *Violette Leduc, de Ravages à La Bâtarde*. Paris: Item [online], 2006. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13806>

⁴² Do original: "Laissez-moi **vous** appeler Madame sur le papier... Le respect me soûle. Le respect c'est du vieux cassis. (...) Je viens de **vous** quitter. Comme **vous** étiez hagarde dans ce café provisoire puisque votre café habituel est fermé. Peut-être attendiez vous quelqu'un. (...) Je ne veux pas que vous attendiez. Tout doit être prêt pour vous." LEDUC, Violette. *L'Affamée*. Paris: Gallimard, 1948. p.56. Tradução minha.

⁴³ NOTHOMB, Amélie. *Biographie de la faim*. Paris: Éditions Albin Michel, 2004. p.20. Tradução minha.

L'Affamée é um monólogo amoroso. O que na trilogia autobiográfica converte-se em chamado para um leitor geral, neste texto são evocações contínuas pelo objeto do amor, *Madame*, a máscara de Simone de Beauvoir. A leitora ideal, a leitora por quem se apaixonou a narradora. O *respeito* que embriaga enfatiza a relação hierárquica estabelecida. Mas ao contrário de distanciar, aproxima: tudo deve se dar conforme os desejos do objeto de amor. Todos os seus anseios devem ser sanados. Ao longo de todo o texto, para evocar *Ela*, há uma oscilação entre o uso dos pronomes *tu* e *vous*. Em francês, isto denota uma confusão diretamente ligada ao estatuto da relação, ora íntima ora formal. *L'Affamée* é a descrição do amante faminto que, impossibilitado de viver o amor que deseja, alimenta-se através do discurso amoroso:

Saber que não escrevemos para o outro, saber que essas coisas que vou escrever jamais me farão amado de quem amo, saber que a escrita não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente ali onde você não está - é o começo da escrita.
(BARTHES, 2007, p.161)

Em seu prefácio a *La Bâtarde*, Simone de Beauvoir afirma que o leitor realiza na obra de Leduc a *síntese impossível* entre a *presença* e a *ausência*⁴⁴. De fato, no caso de *La Bâtarde*, o leitor é o único personagem que permanece. A narrativa que enfatiza a solidão e o abandono tem na presença do leitor um porto seguro. No caso de *L'Affamée*, quem cumpre esta síntese impossível é o próprio discurso amoroso. Os encontros narrados entre as duas personagens são formais, profissionais. São muito mais significativos para a narradora os hiatos, a distância, a espera e sua expectativa do que os encontros em si. É aqui que se dão as alucinações, as especulações: o estudo que realiza sobre o próprio amor: “Ela trabalha muito. O cotidiano não a consome. Eu me apegarei a sua qualidade: estou salva de início. Eu me aproximarei dela se trabalhar. Desaparecerei se não trabalhar. Tornar-me

⁴⁴ “Súbito ela compreendeu que a criação literária poderia ser-lhe a salvação. “Escreverei, abrirei os braços, abraçarei as árvores frutíferas, vou dá-las a minha folha de papel”. Falar a um morto, a surdos, a coisa, é um jogo duro. O leitor cumpre a síntese impossível da ausência e da presença. “O mês de agosto hoje, leitor, é uma rosácea de calor. Eu a ofereço a você, de presente”. Ele recebe tal presente sem alterar a solidão do autor. Escuta seu monólogo, não o escuta, mas o justifica.” BEAUVOIR, Simone de. Prefácio. In: *A Bastarda*. Tradução: Vera Mourão. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986, p.6.

excepcional para retê-la um pouco.”⁴⁵. O combustível da narradora para a escrita, seu amor, são totalmente voltados para a manutenção da relação com o objeto deste amor. Sendo a relação profissional a única possível, é necessário tornar-se excepcional no ofício: a única saída para exercer o amor está na escrita. A narradora de Leduc sabe que jamais concretizará este amor, esta é a condição de existência de *L’Affamée*. O livro existe como maneira de marcar e materializar esse amor, mesmo que ele em si seja aquilo que Barthes chamou de amor *desreal*⁴⁶.

O discurso literário amoroso, caso de *L’Affamée*, possui um trabalho de linguagem que não pode se dar sem a intervenção e manipulação total daquele que o escreve. Não se trata de um discurso espontâneo e, nesse sentido, está ligado à ideia de *performance*: criação. Por outro lado, é preciso pensar no encantamento exercido pelos *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, no qual me apoio fundamentalmente em minhas análises sobre *L’Affamée*, e que me levou à pergunta: seria o discurso amoroso um discurso performativo?

O encantamento com o texto de Barthes reside, justamente, no plano de igualdade entre os sujeitos amorosos. As *figuras* amorosas, Barthes afirma em seu curso *Le discours amoureux*, são o recorte do discurso operado em função do fato de que o sujeito-leitor (ou ouvinte) reconhece no fluxo discursivo algo que ele **já viu, leu, ouviu, sentiu, viveu**⁴⁷. O que infere esta definição é que, assim como para o gênero, existe também um regime de verdades para o discurso amoroso, compartilhado amiúde pelos amantes. Trata-se, portanto, da citação.

Que ela me ordene a tirar os sapatos, que ela me ordene a correr sobre cascalhos, sobre pregos, sobre cacos de vidro, sobre espinhos. Eu poderei fazê-lo, mas ela não precisa dos meus pés nus sobre os cascalhos, sobre os cacos de vidro, sobre os espinhos, sobre os pregos. Eu compreendo. Choro no meu quarto porque compreendo.⁴⁸

⁴⁵ Do original: “Elle travaille beaucoup. Le quotidien ne la grignote pas. Je m'accrocherai à sa qualité: je suis sauvée d'avance. Je l'approcherai si je travaille. Je disparaîtrai si je ne travaille pas. Devenir exceptionnelle pour la retenir un peu.” LEDUC, Violette. *L’Affamée*. Paris: Gallimard, 1948, p.15.

⁴⁶ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.127.

⁴⁷ _____. *Le discours amoureux. Séminaire à l’École pratique des hautes études 1974-1976*. Paris: Seuil, 2007. p.62.

⁴⁸ Do original: “Qu’elle m’ordonne d’enlever mes chaussures, qu’elle m’ordonne de courir sur les cailloux, sur les clous, sur les morceaux de verre, sur les épines. Je saurai le faire mais elle n’a pas besoin de mes pieds nus sur les cailloux, sur les morceaux de verre, sur les épines, sur les clous. Je le comprends. Je pleure dans ma chambre parce que je le comprends.” Ibidem. Tradução minha.

A narradora leduciana atesta que de tudo faria; submeteria o corpo a qualquer selvageria sob as ordens de sua mentora e amada. Está disposta a qualquer ferimento, tivesse ele a força de provar seu amor. Nesta passagem, *o mais profundo é a pele* que dilacerada portaria as cicatrizes como brasão da paixão e fidelidade. E, no entanto, todo esforço é inútil. *Ela* não precisa de nada disso. O grito final assume *a dependência* pois ela é *um meio de significar a demanda* do amor. Não há performance radical possível; obedecer às ordens, infligir-se dor, escrever um livro, tudo isto se mostra estéril face ao amor não correspondido. Contra o não-amor não há qualquer escapatória, exceto o entendimento de que *não há acting-out: nenhuma pulsão, talvez mesmo nenhum prazer, apenas signos* que passam a compor a *atividade desesperada da palavra*⁴⁹. Resta, assim, a citação: o falar que repetem todos os amantes:

É um sentimento que nada ousa. Meu sentimento por ela está no paroxismo do bem-estar se eu me sacrifico por seu trabalho, sua harmonia com Sartre. Eu contei isso indiretamente em *L’Affamée*. Escrever é ceder. [...] Eu procuraria por todos os lados, em vão, o trabalho de escrever se eu não a visse mais a cada quinze dias. Nossa infelicidade, nossa grande infelicidade, é essa: queremos nos saciar. Ela me priva sem afetação. O passado no presente, o presente no passado, é meu livro *L’Affamée*.⁵⁰

Nas linhas do livro sobre o amor, o amor se materializa em sua única forma possível. Por não existir, este amor está suspenso no tempo; é passado e é presente. Performatividade e performance unem-se, como tão frequentemente o fazem neste deserto, e geram o efeito da literatura não apenas como atividade criativa e artística, mas como mecanismo de sobrevivência: alimento.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.86.

⁵⁰ Do original: “C’est un sentiment qui n’ose rien. Mon sentiment pour elle est au paroxysme du bien-être si je me sacrifie pour son travail, son harmonie avec Sartre. Je le racontais indirectement dans *L’Affamée*. Écrire, c’est délivrer. [...] Je chercherais partout, en vain, ce travail d’écrire si je ne la voyais plus tous les quinze jours. Notre malheur, notre grand malheur, c’est celui-ci: nous voulons nous ressasser. Elle me prive sans coquetterie. Le passé dans le présent, le présent dans le passé, c’est mon livre *L’Affamée*.”

LEDUC, Violette. *La folie en tête*. Paris: Gallimard, 1970. p.164-165.

Escrever. O amor e depois o amor. Eu me curvava, eu me endireito: meu desejo de escrever melhor. Se você soubesse o quanto me falta a seriedade quando me aplico, quando me entrego. Eu faço malabarismo com os achados. Meu caderno fechado, me acuso de viver. Morrer escrevendo. O estilo. O hermetismo de um estilo. A clareza de um estilo. As liberdades de um estilo. Dar-lhe minha pele, ao estilo. Escrevo, não tenho futuro, abandono-me na página do meu caderno.⁵¹

As narradoras autobiográficas, por sua vez, tornam ainda mais explícita esta relação com a escrita que extrapola o fazer artístico para se transformar em elemento vital. Não se trata de somente citar seus romances publicados anteriormente ou até mesmo de reescrevê-los. Há a fixação de um processo contínuo de existência e sobrevivência ligado à escrita. O ofício passa, assim, a ser também personagem de sua trilogia autobiográfica, sendo seus livros não somente o resultado de um processo de criação, mas o relato deste processo. Vida e escrita estão inseparavelmente conectados: as autobiografias comprovam a existência, pois o caderno da narradora lhe *acusa de viver*, ao mesmo tempo que compassam a vida que transcorre finita: quer *morrer escrevendo*. Quando cita conceitos críticos como estilo – seu hermetismo em oposição a sua clareza – também fala de imprimir nele sua pele, seu corpo; corpo este que não tem futuro, senão aquele presente no caderno:

Eu choro à noite: não comprem meu livro. Ele não se encontra nas vitrines dos livreiros. Não se fala dele. Tão logo impresso, tão logo desaparecido. É um naufrágio que passa despercebido. Quanto mais quero entender, menos entendo. Eu me ponho a minha mesa, eu continuo, não vejo além senão me diria que já estava terminado quando comecei a escrever. Depois me lanço sobre os anúncios publicitários das revistas semanais. Nunca estou lá. Não peço publicidade, a quem eu ousaria pedir? Camus é distante, tão distante que, se eu tivesse a audácia, pareceria estar exigindo dele um raio de

⁵¹ Do original: "Écrire. L'amour après l'amour. Je me courbais, je me redresse: mon désir de mieux écrire. Si vous saviez combien je manque de sérieux quando je m'applique, quand je me ramasse. Je jongle avec les trouvailles. Mon cahier refermé, je m'accuse de vivre. Mourir en écrivant. Le style. L'hermétisme d'un style. Les largesses d'un style. Lui donner ma peau, au style. Je n'ai pas d'avenir, je l'abandonne à la page de mon cahier." LEDUC, Violette. *La folie en tête*. Paris: Folio, 1970. p.166. Tradução minha.

lua... Por que não estou nas novidades que surgem, com os escritores que publicam seus primeiros livros? É um mistério, ele me degrada. O editor tem vergonha. Os leitores da sua editora... eles também têm vergonha. Fui extinta, sou um coelho sumido na cartola. Não é culpa do editor, é culpa da literatura. Ela me pregou uma peça. Eu me deixei enganar, ainda deixo. Para onde eu vou? O que me tornarei? Uma casca, se não escrevo. Escrever é perseverar. Escrever é só isso.⁵²

Em *La folie en tête*, as relações da narradora-personagem-autora com a literatura e a escrita são frequentemente explicitadas e exploradas. Este livro compreende o relato da vida entre o fim da Segunda Guerra Mundial e início da carreira de escritora até 1954, um ano antes da publicação de *Ravages*. São incorporados a ele o processo de escrita e/ou publicação de *L'Asphyxie*, *L'Affamée* e do próprio *Ravages* (embora seja somente no volume seguinte, *La chasse à l'amour*, que *Ravages* será abordado da perspectiva de sua publicação e repercussão, notadamente a censura e o fracasso de público). De todos os livros de Violette Leduc, *La Folie* é o que mais enfatiza a literatura como tema central e, conseqüentemente, é aqui que o campo literário francês da época será convertido em matéria prima para a criação literária. Jean Genet, Simone de Beauvoir, Albert Camus, Nathalie Sarraute, Colette Audry, entre muitos outros, tornam-se personagens ao redor dos quais a narradora-personagem-autora orbita instavelmente. Assim, neste livro surgem constantes interrogações sobre o local que ela própria ocupa, ou não, na literatura.

Essa interrogação repetitiva, no entanto, é aplacada pela própria escrita. Se a literatura prega peças, degrada e faz sentir a extinção em vida, a escrita alivia: ela é

⁵² Do original: "Je pleure la nuit: on n'achète pas mon livre. On ne le voit pas aux vitrines des libraires. On n'en parle pas. Aussitôt imprimé, aussitôt disparu. C'est un naufrage qui passe inaperçu. Plus je veux comprendre, moins je comprends. Je m'installe à ma table, je continue, je ne vois pas au-delà sinon je me dirais que c'était déjà fini quand j'ai commencé d'écrire. Après je me jette sur les placards de publicité dans les hebdomadaires, dans les revues. Je n'y suis jamais. Je ne demande pas de publicité, à qui oserais-je la demander? Camus est lointain, il est tellement lointain qu'il me semblerait que j'exige de lui un clair de lune si j'avais l'audace... Pourquoi ne suis-je pas dans les nouveautés qui paraissent, avec les écrivains qui publient leur premier livre? C'est un mystère, il me délabre. L'éditeur a honte. Les lecteurs de sa maison... ils ont honte aussi. J'ai été escamotée, je suis un lapin disparu dans un haut-de-forme. Ce n'est pas la faute de l'éditeur, c'est la faute de la littérature. Elle m'a tendu un piège. Je me suis laissé prendre, je me laisse encore prendre. Où vais-je aller? Qu'est-ce que je vais devenir? Une pelure, si je n'écris pas. Écrire, c'est persévérer. Écrire n'est que cela." LEDUC, Violette. *La folie en tête*. Paris: Gallimard, 1970, p.190-191. Tradução minha.

necessária. Sem a escrita, não resta nada, somente a casca da fruta deixada de lado. Escrever *é perseverar*, é continuar a existir. Recusar a extinção. Assim como o *camaleão* transforma suas próprias cores para se proteger, a narradora leduciana faz da literatura este processo de mutação desmedida, mutação esta que é também protetora. O deserto, embora nu, é ele próprio o refúgio: garante a vida. O discurso literário torna-se sobrevivência.

Encontro 2: Mulheres e Muralhas

Art is great - that way you can do anything

You can make pop music

You can paint ducks

But if you're an artist and you're a woman

Than it's much more likely that

*People will say your art sucks*⁵³

Passagem pelo campo minado: as irmãs imaginárias de Shakespeare

Ela não aparece. Não, não há maneira de aparecer. Não tem a mínima consideração pelo autor que leu. O autor? Os outros são autores, eu não. Sou indefinível.⁵⁴

Violette, a narradora-personagem-autora de *La chasse à l'amour*, marca um encontro com uma de suas leitoras. Diante do atraso da outra, surge essa reflexão. De imediato, julga que a leitora não tem consideração pelo *autor* que leu. Mas contesta a si mesma: não é autor. Os outros são. Violette é *indefinível*. Desloca-se em direção a imprecisão. E, por outro lado, essa mesma narradora se apropria dos romances de Violette Leduc: escreveu e publicou *L'Asphyxie*, escreveu e publicou *L'Affamée*, teve *Ravages* censurado e por isso vive um colapso nervoso, é atenta às críticas feitas a estes livros, procura pela sua publicidade e, enfim, almoça com a leitora que adora seus romances. A voz tríplica das autobiografias de Leduc cria no deserto este paradoxo: não é definível, não é autora, ao passo que sistematicamente enfatiza sua autoria.

Dividida entre desejo e amor - desejo por uma escrita pura masculina e amor pela vida feminina abundante - Violette Leduc oscila entre a idealização do princípio masculino da escrita e a revolta contra essa própria escrita, revolta que lhe permite afirmar a integridade do princípio feminino da vida. Resultado de uma cegueira voluntária, de uma dupla recusa da ilegitimidade da escrita e da legitimidade do

⁵³ "Arte é ótima - você pode fazer tudo/Pode fazer música pop/ Pode pintar patos/Mas se você é artista e você é mulher/Então é muito mais provável/Que digam que tua arte não presta" PALMER, Amanda. *Gaga, Palmer, Madonna*. Intérprete: Amanda Palmer. Nova York: 8f Records, 2013. An evening with Neil Gaiman & Amanda Palmer.

⁵⁴ LEDUC, Violette. *Caça ao amor*. Trad: Manuela Daupiãs. Rio de Janeiro: Portugália, 1974, p.284.

feminino, esta oscilação produz em *La Bâtarde* contradições deploráveis, inversões ilógicas e uma exibição da inautenticidade que determinaram seu duplo destino de escândalo e de esquecimento crítico.⁵⁵

Martha Evans afirma que há, na obra de Leduc, um embate aberto entre narradora-autora e a escrita literária (a crítica limita sua análise a *La Bâtarde*, mas acredito que em toda a trilogia autobiográfica o conflito a que se refere possa ser identificado, embora minha interpretação deste seja distinta). Contudo, em primeiro lugar, não acredito que o embate seja com a escrita literária em si. Como mostrei anteriormente, a escrita surge justamente como mecanismo de sobrevivência. Quem *prega peças*, quem faz da autora *extinta*, é a Literatura. Evans procura mostrar em seu artigo a maneira como a narradora de *La Bâtarde* elabora uma mitologia da escrita. Em sua análise, essa mitologia está calcada na noção da escrita como atividade fundamentalmente *masculina*. No entanto, a maneira como Evans constrói esta antítese entre o *masculino* e o *feminino* em seu artigo precisa, em minha concepção, ser aprofundada. As questões de gênero na obra de Leduc não podem, de maneira nenhuma, serem reduzidas de forma binária. Suas narradoras-personagens-autoras, friso, não questionam tão somente as disparidades entre homem e mulher na sociedade, mas as próprias configurações culturais que criam as categorias de sexualidade e gênero.

Em *Ravages*, Thérèse nega a identidade de gênero *mulher*. Em *La Bâtarde*, essa voz tripla busca abertamente incorporar masculinidades a sua expressão de gênero. No entanto, vejo como frágil esta afirmação de que busca uma *escrita pura masculina*. Por si só, adjetivar como pura uma suposta escrita masculina me parece problemático e as narradoras leducianas não utilizam em nenhum momento qualquer terminologia parecida. Haveria, então, uma escrita *contaminada*? Essa escrita contaminada seria, portanto, legada aos sujeitos femininos? Evans interpreta

⁵⁵ Do original: "Partagée entre un désir et un amour - désir de l'écriture pure masculine et amour de la vie abondante féminine - Violette Leduc oscille entre l'idéalisation du principe masculin de l'écriture et la révolte contre cette même écriture, révolte qui lui permet d'affirmer l'intégrité du principe féminin de la vie. Résultat d'un aveuglement volontaire, d'un double refus de l'illégitimité de l'écriture et de la légitimité de la féminité, cette oscillation produit dans *La Bâtarde* des contradictions consternantes, des renversement illogiques et une exhibition d'inauthenticité qui ont déterminé son double destin de scandale et d'oubli critique." EVANS, Martha. La mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc. *Littérature*, n. 46, 1982, p.83.

os momentos de desestabilização da narrativa em *La Bâtarde*, quando narradora-personagem exhibe seu próprio processo de criação (que opto por chamar de movimentos *performáticos*) como a demonstração desta busca pela afirmação do feminino na literatura, ao mesmo tempo que revolta aberta para com a escrita masculina. Chama estes momentos de *exibição da inautenticidade*. Portanto, as afirmações de Evans me incomodam em um plano duplo: o binarismo de gênero no qual se pauta, bem como sua percepção de que o problema estaria na *escrita*. Em *La Folie en tête*, fica muito claro que a escrita literária não é um problema: é vida. O problema, o conflito, é externo e posterior. Está na própria maneira como a literatura opera e está, também, na criação de uma linguagem que seja capaz de abarcar tudo aquilo que a narradora deseja exprimir.

Escrever é se prostituir. É seduzir, é se vender. [...] Adjetivo, você vem? Diz, você vem, querido? Eu te farei coisas, adjetivo, você subirá ao céu. Quanto? O preço do livro por vir. [...] Eu como um chucrute em um bar que fecha, é viver tanto quanto escrever. Escrever é mergulhar a pena na água do mar no primeiro dia de férias. O resto são combinações. O diamante bruto pertence a todos, é o sol quando abrimos a janela. Todo mundo é poeta quando o dia acaba e acendemos as lâmpadas. Correr de um certo modo para capturar uma borboleta, é ter um estilo.⁵⁶

A relação da narradora com a escrita, nessa passagem, em primeiro momento se dá de maneira sexual. A associação entre a escrita e a sedução é logo ilustrada pela narradora que busca atrair um adjetivo, o chama *querido*. *Fará coisas com ele*. O adjetivo irá aos céus. Contudo, o alcance deste voo será pontuado pelo preço do livro que ainda não existe, será publicado: é um dado posterior ao processo de escrita. E posterior à relação entre narradora e a própria escrita. Viver e escrever, mais uma vez, aparecem como sinônimos: o bar se fecha, a refeição é

⁵⁶ Do original: "Écrire, c'est se prostituer. C'est aguicher, c'est se vendre. [...] Adjectif, tu viens? Dis, tu viens, chéri? Je te ferai des choses, adjectif, tu monteras au ciel. Combien? Le prix du livre à paraître. Car il faudrait pas exagérer avec la littérature, car il ne faudrait pas tout rejeter parce qu'on n'a pas une vocation d'écrivain. Je mange une choucroute dans une brasserie que s'éteint, c'est vivre autant qu'écrire. Écrire, c'est tremper sa plume dans l'eau de mer le premier jour de vacances. Le reste est combinaisons. Le diamant brut appartient à tous, c'est le soleil quand nous ouvrons la fenêtre. Tout le monde est poète quand le jour baisse et qu'on allume la lampe. Courir d'une certaine façon pour attraper un papillon, c'est avoir un style." LEDUC, Violette. *La Folie en Tête*. Paris: Gallimard, 1970. p.586.

consumida e isso também é escrever. A afirmação de que todos são poetas diante dos eventos cotidianos reforça essa equivalência entre o escrever e o estar vivo. O conceito de *estilo* é retomado, mas dessa vez não há alusão às qualidades críticas de um estilo. Se poesia, escrita e vida são indissociáveis, o estilo está nos gestos mundanos de cada um. Este momento reforça minha hipótese de que o conflito das narradoras leducianas não é com a escrita literária, mas com a literatura enquanto instituição. É ela que terminará por estancar o voo do adjetivo seduzido, a partir da tabela de preços que estipula *valor* de mercado, ou ainda, valor literário.

Ao contrário de Evans, não enxergo as contradições na obra de Leduc como deploráveis. Se escrita e vida são uma, as narradoras leducianas não possuem compromisso com lógicas lineares ou cartesianas. Trata-se da autora mutante; a *drag* autora que constantemente recria, ao mesmo tempo que cita, sua própria obra. E, simultaneamente, não se reconhece autora: não é definível. Revisa seus textos, contradiz a si. Não é estanque. A escrita de Leduc incorpora-se não com prazer, ao menos com audácia, as *deslógicas* da vida. Não procura organizá-la através da escrita autobiográfica, mas acolhe suas contradições, inversões, transformações e inverossimilhanças. Neste *mundo fechado*, rodeados pelo *deserto nu* e seus *espinhos eriçados*, são essas contradições, esses paradoxos, que criam fissuras, frestas, por onde podemos contemplar para além do deserto e a redoma onde existe. É por aqui que podemos enxergar os pilares exteriores a ele. Voltemos, então, para o paradoxo inicial: a autora que *não é* autora.

Em análise sobre *A Morte do Autor* de Roland Barthes, Caio Gagliardi, a partir de uma contextualização histórica, afirma que

o autor é o dono de um Império muito poderoso, diz Barthes. Portanto, a autoria é considerada sinônimo de autoridade, aprisionamento, restrição, centralização [...] A iniciativa de se afastar de quaisquer formas de poder é representativa em Barthes.⁵⁷

Ao propor que a crítica literária não deve mais se voltar ao *autor* para construir sentidos, segundo Gagliardi, Barthes sinaliza uma libertação das formas de poder. Ainda de acordo com o crítico, é possível verificar esta libertação ou,

⁵⁷ GAGLIARDI, Caio. Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes. *Magma*, nº 10, p. 32-49, 2012. p.48

simplesmente, recusa ao poder, também em outras obras de Barthes, como *Aula*, que inaugura sua entrada no *Collège de France*:

Barthes definia ao mesmo tempo um posicionamento diante da literatura e a sua natureza. A literatura lhe serve, assim, como estado privilegiado da linguagem, como escritura emancipada de um autor, que “permite ouvir a língua fora do poder”, e esse poder é representado, no âmbito da linguagem, pelo “mito da criatividade pura”, ou seja, o homem de gênio.⁵⁸

Assim, a autoria está ligada a noções que Barthes refuta: poder, “criatividade pura” ou a ideia do gênio. Não creio que seja por acaso que mais uma vez o adjetivo *puro* surge. Quando Evans afirma que a busca de Leduc é por esta escrita *pura* masculina (ou do “homem de gênio”) ignora que as narradoras de Leduc refutam a classificação como autor e, para além disso, não demonstram embates com a escrita literária. Assim como para Barthes, a linguagem literária para Leduc está justamente *fora* desse espectro de poder e é, inclusive, anterior a ele. Sua criatividade não é de forma alguma *purificada*, mas demonstrada constantemente enquanto um árduo ofício. É nesse sentido que discordo da interpretação de Evans de que esses momentos da narrativa exibem *inautenticidade*. A meu ver, trata-se da demonstração de um embate mais complexo, onde a narradora busca ao mesmo tempo que a sobrevivência contínua através da escrita, também uma luta que reside nas intersecções entre *poder* e *literatura*.

Quando a narradora de *La Bâtarde* publica seus primeiros textos em uma revista são contadas duas recepções. A primeira é a da mãe, que mostra grande contentamento (“Como estou contente por você, a literatura é a sua vida, é o que sempre desejou.”⁵⁹). Às avessas, a felicidade da mãe não satisfaz. São os leitores anônimos que se tornam foco nesse momento. Retornando da casa da mãe, Violette avista uma mulher que leva a revista nos braços. E, então, a persegue:

Desconhecida, desconhecida... Escute o sedutor que a chama. Vá, abelha, vá bicar minha prosa à sombra do sifão. Vá. Leia-me. Vou cair

⁵⁸ Idem

⁵⁹ Do original: “Comme je suis contente pour toi, c’est ta vie la littérature, c’est ce que tu désirais” LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964 p.339

pois quero tanto que você queira o que quero. [...] Saiu com os seus dois pequenos embrulhos, a revista caiu sobre a escada da loja, um passante a apanhou para ela. Ela agradeceu secamente. Minha narrativa não inspirava um romance.⁶⁰

Trata-se de uma leitora em potencial. O desejo da narradora é observar aqueles que a leem enquanto a leem: voyeurismo narcísico. A frustração de não poder acompanhar esta leitora até o momento em que de fato o seria é logo sanada. Procura um jornaleiro e este lhe diz que vendeu todas as cópias da revista das quais dispunha. A narradora descreve, então, uma onda de calor: seu texto *aumentava as vendas*. Quando avista outra jovem que leva consigo a mesma revista, experimenta euforia, pois *tudo pode ser reconquistado [...] alguém me lê, portanto me lerão*⁶¹. E, mais do que isso, estes leitores agora *passeiam* com Violette, levam Violette nos braços. Seu encanto está totalmente voltado para o *leitor* anônimo e ao fato de que agora *pertence* a ele. Assim como é também para o leitor que Barthes sugere que a crítica literária deve se voltar.

Por outro lado, há um outro encantamento que a primeira publicação desperta, o do nome impresso:

Deram-me vários números da revista em que apareceu minha narrativa. Não me preocupava com meu texto afetado, apressado, insuficiente. Meu nome e meu sobrenome me bastavam, preenchiam cada página. Meus olhos bebiam absinto. Contava e recontava o número de letras do alfabeto formando meu nome e sobrenome [...] Deitava meu rosto sobre a página da revista, para ver se meu nome e meu sobrenome estavam estáticos. Estavam.⁶²

⁶⁰ Do original: "Inconnue, inconnue... Entends le charmeur qui t'appelle. Va, mésange, va becqueter ma

prose à l'ombre du siphon. Va. Lis-moi. Je vai tomber tellement je veux que tu veuilles ce que je veux. [...] Elle sortit avec ses petits paquets, la magazine tomba sur la marche de la boutique, un passant la ramassa, il le lui tendit. Elle remercia sèchement. Mon récit n'inspirait pas un roman." Idem p.340

⁶¹ Do original: "On me lit, donc on me lira. On me sort, on me promène, on me serre près de la chaleur de l'aisselle". Ibidem. p.341.

⁶² Do original: "Ils m'offrirent plusieurs numéros du magazine où avait paru mon récit. Je ne me préoccupais pas de mon texte mièvre, bâclé, insuffisant. Mon prénom et mon nom me suffisaient, ils remplissaient chaque page. Mes yeux buvaient de l'absinthe. Je comptais et recomptais le nombre de lettres de l'alphabet [...] Je couchais ma joue sur la page du magazine, pour voir si mon nom et mon prénom étaient statiques. Ils étaient." LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.339. Tradução minha.

Seu nome não se apaga. O fascínio exercido por esse nome estático, permanentemente impresso e registrado, é maior do que aquele despertado pelo texto em si. Ao contrário, quando fala do texto o faz para atribuir somente características negativas: *afetado*, *apressado*, *insuficiente*. Muito mais do que uma autoflagelação estéril, essas críticas denotam justamente o afastamento da ideia de autoridade ou de “gênio” criativo. Violette não possui uma verdade absoluta para seu texto, sequer crê que ele possui valor. Suas únicas qualidades positivas estão em sua assinatura e nos leitores anônimos que pode conquistar.

[...] o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, to fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor” indica que esse discurso não é um discurso cotidiano [...]. A função autor é, assim, característica de um modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.⁶³

Ter registrado o nome no papel, para Violette, representa este momento no qual seu nome passa a ter uma força nova. O nome e o sobrenome *bastam e preenchem cada página*. Contemplando uma a uma as letras que formam a identidade-autora, *Violette Leduc*, a narradora experimenta embriaguez (tal qual aquela gerada pelo respeito por *Madame*). Seu discurso não é mais um *discurso cotidiano*. Contudo, é preciso levar em conta o marcador social *mulher* e suas intersecções com a literatura, sobretudo no que tange a autoria. Para esta reflexão, o binarismo entre *masculino* e *feminino* colocado por Evans, embora limitador para pensar a obra de Leduc, pode ser considerado um ponto de partida.

Seguindo o raciocínio de Foucault, considerando a autoria enquanto uma função sociodiscursiva, é necessário fazer este recorte social, tendo em vista que essa função opera de maneira distinta para a mulher que escreve e publica literatura. Assinar um texto, publicá-lo e passar a cumprir com esta função autor na sociedade possui intensa significação política para autores de grupos dissidentes ou

⁶³ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? * In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p.273-274.

marginais, historicamente oprimidos. A exemplo disso, no artigo *O que é uma autora?*, Vanda Anastácio escreveu:

[...] para estudar as autoras [...] (tal como para estudar a História da presença das Mulheres no campo intelectual) é fundamental olhar para os bastidores e tentar ver aquilo que o discurso oficial escondeu. Fontes como a correspondência, os diários, as memórias e até os processos inquisitoriais ou os arquivos das instâncias encarregadas de vigiar a circulação dos objectos impressos no espaço imperial são especialmente ricos em informação. Ao contrário do que possa parecer, o mais difícil é encontrá-las nos manuais de história literária.⁶⁴

Por ter sido a mulher historicamente confinada aos espaços privados, Anastácio defende que aquilo que chama de *função autora*⁶⁵ estaria inscrita, sobretudo, também nesta esfera longe do público, de maneira que a circulação discursiva da autoria feminina se deu em espaços marginais em relação às instituições crítica e teóricas. Há um trabalho sistemático de apagamento histórico das produções culturais e intelectuais de diversos grupos sociais. Esta discussão é, sobretudo, política e acadêmica: trata-se de escrutinar algumas das relações de poder que regem a literatura. Discussão esta que não é sistematizada na obra de Leduc, mas aparece em forma de intensa agonia (lembrando o artigo de Gilbert e Gubar sobre a *ansiedade da autoria* nos escritos de mulheres⁶⁶). Essa agonia não está na escrita, que faz viver, mas nas instituições literárias e na insuficiência da linguagem para fazer existir determinadas experiências e subjetividades na escrita.

Ao estudar as relações entre a mulher e a literatura, Woolf afirma que

[...] isso é a mulher na ficção. Na realidade, como assinala o Professor Trevelyan, ela era trancafiada, surrada e atirada pelo quarto. Um ser muito estranho, complexo, emerge então. Na imaginação, ela é da

⁶⁴ ANASTÁCIO, Vanda. O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.18 n.29, jul.-dez. 2011, p.220.

⁶⁵ É sintomático, irônico e também revelador que o dicionário virtual do *software* para redações de texto assinala a palavra “autora” como incorreta (propõe que eu a substitua por “autor”. Para evitar os grifos vermelhos, tive de adicionar a palavra a meu “dicionário pessoal”).

⁶⁶ GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The women writer and the nineteenth-century literary imagination*. Londres: Yale University Press, 1984.

mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente na história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido.⁶⁷

Há, portanto, um desencontro entre as representações da mulher na literatura e sua realidade histórica e social. Assim como Anastácio, Woolf afirma a história da mulher como a história da vida privada. Relegada aos espaços domésticos e tendo como funções sociais o casamento e a maternidade, a autoria para mulheres, uma função social pública, é negada⁶⁸. Ainda de acordo com Woolf, quando na Inglaterra mulheres começam a escrever e publicar, podemos as dividir em dois grupos. No primeiro, estão escritoras que revelam em seus romances vontades maiores do que as permitidas para seu gênero, desejos até então ocultos, não apaziguados somente pelo ato de escrever. Essa literatura exprimiu uma ânsia sociopolítica mais urgente do que a aceitação por parte das instituições críticas. A exemplo deste grupo, Woolf cita a obra de Charlotte Brontë. No segundo grupo, encontramos escritoras que retratam a condição social da mulher de forma sutil, de maneira que o protagonismo feminino pareça elemento aleatório. É o caso de Jane Austen (Ellmann, anos mais tarde, elogia Austen por sua escrita que não coloca o sexo feminino em sua literatura como *nem mau, nem bom*, dando força ao argumento de Woolf)⁶⁹. São essas as escritoras que introduziram definitivamente a mulher na literatura pois, e isto fora determinante, não eram lidas *enquanto* mulheres. Assim, ser mulher e autora dependia, sobretudo, de que não se fizesse notar ou que não se problematizasse abertamente o marcador social *mulher*.

⁶⁷ WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.57-58.

⁶⁸ É necessário frisar aqui que esta reflexão feminista trata de uma mulher específica: a branca, ocidental, oriunda de famílias de classes sociais que se não foram privilegiadas, foram, pelo menos, livres. A história da mulher negra, por exemplo, é radicalmente diferente, dados os processos de colonização e escravidão, dados históricos que tornam a construção política, cultural e social desse grupo muito distintas daquela da mulher branca.

⁶⁹ ELLMANN apud MOI, p.52

Se para conquistar o reconhecimento e a legitimação das tradições críticas, a mulher escritora não pode se fazer notar enquanto *mulher*, isto significa que, *a priori*, ainda será lida e criticada através destas lentes. A exceção só ocorre quando há a criação de estratégias formais que eufemizem tal marcador social, como foi o caso de Jane Austen. Em exemplo anedótico destes modos críticos de ler, Phil Dahlerup⁷⁰ cita a reação de um crítico à poeta Cecil Bodtker: inconsciente do sexo da autora (tendo em vista a unissexualidade do nome Cecil em dinamarquês) esbanja de verbos ativos e adjetivos positivos para escrever sobre seu primeiro livro de poesias. Um ano mais tarde, agora consciente de que Cecil designa uma mulher, o segundo livro de poesias não passa de “agradável” e o crítico utiliza adjetivos inscritos culturalmente no local feminino: bonita, robusta. Quando o autor era tido como homem, no entanto, não escreveu pequenos poemas e não era tão somente agradável, mas *rico* e *entusiasta*.

No âmbito acadêmico, por sua vez, é a crítica feminista que possui a suposta necessidade de legitimação. Sobre as relações entre a literatura escrita por mulheres e as críticas literárias feministas, Kolodny elege a imagem do *campo minado* para descrever sua experiência enquanto acadêmica:

Até agora, temo, nós lidamos parcialmente com as dificuldades inerentes em desafiar as autoridades de cânones estabelecidos para, então, justificar a excelência da tradição das mulheres, por vezes em acordo com parâmetros com os quais não estabelece relação intrínseca. No momento em que temos necessidade de realizar um discurso – isto é, clamar excelência ou importância para nossos “campos” – toda a discussão, descobrimos, já se encerrou. ‘Se Kate Chopin realmente valesse ser lida’ um colega de Oxford uma vez me assegurou ‘ela teria durado – como Shakespeare’; e ele então prosseguiu para votar contra o fomento que o departamento me daria para realizar um seminário de estudos femininos que eu ofereceria sobre escritoras americanas [...].⁷¹

⁷⁰ DAHLERUP, Phil. *Unconscious attitudes of a review*. Estocolmo: Prisma, 1972.

⁷¹ KOLODNY, Anette. *Dancing through the minefield: Some observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*. In: *The Critical Tradition*. Nova York: Bedford Books, 1998. p. 1389. Tradução e grifos meus.

Fica evidente, a partir da vivência narrada por Kolodny, que na esfera acadêmica as pessoas que se voltam para o estudo das literaturas de grupos marginalizados encontram frequentemente obstáculos institucionais imprevistos. A maneira como o colega de Oxford refuta o seminário que se voltaria para a obra de Kate Chopin e outras escritoras estadunidenses é reveladora. Não se trata de um problema burocrático, mas de atribuição de valor literário. O colega se recusa a legitimar (ou institucionalizar) a literatura de Kate Chopin e confere essa deslegitimação a própria Kate Chopin que, se tivesse escrito algo que realmente valesse ser lido, *teria durado - como Shakespeare*. Das ironias lamentáveis, quando Virginia Woolf escreve *Um Teto Todo Seu*, originalmente uma série de palestras ministradas nas faculdades exclusivas para mulheres da Universidade de Cambridge, é justamente a imagem de Shakespeare evoca. Shakespeare, representando o grande escritor canônico cuja obra será lida, preservada e transmitida de geração em geração. O ensaio faz um exercício de ficção a partir de uma pergunta simples: *o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada?* Woolf imagina, então, a infância dessa personagem fictícia. Diferente de William Shakespeare, não frequentaria a escola, mesmo que fosse *tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa para ver o mundo quanto*⁷² o irmão. Em casa, só lhe seria permitido cumprir com tarefas domésticas ou que a dotassem de qualidades caras às instituições matrimoniais. Se quisesse ser atriz, na porta do teatro aos risos homens lhe impediriam a entrada e diriam que nenhuma mulher jamais poderia atuar. Se escrevesse sonetos, logo os esconderia nas gavetas. A irmã imaginária de Shakespeare se veria, então, grávida de um filho ilegítimo. E cometeria suicídio em uma noite de inverno, pois *quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher?*⁷³ A reação do colega de Kolodny a Kate Chopin é a-histórica. Deposita na própria autora a responsabilidade por seu suposto fracasso, como se a literatura de

⁷² “Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith. O próprio Shakespeare, muito provavelmente (sua mãe era herdeira), foi para a escola primária, onde deve ter aprendido Latim - Ovídio, Virgílio e Horácio - e os fundamentos de Gramática e Lógica. [...] Enquanto isso, sua extraordinariamente dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa para ver o mundo quanto ele. Mas não foi mandada à escola. [...]”
WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 61-62.

⁷³ Idem

Kate Chopin tivesse social, cultural, histórica e politicamente as mesmas condições que a literatura de William Shakespeare.

Os antifeministas extraem da história dois argumentos contraditórios: 1º) as mulheres jamais criaram alguma coisa de grande; 2º) a situação da mulher jamais impediu o aparecimento de grandes personalidades femininas. Tais afirmações são eivadas de má-fé; os êxitos de algumas privilegiadas não compensam nem desculpam o rebaixamento sistemático do nível coletivo; e o fato de serem esses êxitos raros e limitados prova precisamente que as circunstâncias lhes são desfavoráveis. Como o sustentaram Christine de Pisan, Poulain de la Barre, Condorcet, Stuart Mill, Stendhal, a mulher nunca teve suas possibilidades em nenhum terreno. Eis porque reclamam elas hoje, em grande número, um novo estatuto; e, mais uma vez, sua reivindicação não consiste em serem exaltadas em sua feminilidade; elas querem que em si próprias, como no resto da humanidade, a transcendência supere a imanência. Elas querem que lhes sejam concedidos, enfim, os direitos abstratos e as possibilidades concretas, sem a conjugação das quais a liberdade não passa de mistificação. [...] A História mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em um estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como o Outro.⁷⁴

Tornar-se autora, então, é realizar esta transição entre o ser Outro e o ser Sujeito. Essa mesma transição cabe para qualquer pessoa que esteja inserida em um grupo social tido como o Outro. O pensador martiniquense, Édouard Glissant, atenta para a mesma questão que Beauvoir: o trabalho sistemático e histórico de rebaixamento coletivo de determinados povos e grupos sociais por parte dos pensamentos basilares do Ocidente:

Aqui é exasperante a ignorância que confina os esquemas ocidentais. Asfixiado nesta história, aspiro conhecer o nascimento que viveram os povos. Contento-me com o miserável sobrevoo. Que colocada entre

⁷⁴ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1997. p.172-179.

parênteses da história (das Histórias) do homem. Na verdade, toda história (e, conseqüentemente, toda Razão da História concebida e projetada sobre ela) foi decididamente a exclusão dos outros: é o que me consola por ter sido excluído por Hegel do movimento histórico: “O que compreendemos, em suma, sobre o nome da África é que se trata de um mundo a-histórico não desenvolvido, inteiramente prisioneiro do espírito natural cujo lugar ainda se encontra no limiar da história universal”. No que foi a Razão totalizadora menos poética, perspicaz, que o tolerante relativismo montaigniano? A investigação hegeliana do mundo, tão belamente sistemática e muito aproveitável para as metodologias ocidentais, ignora com frequência os detalhes onde o interesse de Montaigne se manifestou. Hegel é assim, dele mesmo, prisioneiro dos parênteses nos quais ele enclausura (apesar do *ainda* nesta última proposta) o Africano. Pois, por minha vez, eu examino o Ocidente, vejo que ele decididamente não cessou de conceber o mundo como solidão em primeiro e como imposição, em segundo – do Ocidente.⁷⁵

Glissant se coloca abertamente no local de fala daquele que é *excluído*. Aquele que, ao buscar conhecer sua história, se perguntar sobre uma possível tradição, não se encontra nas linhas dos pensamentos basilares do Ocidente. Ou, ainda pior, vê-se enclausurado nos parênteses da norma. Para Glissant, contudo, são dos parênteses, antes prisão, exclusão, que nasce o Diverso. Assim, a autoria e a criação de campos epistemológicos que se voltem às produções culturais de grupos marginalizados possui uma enorme força simbólica e política, pois destas autorias brotam as vozes inauditas. Assinar um texto, ser o dono de uma voz que circula pela sociedade e não está só, mas em um *continuum* apagado, relegado historicamente a inferioridade, torna-se uma questão para além da criação. Trata-se de não mais ser refém dos parênteses redutores.

A construção desta voz autoral na obra de Leduc ou, simplesmente, a criação da *drag autora*, possui uma potencialidade não só literária, mas também sociopolítica.

⁷⁵ GLISSANT, E. *L'Intention poétique. (Poétique II)* Paris: Gallimard, 1969. Tradução minha.

Tendo roubado o lugar e a pulsão dos homens, ela se torna o único verdadeiro homem; ela se fantasia com o poder procriador masculino. Falando da escrita, Leduc se descreve tal como um deus criando um mundo.⁷⁶

Evans entende esta transição entre o ser Outro e o ser Sujeito na obra de Leduc, catalisada pela autoria, enquanto uma apropriação de um local fundamentalmente masculino e, em seu artigo, o adjetivo aparece como sinônimo para *homem* (ou *homem* aparece como sinônimo para o *masculino*). Associação que no contexto de Evans não era controversa e que até hoje faz sentido no senso comum, mas pelas propostas da teoria *queer* e, portanto, a partir de Butler, é falaciosa. Não falamos mais em *feminino* ou *masculino*, mas em *feminilidades* e *masculinidades* que se inscrevem em corpos diversos, independentemente de seus dados biológicos⁷⁷. Não acredito que devemos continuar a nomear este local em que se é Sujeito como *masculino*. Este local, no entanto, possui donos. Existem aqueles que possuem direito inegável a ele e relações de poder que regem quem pode ocupá-lo ou não.

Em sua argumentação, Kolodny afirma que ainda não esgotamos as dificuldades ligadas ao cânone literário (KOLODNY, 1998, p.1389). Embora seu ensaio esteja prestes a completar duas décadas, tais dificuldades permanecem. Destas, Kolodny nomeia a necessidade de *justificar a excelência* da literatura escrita por mulheres mas, para além disso, destaca que essa justificativa muitas vezes deve entrar em acordo com parâmetros com os quais essa literatura não *estabelece relação intrínseca*. Portanto, este local particular onde é possível ser Sujeito possui muralha própria. Para atravessá-la verdadeiramente, é preciso cumprir com suas

⁷⁶ EVANS, Martha. La mythologie de l'écriture dans La Bâtarde de Violette Leduc In: *Littérature*, nº46, 1982. Graphies. p.82-92. Tradução minha.

⁷⁷ Convém aqui diferenciar identidade de gênero, expressão de gênero, sexo biológico e orientação sexual, quatro aspectos distintos que compõem os sujeitos na sociedade e na cultura. A identidade de gênero se refere a relação do indivíduo com seu corpo, que nasce a partir da maneira como se enxerga diante dos regimes de verdade sobre o gênero na sociedade. A expressão de gênero compreende os signos que o sujeito inscreve em seu corpo e que serão social e culturalmente identificados como *masculinos*, *femininos* ou *andrógenos*. O sexo biológico é ligado a classificações médicas: são os dados corporais e fisiológicos com os quais o indivíduo nasce; seus cromossomos, sistema reprodutor, etc. A orientação sexual, por fim, trata dos desejos e potencialidades afetivas dos sujeitos, que serão direcionadas a determinados gêneros, todos os gêneros ou a nenhum gênero (caso dos indivíduos assexuais).

exigências e códigos particulares. Mas como se fez este lugar? Quem constrói suas muralhas? Do deserto, através de quais fissuras nós podemos enxergá-lo?

Para lá da muralha: rumo ao arco-íris

Não, não serei Verlaine, não, não serei Rimbaud, não, não vou dar um tiro em Londres. Não, não serei Genet, não, não irei a prisão em Mettray, em Fontevrault. Fim de jogo: caneta e caderno de lona, comamos um palmier. Escrever ou se calar? Escrever a palavra impossível na curva de um arco-íris. Tudo seria dito.⁷⁸

Este parágrafo encerra *La Folie en Tête*. A narradora leduciana afasta-se dos autores canônicos. Ou ainda, dos autores homens. E, não sem importância, os autores que menciona, Verlaine, Rimbaud e Genet, compõem a tradição literária dos homens homossexuais. A narradora reconhece que não será esses autores, não ocupará os mesmos lugares que eles, mesmo que sejam aqueles reservados para as punições (caso de Fontevrault, onde Genet fora encarcerado). Violette, assim, não se torna o único e verdadeiro homem ao falar da escrita. Ao contrário, não será o verdadeiro homem. A narradora enxerga a muralha que impede sua passagem. E a nomeia quando elenca sua distância dos autores que admira.

Em seu ensaio *Cânon*, Ricardo Reis parte da definição clássica de cânone (que “significa um perene e exemplar conjunto de obras - os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres, um patrimônio da humanidade”) e afirma que sua construção se dá com o intuito de transmissão e preservação. É canônico aquilo que é entendido como obrigatório para as gerações futuras que, por sua vez, devem perpetuar o que lhes foi legado como patrimônio. O valor do cânone é, assim, *indiscutível*, pois compõem o cânone os *monumentais clássicos* que *contém verdades inquestionáveis, atemporais, universais*⁷⁹.

Contudo, nesta perspectiva na qual o cânone seria um patrimônio da humanidade, Reis sublinha a maneira como o próprio conceito de *humanidade* é,

⁷⁸ Do original: “Non, je ne serai pas Verlaine, non je ne serai pas Rimbaud, non je ne tirerai pas un coup de revolver à Londres. Non je ne serai pas Genet, non je n'irai pas en prison à Mettray, à Fontevrault. Les jeux sont faits: porte-plume et cahier de calicot, mangeons un palmier. Écrire ou se taire? Écrire le mot impossible sur la courbe d'un arc-en-ciel. Tout serait dit.” LEDUC, Violette. *La folie en tête*. Paris: Folio, 1970, p. 587. Tradução minha.

⁷⁹ REIS, Ricardo. *Canon*. Publicado em JOBIM, José Luís (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.4

aqui, restrito. Em primeiro lugar, porque o que chamamos de cânone é antes de tudo um histórico literário apenas ocidental. Para a crítica de Reis, até mesmo essa delimitação é insuficiente, argumentando que *ocidental* é tomado por sinônimo de Europa, não representando culturas como as africanas, indígenas, asiáticas e latinoamericanas. Em segundo, mesmo dentro da literatura *ocidental*, Reis sublinha as visíveis exclusões de determinados grupos sociais. Aqui, Reis destaca em sua argumentação o fato de que poucas escritoras compõem o que chamamos cânone que

está envolto por uma redoma de a-historicidade, como se houvesse sido estipulado por uma supracomissão de cúpula e de alto nível (infensa a condicionamentos de ordem ideológica ou de classe) que, por uma espécie de mandato divino, houvesse traçado os contornos do cânon, elegendo tais obras e autores e varrendo do mapa outros autores e obras.⁸⁰

Trata-se, portanto, de uma poderosa ferramenta. E seu poder reside na ausência, naquilo que *não está lá*. Anastácio afirma que a *função autora* raramente será encontrada nos manuais de história literária. Ora, se o cânone é um compêndio daquilo que obrigatoriamente deve ser transmitido às gerações futuras, estes manuais de história, sobretudo os escolares, denunciam as ausências. Na experiência da sala de aula de literatura no ensino médio, tanto na posição de professor quanto naquela de aluno, há uma inquietação: a violência simbólica através da qual a literatura é transmitida. A ausência pairava sobre minha cabeça. Paira hoje sobre a cabeça de meus alunos e alunas. A única estratégia pedagógica que pude encontrar (pois *tenho que* transmitir o cânone, a palavra da abstrata *supracomissão de cúpula*, *tenho que* cumprir com o currículo, *tenho que* legar às gerações futuras esse patrimônio indiscutível) foi apontar a muralha: ali está ela, reparem. E estes alunos e alunas, em maioria, já a conhecem. Alguns possuem com ela demasiada familiaridade, dormem em sua sombra. Reconhecem não aquilo que está lá, mas aqueles que *não estão*.

Reis afirma que o cânone opera tornando invisíveis os escritos e demais produções culturais de minorias sociais historicamente oprimidas, politicamente marginalizadas. Fala em mulheres, etnias não-brancas, minorias sexuais, o que

⁸⁰ Idem p.5

compreendo se referir à comunidade LGBT, e em culturas daquilo que foi denominado como Terceiro Mundo.

Contudo, Reis defende que não basta revisar o cânone com o intuito de incluir nele autores e autoras destes grupos excluídos, pois os próprios conceito de cânone e o ato de *canonizar* estão intimamente ligados a conversão da literatura em instrumento de poder. Nesse sentido, mesmo que inteiramente revisado e reformulado, mesmo que a muralha tivesse seus pilares e tijolos substituídos, o cânone ainda seria a expressão de uma hierarquia social e política construída historicamente. E, desta forma, o crítico defende que não se trata de um trabalho de restauração mas, antes, de implosão:

Uma indagação do cânon tampouco deve ser apartada de toda uma tendência, nesta época tida por pós-moderna, de colocar entre parênteses alguns dos alicerces da cultura ocidental: a metafísica, o racionalismo, o humanismo, o logocentrismo, o falocentrismo, o patriarcalismo, o etnocentrismo, o capitalismo, o colonialismo, o imperialismo, a hegemonia burguesa, o arianismo, o racismo, a homofobia, os mitos do Estado, da objetividade, da ciência, do progresso, da tecnologia, a moral judaico-cristã, para listar os mais relevantes. Todos estes saberes serviram para assegurar a dominação do Ocidente, do branco, do homem, das classes privilegiadas sobre outras culturas, etnias, grupos sociais, sexualidades.⁸¹

Enfim, termina por propor que é preciso que nunca se perca de vista estas relações de poder e que críticos literários não se coloquem de maneira a apagar a história, mas a deixar explícitos os locais de fala políticos e ideológicos que ocupam. Além disso, o crítico literário deve realizar interpretações abertas que não se enunciem como verdades absolutas, mas determinadas por um sujeito específico. É preciso, portanto, desfazer o mito da neutralidade que o cerca e, afirma Reis, só assim poderiam ser criados outros paradigmas de leitura, que se oponham às *leituras canônicas*.

Violette Leduc não *rouba o lugar* e a *pulsão* dos homens. Reconhece esta muralha intransponível. E, assim, encerra o livro, o *jogo*: escrever ou se calar? A

⁸¹ Idem p.6-7

narradora não parece distinguir entre as duas possibilidades. Para as vozes que conduzem a obra de Leduc, escrever é manter a vida pois a linguagem está nas coisas. Criar, nesse sentido, é sempre citar:

Nos diálogos que escreve transparece sua impossibilidade de se comunicar. Os interlocutores falam um junto ao outro e não conversam; cada qual tem uma linguagem própria, não se compreendem. [...] Sartre narra em *As Palavras* que, embebido pelo *Littré*, estas lhe apareciam como precárias encarnações do nome. Para Violette Leduc, ao contrário, a linguagem está nelas [nas coisas], e o escritor é que corre o risco de traí-las. “Não assassine esse calor no alto de uma árvore. As coisas falam sem você, contenha-se, sua voz poderá abafá-las.” (BEAUVOIR, 1986, p.3-7)

À pergunta que opõe escrever e calar, a narradora responde, como sempre o faz: escrever. *Escrever a palavra impossível na curva do arco-íris*. O arco-íris: perene miragem multicolorida. O encontro de dois elementos, chuva e sol, que se paradoxais no lugar comum dos binarismos, produzem múltipla e matizada harmonia em sua colisão. Escrever o impossível neste local ele mesmo impossível, inapreensível. Leduc faz da muralha intransponível uma miragem, perturbadora, sim, mas também fonte de criação. Na distância sentida entre si e os escritores, entre sua obra e as obras canônicas, faz o arco-íris. E propõe: a palavra impossível. Ela deve ser escrita. E, se o fosse, tudo *seria* dito.

La chasse à l'amour se inicia quando Violette, narradora-personagem-autora, recebe a notícia de que *Ravages* seria publicado sob a condição de supressão da história de Thérèse e Isabelle. A *drag autora* em crise narra meticulosamente a insanidade gerada pela ideia do texto *mutilado*.

Se eu pudesse atirar-me a seus pés [da censura], atirar-me-ia. Explicar-me-ia. Dir-lhe-ia que o princípio de *Ravages* não é porco. É verdadeiro. Sujará quem se quiser sujar. É o amor, são as suas descobertas. Thérèse e Isabelle são absolutamente novas. Amam-se num colégio durante três dias e três noites. Não veem o mal. Vê-lo-á a censura onde ele não existe? Thérèse e Isabelle são demasiado autênticas para serem viciosas. Não há vícios. Há doentes a curar. O sexo é o seu sol que cega. Elas acariciam-se. É a religião delas. O inferno delas é o tempo. O seu tempo é limitado. Não são mulheres danadas. São privilegiadas. Trocam entre si o que acharam.

Descobrem o mundo entre duas pernas. Eu descrevi o arrebatamento, os ardores, as grandiosas imprudências de Isabelle; a obediência exaltante de Thérèse... A minha tinta: o plasma; a minha pena: um cordão umbilical. O meu texto datilografado: um recém-nascido.⁸²

Na contramão da afirmação de Evans, a narradora autobiográfica não coloca nenhuma carga *masculina* em sua criação. A caneta-cordão umbilical é imagem que por si só faz desmoronar a ideia de que a busca desta narradora seja voltada para o poder *procriador* singular do *masculino*. Nesta passagem, a descrição do exercício de escrita literária o coloca em equivalência com a gestação de uma criança no corpo. Por outro lado, quando em *La Bâtarde* a narradora trabalha como escritora publicitária e Hermine, sua parceira, insiste para que abandone o ofício, Violette se nega afirmando que então “*seria a mulherzinha que faz compras, cuida da casa, prepara o jantar, se deixa viver*”⁸³. Abandonar a escrita significa se restringir ao doméstico, se voltar completamente para a vida privada. Não cede à vontade de sua amante, pois isto faria de si uma *mulherzinha*. Não há, aqui, qualquer exaltação da vida *feminina abundante*. Ao contrário, o local *feminino* sufoca e é justamente de sua pequenez que entende que deve fugir. Nesse sentido, se Leduc fosse uma escritora do século XIX, Virginia Woolf a colocaria ao lado de Charlotte Brontë, no grupo de escritoras que *exibiram sua inautenticidade* e imprimiram em sua literatura desejos para além daqueles permitidos para seu gênero.

No ensaio *The Madwoman in the Attic: The women writer and the nineteenth-century literary imagination*, a argumentação de Gilbert e Gubar se encontra com a de Evans. As críticas afirmam que, da maneira como nossa sociedade e cultura se fundaram, a caneta do escritor passou a possuir uma significação de falo, tendo em vista os poderes que regem a literatura. Logo, a caneta-falo se opõe à caneta-cordão-umbilical. E, aqui, a meu ver, se esgotam as possibilidades binárias para a análise da obra de Leduc sem que possamos, no entanto, responder: feminino ou masculino? *Não é e é ambos*. Mulher ou homem? *Não é e é ambos*. Indefinível? Talvez infinito. E, contudo, nomeável.

⁸² LEDUC, Violette. *Caça ao amor*. Trad: Manuela Daupias. Rio de Janeiro: Portugalia, 1974 p.17. grifos meus.

⁸³ Do original: “Je laisserais tomber livres, échos, journaux, je serais la petite femme qui fait les courses, le ménage, qui prépare le dîner, qui se laisse vivre. Je ne céda pas à Hermine.” LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.199

Chacina contínua: bússolas e gozos nas ruínas delirantes de *Ravages*

Isabelle é nossa bússola: seu norte é o arco-íris. Além de Fideline, é a única personagem cuja identidade é mantida entre ficções e autobiografias. De fato, Isabelle é também a única personagem amante das narradoras leducianas cujo nome corresponde àquele da pessoa histórica⁸⁴. Isabelle é a descoberta.

No princípio de *La Bâtarde*, toda a história de Violette e Isabelle é contada do início ao fim. Três dias e três noites no colégio interno onde as adolescentes se amam às escondidas: encontram-se nos lençóis uma da outra pelas noites, quando dormem as colegas e as inspetoras cochilam, trocam carícias secretas em público, fogem das multidões de pensionistas para encontrar locais reservados, tocam-se, amam-se. Apaixonam-se. E, então, a mãe de Violette a tira da escola ao descobrir a relação amorosa da filha. Não há qualquer forma de desestabilização ou ruptura na narrativa. Violette não fala da censura de *Ravages*⁸⁵, não se coloca como criadora desta personagem e tampouco assinala que está reescrevendo a parte suprimida de seu romance ou que já escreveu essa história *romanceando-a*. Diferente do que ocorre com Gabriel ou Berthe, frequentemente lembrados como personagens já escritos na ficção, juntos dos quais são pontuados explicitamente os romances que se voltaram a eles. Em *La Bâtarde*, a história de Isabelle é contada com linearidade narrativa e formalidade autobiográfica:

Quando lemos - ou releemos - *Thérèse et Isabelle* hoje, no século 21, a acusação de “enorme e precisa obscenidade, impossível de ser abertamente publicado”, proferidas em 1954 pelo comitê de leitura da editora Gallimard faz sorrir, assim como os conselhos peremptórios dados então à Violette Leduc de “excluir o erotismo preservando a afetividade” e de “sombrear suas técnicas operatórias”. Se ela teve de se curvar e estas exigências, esse fenômeno de apagamento, suavização e de autocensura das passagens eróticas permanecem

⁸⁴ VIOLLET, Catherine. *Relire Thérèse et Isabelle de Violette Leduc... à la lumière de sa genèse*. Revue critique de fiction française contemporaine, 2012. Disponível em: <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.15/581#ap7> (último acesso 27/10/2016).

⁸⁵ Embora tenham sido publicados separadamente, opto por ler e analisar *Thérèse et Isabelle* como parte integrante de *Ravages*.

perceptíveis em *La Bâtarde*, quando confrontamos os manuscritos com o texto impresso.⁸⁶

Catherine Viollet, no artigo citado, procura analisar as estratégias formais utilizadas por Leduc na reescrita do episódio de Isabelle. E, sobretudo, as maneiras como o transpôs para a autobiografia de forma que fosse *publicável*. Não fosse a censura, Viollet declara que “*Ravages* teria tido, então, a amplitude de um verdadeiro romance de formação, um *Educação Sentimental* do século XX, colocando uma vez em cena um ponto de vista feminino”⁸⁷.

Na versão manuscrita de *Ravages*, única onde se pode verdadeiramente compreender o todo do romance, existem quatro partes fundamentais, ainda de acordo com o artigo de Viollet: o episódio de Thérèse e Isabelle, que compreende as primeiras 150 páginas da versão manuscrita, o encontro com Marc, a relação de Thérèse e Cécile e, enfim, a relação com Marc, que termina em uma tentativa de suicídio e um aborto. A supressão do episódio de Isabelle desequilibra brutalmente o enredo, tornando central a relação com Marc. A relação com Cécile, descolada daquela com Isabelle, perde com a publicação a força que possui no texto não-censurado. Nesta ordem imposta, a relação (no sentido prático, o casamento) de Thérèse e Cécile passa a ser um intermédio da relação de Thérèse e Marc, que termina por iniciar e concluir o romance. Assim, Viollet afirma que *a censura operada pela Gallimard ancora deliberadamente o romance na norma heterossexual* e, sobretudo, vai fixar na heteronormatividade

[...] a proposta inicial de Violette Leduc, que apresenta, sem hierarquizar, as diversas relações de Thérèse em seu desenrolar temporal, mesmo seus labirintos, se encontra assim mais do que conturbada. É precisamente em sua maneira de tratar o todo das relações amorosas e sexuais com parceiros de ambos os sexos, os situando em um mesmo plano, de colocar como evidência a (bi)sexualidade de Thérèse que o romance, tal como Violette Leduc o concebeu, entra em choque com o contexto puritano e rígido dos anos cinquenta. É também precisamente nisso que se inscreve

⁸⁶ Idem nota 75.

⁸⁷ Do original: “*Ravages* aurait alors eu l'ampleur d'un véritable roman de formation, d'une *Éducation sentimentale* du XXe siècle, mettant pour une fois en scène un point de vue féminin.”. Ibidem. Tradução minha.

perfeitamente em certas preocupações contemporâneas, e merece ser relido sob essa luz: Violette Leduc está, nos anos 50, muito a frente de seu tempo⁸⁸

Esta adequação heteronormativa para a qual atenta Catherine Viollet é condizente com a impressão da narradora de *La folie*, que afirma a autenticidade de Thérèse e Isabelle perante a censura. Não são sujas: *se sujará quem se quiser sujar*. A condenação, a obscenidade, estava em olhares alheios, mas não na relação das colegas tal como foi escrita. E, desta forma, o episódio de Isabelle em *La Bâtarde* apresenta estratégias de eufemização do erotismo, com ênfase nos aspectos emocionais. É somente com a publicação, em 1966, da versão ainda parcialmente censurada que

é devolvido, então, às duas protagonistas, Thérèse e Isabelle, seu diálogo amoroso, sensual e sexual em sua continuidade e à escritora sua obra quase integral: “Estou com certeza contente de ver *Thérèse e Isabelle* ser publicado, mas continuo desolada por estas páginas não terem sido publicadas tal como eu as havia escrito, no início de *Ravages*. No romance, víamos Thérèse se tornar adulta, com seu passado de adolescente que pesava em seus ombros e lhe dava densidade” afirmava Violette Leduc em uma entrevista radiofônica, na ocasião da edição de 1966. Com a edição Gallimard 2000, a dívida com a escritora é, enfim e em parte, reparada. Não somente com Violette Leduc, mas também com seus leitores e, sobretudo, leitoras, para quem este texto foi frequentemente uma revelação, um texto fundador, às vezes manual de aprendizagem, e mesmo um guia amoroso⁸⁹.

⁸⁸ Do original: “La censure opérée par Gallimard ancre donc délibérément le roman du côté de la norme hétérosexuelle. Surtout, le propos initial de Violette Leduc, qui présente, sans les hiérarchiser, les diverses relations de Thérèse dans leur déroulement temporel, voire leur enchevêtrement, se trouve ainsi plus que bouleversé. C’est précisément dans sa manière de traiter tout ensemble de relations amoureuses et sexuelles avec des partenaires des deux sexes, en les situant sur un même plan, de poser comme une évidence la (bi)sexualité de Thérèse que le roman tel que l’a conçu Violette Leduc s’est heurté au contexte prude et rigide des années cinquante. C’est aussi précisément en cela qu’il s’inscrit parfaitement dans certaines préoccupations contemporaines, et mérite d’être relu sous cet éclairage : Violette Leduc est, dans les années 1950, large-ment en avance sur son temps.” Ibidem. Tradução minha.

⁸⁹ Do original: “Cette version dactylographiée, revue et mise au point par l’écrivain, rend donc enfin aux deux protagonistes, Thérèse et Isabelle, leur dialogue amoureux, sensuel et sexuel dans sa continuité, et à l’écrivain son œuvre dans sa quasi intégrité : “Je suis, bien sûr, ravie de voir paraître Thérèse et Isabelle, mais je reste déchirée que ces pages n’aient pas paru comme je les avais écrites,

Neste caso, portanto, não é a trilogia autobiográfica que desestabiliza as publicações ficcionais anteriores. Ocorre precisamente o movimento oposto. *Thérèse et Isabelle* é publicado, ainda censurado, em 1966, e depois integralmente em 2000, ao passo que *La Bâtarde* é publicado em 1964. O sucesso de crítica e público desse livro foram certamente motivadores para que a Gallimard editasse parcialmente o arco censurado de *Ravages*. Não foi a autobiografia a desestabilizar o romance, mas o romance a desestabilizar a autobiografia: Violette e Isabelle já haviam sido escritas antes e de maneiras mais explícitas como *Thérèse et Isabelle*.

É somente em *La folie en tête* e *La chasse à l'amour* que esta narrativa será recriada pela perspectiva de sua escrita e publicação. Só então Violette, narradora-personagem-autora, vai reivindicar *Thérèse et Isabelle*:

Eu escrevi *Thérèse et Isabelle* três horas por dia com a cabeleira-rio de Isabelle em minha boca, em minha garganta. O que Isabelle me deu, o que eu dei a ela, entreguei tudo ao meu caderno. [...] Eu queria dizer tudo, disse tudo. É só nisso que não fracassei. Meu texto é repleto de imagens. Uma pena. [...] Eu visava mais precisão, eu esperava palavras sugestivas e não comparações aproximativas. Havia outra coisa a ser dita, eu não soube dizê-la. Fracassei, não duvido de meu fracasso. Não me arrependo de meu trabalho. Foi uma tentativa. Outras mulheres continuarão, elas conseguirão.⁹⁰

No início do projeto autobiográfico, Isabelle surge como personagem, objeto de paixão e desejo. É somente adiante, na vida adulta de Violette, que Isabelle é convertida em matéria prima para a escrita literária e referenciada explicitamente desta maneira. A proibição imposta a existência de Isabelle em *Ravages*, em *La*

au début de *Ravages*. Dans le roman, on voyait Thérèse devenir une adulte, avec son passé d'adolescente qui pesait sur ses épaules et qui lui donnait du poids", affirmait Violette Leduc dans un entretien radiophonique, lors de l'édition de 1966. Avec l'édition Gallimard 2000, la dette envers l'écrivain est donc enfin, en partie, réparée. Non seulement envers Violette Leduc, mais aussi envers ses lecteurs, et surtout ses lectrices, pour qui ce texte fut souvent une révélation, un texte fondateur, parfois un manuel d'apprentissage, voire un guide amoureux." Ibidem. Tradução minha.

⁹⁰ Do original: "J'ai écrit trois heures par jour *Thérèse et Isabelle* avec la chevelure-fleuve d'Isabelle dans ma bouche, dans ma gorge. Ce qu'Isabelle m'a apporté, ce que je lui ai donné, je l'ai rendu à mon cahier. [...] Je voulais tout dire, j'ai tout dit. C'est seulement en cela que je n'ai pas échoué. Mon texte est plein d'images. C'est dommage. [...] Je visais à plus de précision, j'espérais des mots suggestifs et non des comparaisons approximatives. Il y avait autre chose à dire, je n'ai pas su. J'ai échoué, je ne doute pas de mon échec. Je ne regrette pas mon labeur. C'était une tentative. D'autres femmes continueront, elle réussiront." LEDUC, Violette. *La Folie en tête*. Paris: Gallimard, 1970 p.498. Tradução minha.

Chasse culmina na internação da narradora. Este é, de fato, um importante dado biográfico. Após a reunião com os editores da Gallimard, quando anunciaram a condição de censura para que *Ravages* fosse publicado, Leduc teve um colapso nervoso. Permaneceu internada, com poucos hiatos, de 1956 até 1958.

Em *La chasse à l'amour* as descrições da internação são cruas e, ao mesmo tempo, oníricas. A narradora vive longos períodos de sono, dando a impressão de estar constantemente dopada: sonhos, delírios, paranoias e realidades se confundem. Personagens outrora mortos ressurgem em sua cama. Simone de Beauvoir está próxima, mas de voz distante e rosto difuso: “Ela vive no mundo das ideias. Eu vivo no mundo das repetições. A sua voz um pouco rouca é o eco desse mundo inabordável onde, ontem à noite, esta noite, ela defendia, ela defenderá mais do que o começo dum livro: as suas opiniões”⁹¹. E, quando retorna a Paris e tenta retomar sua vida cotidiana no velho apartamento de um cômodo, a censura, de repente, torna-se personagem: age sobre o ambiente. A Censura bagunça seus objetos, mexe em seus móveis, persegue a escritora. É Beauvoir quem tem que afirmar repetidamente: “não, Violette... foi você. Já não se lembra”⁹². A *drag autora* não conta este episódio de sua vida com distanciamento temporal. Ao contrário, carrega o leitor através de sua neblina ilógica onde se escondem “inimigos invencíveis” que “estão nas árvores com seus espelhos. Eles leriam nos seus espelhos o que eu escrevesse [...] Eles põem-nos em toda parte, estão por toda parte. Espreitam-me sob as grades do relvado, alegram-se com a minha derrota”⁹³. O pronome *eles* representa esta massa abstrata da *censura* que passa a perseguir Violette aonde quer que vá.

Logo no início da narrativa, falha em definir a censura: “Onde mora ela, a censura? Quais são seus tiques, as suas manias? Não consigo localizá-la. [...] Não se incomoda a censura, não se lhe bate à porta, não se entra na casa dela nas pontas dos pés.”⁹⁴. Essa intangibilidade da censura, que mutila o livro ao mesmo tempo que não dá à autora uma chance de defendê-lo, é um dos grandes fomentos para a loucura descrita.

⁹¹ LEDUC, Violette. *Caça ao amor*. Tradução: Manuela Dauplàs. Rio de Janeiro: Portugalia, 1974. p.20

⁹² Idem.

⁹³ Ibidem p.23

⁹⁴ Ibidem p.16

É também significativo nesse momento o lamento por todo o trabalho em vão. O procedimento dialógico se volta para Isabelle, assassinada e mutilada pela censura:

Acabou-se, perdi o meu tempo, Isabelle. Tu não és uma mercadoria que se salda nos cais. És um artigo que perdeu a frescura. [...] Thérèse perdeu-a, Thérèse perde-a outra vez. [...] O fogo de Thérèse, o fogo de Isabelle... Era prazer, é sofrimento. Fui atingida em pleno coração. A sociedade insurge-se antes que meu livro apareça. O meu trabalho foi feito em bocados. As minhas pesquisas na noite da recordação para o olho mágico dum seio, para o rosto, a flor, a carne dum sexo aberto de mulher... As minhas pesquisas, uma lata de pensos vazia. Que há de mais inútil?⁹⁵

Constata a morte de *Ravages*. Chama-a de *um assassinato* que faz com que *a todo momento* saiam *membros amputados* da pele. A dor pela censura do livro se converte em uma chacina contínua na qual a narradora se vê *chafurdando no sangue de Isabelle*. Trata-se do luto mais dolorido vivenciado pela narradora-personagem até então, ultrapassando até mesmo a dor pela falta da avó e, também, a dor de perder Isabelle no princípio de *La Bâtarde*. Luto este que é intimamente relacionado a autoria e a escrita, surgindo, inclusive, a indagação: *como continuar a escrever diante da censura?* Indagação curiosa, posto que falamos do último livro de sua trilogia autobiográfica, separado de *Ravages* e seu assassinato por quase vinte anos. Vinte anos que foram repletos e registrados pela própria trilogia, incluindo a reescrita da narrativa sobre a relação amorosa com Isabelle.

Há, assim, duas cronologias distintas na obra autobiográfica de Violette Leduc. A primeira é a cronologia da própria vida que transcorre do nascimento até 1964. Desta cronologia, mais linear, embora não sem contradições, se desdobra a cronologia da própria trajetória de escrita. A maneira intrincada com a qual vida e obra se misturam e se tornam inseparáveis faz com que essa segunda cronologia seja mais instável e termine por provocar os movimentos que chamei *performáticos*, que transformam a obra de Leduc em um projeto que, embora construa um sistema fechado, é também fluido e contínuo.

⁹⁵ Ibidem p.17

Sobre continuar a escrever após a mutilação de *Ravages* e o assassinato de Isabelle, a própria narradora responde:

Arejo o meu sexo, o meu dedo é mais forte. Prefiro gozar com ele. [...] Thérèse e Isabelle... Vocês serão impressas. A que velocidade... O êxito não virá tão depressa. Quis-me matar, quero morrer de prazer. Manuscrito recusado, estás-me a ver? Aqui é uma fábrica vertiginosa, uma só máquina, mas tem rendimento. Olha, manuscrito recusado, estou excitada. É hediondo? É famoso. Este teste é um êxito, eu gozo, gozo... Ah, como eu gozo. Gozo demasiado. Gemo.⁹⁶

É um momento de desafio: Thérèse e Isabelle serão impressas. A narradora sabe, então, que muito tempo irá transcorrer até que chegue o êxito, o reconhecimento. A *dívida*, como chamou Viollet, um dia será paga. O gozo conclui o gesto desafiador: o prazer surge como finalidade da morte. E, ao mesmo tempo, o gozo que o manuscrito recusado provoca é, em si, o verdadeiro êxito. Mais adiante, ainda em meio à paranoia e ao delírio provocados pela censura, Violette vê em sua praça preferida uma pedra. Tem certeza, então, que a Censura a colocou ali, para tomar dela o espaço querido: “Disparates. [...] Alguém a pôs. Para me perder. Para me perturbar. Para me alucinar. Para me tirarem a praça, o banco. Querida Joana d’Arc... querido Galileu... sofro o que vós sofrestes.”⁹⁷. Tal como Hermine, que desejava que Violette parasse de escrever e se tornasse *a mulherzinha da casa*, a Censura também quer retirá-la do espaço público. Nesse momento coloca-se em lugar de equivalência com as figuras de dois mártires. Ambos, Joana d’Arc e Galileu, evocam a ideia do revolucionário perseguido pelo seu próprio tempo histórico, resgatado e aceito apenas séculos após sua morte. Séculos após a injustiça. Antes disso, antes do reconhecimento, restaram a paródia, a difamação, os *disparates*. E, no caso de Violette, o gozo. Gozo que não pode ser interrompido ou frustrado nem pela censura.

A constatação de Viollet, de que Violette Leduc possuiu obra e reflexão muito à frente de seu tempo corrobora uma sensação comum na leitura de seus livros. Em minhas experiências apresentando a obra de Leduc em congressos no Brasil, a pergunta mais frequente que ouvi foi: *mas já naquela época?* Sim, Leduc já naquela época não legitimava os regimes de verdade sobre o gênero, questionava as

⁹⁶ Ibidem p.19

⁹⁷ Ibidem p.23

relações de poder imbricadas na literatura, tratava temas que, se não eram totalmente inéditos, traziam um ponto de vista novo. Um artigo publicado no *The Guardian*, em 7 de abril de 2016, data que marcou 109 anos do nascimento de Leduc, atentou para essa questão⁹⁸. Zakaria procura celebrar o aniversário de Leduc lembrando que tanto sua obra quanto sua biografia são calcadas em um feminismo profundo, mas não academicamente sistematizado. Ao contrário de Simone de Beauvoir, cuja vida burguesa privilegiada permitiu a dedicação exclusiva à intelectualidade, Leduc não teve tais oportunidades. O feminismo de seu trabalho é uma práxis. Leduc não teoriza ou historiciza suas opressões, embates e desacordos com o tempo, mas *sofre* deles. Não os nomeia. Não fala em feminismo ou em revolução sexual, não fala transgênero, não diz homofobia, ou lesbofobia, ou bifobia, mas os narra.

O artigo nos coloca uma pergunta: por que, então, lembramos e celebramos Simone de Beauvoir, mas não Violette Leduc? Essa questão me é instigante por ter justamente estudado as autobiografias de Beauvoir em minha iniciação científica. Eu buscava responder perguntas sobre os temas da descoberta da sexualidade e da lesbiandade⁹⁹ nas autobiografias de Simone de Beauvoir e Marguerite Duras. De fato, as análises que realizei sobre a trilogia de Beauvoir giraram em torno de seu silêncio. Em entrevista concedida à Alice Schwarzer, quando questionada sobre a hipótese de reescrever *Memórias de uma moça bem-comportada* e que alterações realizaria neste exercício de reescrita, Simone de Beauvoir alega que

Faria um balanço muito franco de minha sexualidade. De fato muito sincera, e isso do ponto de vista feminista. Hoje gostaria de contar às mulheres como vivi minha sexualidade, pois não se trata de uma questão individual e sim política. Não o fiz na época porque não tinha compreendido a dimensão e importância dela, nem a necessidade de franqueza individual. Mas provavelmente jamais falarei a respeito.¹⁰⁰

⁹⁸ ZAKARIA, Rafia. Violette Leduc: the great French feminist writer we need to remember. *The Guardian*, Londres, abril. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/07/violette-leduc-the-great-french-feminist-writer-we-need-to-remember> (Acesso em: 27/10/2016)

⁹⁹ Opto por utilizar o termo *lesbiandade* e não *lesbianismo*. Este último possui alcance apenas médico e patológico, não compreendendo a lesbiandade enquanto uma vivência plena, mas apenas desviante ou doente.

¹⁰⁰ BEAUVOIR, Simone de. *O que eu diria agora se devesse reescrever minhas memórias*. In: SCHWARZER, Alice. *Simone de Beauvoir hoje*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.8.

Essa franqueza, de fato, não está presente. As autobiografias de Beauvoir não abordam tais temas. Contudo, é importante sua afirmação da força e dimensão políticas que os rodeiam. O deserto de Violette Leduc: nu e erigido na tempestade. É necessário perceber como sua obra adentra corajosamente a dimensão política, mesmo que não a formule acadêmica e intelectualmente. O assassinato de *Ravages* foi um assassinato político. Não foi uma questão moral, lembrando que Beauvoir afirma que as páginas censuradas de *Ravages* em nada ultrapassam as representações literárias do sexo e do desejo tal como foram publicadas por muitos escritores homens. A censura (ou *escândalo*, como chamou Evans) foi calcada no ponto de vista através do qual sexo e desejos foram apresentados.

Encontro 3: Na curva do arco-íris

*Flutua no ar, águia do seu próprio abismo [...] Seu destino, o fim. [...] Safo mergulha, tendo os braços abertos como para abraçar a metade do infinito.*¹⁰¹

Um mapa dos tempos: quem viu, vê e verá a colorida aurora no deserto

A associação frequente entre a obra de Leduc e esse *esquecimento* crítico foi uma das maiores dificuldades no início da trajetória de pesquisa. Se já é difícil, para a pessoa que faz pesquisa no Brasil, o acesso aos livros de Violette Leduc, não é menos tortuoso o caminho para chegar a sua fortuna crítica. Contudo, pelas buscas virtuais, encontrei um mapa: o artigo *30 ans de recherches: le point sur les études universitaires consacrées à Violette Leduc*¹⁰². Embora tenha sido, ao longo dos três anos de pesquisa para essa dissertação, um guia vital, o artigo não foi publicado em periódico acadêmico. Eu o encontrei em um *blog*, disponibilizado como material para um curso universitário chamado *Femmes et Fictions*.

Este artigo reúne e classifica toda a produção universitária voltada para Violette Leduc e publicada até aquele momento. Situa estas produções em suas correntes críticas, não só falando dos artigos produzidos sobre Leduc, mas também mostrando as diferentes abordagens que sua fortuna crítica elegeu ao longo das últimas três décadas. Na introdução, o artigo atenta para dois aspectos dessa fortuna crítica: a notoriedade transatlântica, tendo em vista que parcela expressiva da crítica de Leduc se origina dos departamentos universitários nos Estados Unidos e, em relação de causalidade, a forma como foi acolhida pelos estudos literários feministas. A presença de Leduc nos estudos feministas não me foi surpreendente, posto que eu buscava analisar sua obra também por esta perspectiva e já havia intuído que a abordagem feminista deveria existir em alguma medida. O que surpreende é que durante muito tempo a única produção crítica *francesa* sobre a obra de Leduc se resume ao prefácio de Simone de Beauvoir à *La Bâtarde*.

¹⁰¹ YOURCENAR, Marguerite. *Fogos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p.188-189.

¹⁰² Disponível em: <https://c308femmes.files.wordpress.com/2009/03/30-ans-de-recherches.pdf> (último acesso: 11/11/2016). Entrei em contato com as responsáveis pelo site e produção de seu material, para que pudesse citar este artigo com as devidas referências bibliográficas. Contudo, até o presente, não obtive resposta. Nem no corpo do artigo, nem no próprio *site*, constam os dados básicos como autoria, data de produção ou publicação, etc. Acredito, no entanto, pelas marcas de autoria presentes no texto, se tratar de um artigo de Mireille Brioude, criadora do site extinto www.violetteleduc.com e presidente da Associação de Amigos de Violette Leduc.

O artigo afirma que essa *demora* para a entrada de Leduc nos estudos universitários, sobretudo em relação a produção estadunidense (que se inicia quando a autora ainda é viva) se origina da dificuldade em estudar as produções de escritoras mulheres nas universidades francesas. Atenta, até mesmo, para a dificuldade não só em conseguir fomentos e publicações, mas na própria busca por um orientador que aceitasse tais pesquisas. Assim, entre 1973 e o início dos anos 1990, a produção crítica sobre Violette Leduc se situa exclusivamente nos Estados Unidos. Não por acaso, portanto, esse momento inicial de sua fortuna crítica é filiado a chamada *ginocrítica*.

Para os estudos literários feministas, notadamente aqueles centrados nos Estados Unidos, a ginocrítica é um marco na mudança de paradigmas da crítica literária, surgindo como uma abordagem abertamente feminista que compreende não só a reflexão sobre as relações e construções do gênero nas obras literárias, mas atenta também para as questões políticas que esses estudos envolvem. A ginocrítica, elaborada por Elaine Showalter, é

[...] o estudo de mulheres enquanto escritoras, seu foco são a história, estilos, temas, gêneros e estruturas da escrita de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina, a trajetória individual ou coletiva da carreira feminina e a evolução a leis de sua tradição literária.¹⁰³

A contribuição fundamental da ginocrítica, para além da legitimação e abrangência dos estudos literários feministas que propõe, foi o trabalho acadêmico de resgate daquilo que fora escrito por mulheres e legado ao *esquecimento* (já que não *duraram*, como Shakespeare). Alex Hughes e Martha Evans, citadas anteriormente, são situadas em *30 ans de recherche* como parte integrante desta corrente. Nesse momento, ainda no esteio da obra-monumento de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, o signo *mulher* enquanto categoria universal ainda não havia sido questionado. Daí, por exemplo, a análise de Evans não problematizar a antítese entre *masculino* e *feminino*, mas utilizá-la enquanto um pressuposto.

¹⁰³ Do original: “[...] is the study of women as writers, and its subjects are the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition.” SHOWALTER, Elaine. *Feminist Criticism in the Wilderness*. In: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Londres: Virago, 1986. p.248.

Para além da qualidade de mapa da fortuna crítica leduciana que *30 ans de recherche* possui, descobri, através dessa leitura, não só uma linha temporal, mas uma forte relação estabelecida entre o histórico dessa fortuna crítica e o histórico dos próprios estudos feministas. Por estar a obra de Violette Leduc muito à frente de seu tempo, quando analisamos as transformações de sua fortuna crítica através das décadas, vê-se que ela faz movimentos similares àqueles dos estudos literários feministas. A exceção, talvez, esteja em Catherine Viollet que realiza seu estudo através da crítica genética, mais distante dos estudos feministas e, mesmo assim, Viollet jamais perde de vista as questões feministas em torno da obra, como fica claro através das passagens de seu trabalho que citei.

No primeiro momento, a fortuna crítica de Leduc se filia à ginocrítica, que resgata e traz para a reflexão acadêmica sua obra à luz do pensamento feminista. Em seu segundo momento, tal como os estudos feministas, os estudos leducianos se aproximaram da crítica psicanalítica. E, mais adiante, da narratologia (caso do artigo *Violette Leduc: La Mise en Scene du "Je"* de Mireille Brioude) . Após isto, em 1979, com a publicação do livro de Elaine Marks, *Homossexualities in French Literature*, a obra de Violette Leduc aparece pela primeira vez sob a ótica dos estudos de gênero. Neste livro, sua obra é situada, intertextual e historicamente, na tradição literária lésbica. Nesse momento, *30 ans de recherche* afirma, muito do que foi produzido sobre Leduc procurava classificá-la como escritora lésbica, posto que as noções de uma *escrita feminina* essencial já haviam sido refutadas e os estudos gays e lésbicos ainda davam seus primeiros passos buscando, em alguma medida, por uma *escrita lésbica* ou uma *escrita gay* essenciais. Esses trabalhos terminaram por desconsiderar parte expressiva da literatura de Leduc, que não trata os temas da lesbiandade, mas do amor e da relação com homens ou abordando os desejos de maneira irrestrita e fluida.

Ainda seguindo esta simbiótica linha temporal, o trabalho mais recente sobre Leduc, não catalogado por *30 ans de recherche*, é a tese *Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig*¹⁰⁴, de Alison Péron. Abertamente relacionando o pensamento crítico de Monique Wittig e a literatura leduciana, Péron abre a dimensão *queer* para os estudos leducianos, tal como foi aberta para os

¹⁰⁴ PÉRON, Alison. *Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig*. Sens Public, n.2, p. 3-22, 2011. Disponível em: http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_CREF_2_APeron.pdf

estudos literários feministas. A diferença entre o olhar dos *estudos gays e lésbicos* e dos *estudos queer* reside no fato de que o *queer* não hierarquiza as sexualidades e os gêneros, mas os pluraliza, optando por focar em suas *potências* em detrimento de suas *diferenças*, assim como fez Violette Leduc em sua literatura. Embora não deliberado ou previsto, não me parece casual que essa própria pesquisa proponha uma análise da obra de Leduc que parta do pensamento de Judith Butler. E não me surpreenderia se adiante surgisse uma pesquisa sobre a obra de Leduc e a contrassexualidade de Preciado. Violette Leduc é, aparentemente, *corpus* literário para os feminismos de todos os tempos.

A narradora autobiográfica de *La Folie en tête* decreta seu fracasso¹⁰⁵ diante de *Thérèse et Isabelle*. Este fracasso é anterior a censura, está no estilo. Esperava precisão, mas preenche o texto com imagens. Queria palavras sugestivas, não comparações. Falhou. *Não* duvida de seu fracasso. O livro não exprime a *palavra impossível*. Havia um silêncio que assim permaneceu, mas não há fatalidade. Declara *Thérèse et Isabelle* como uma tentativa da qual não se arrepende, mesmo se fracassada. Essa recusa ao arrependimento, no entanto, não é pontual. Se pauta, justamente, na ideia de continuidade. Encerra a reflexão sobre o resultado final de seu livro afirmando que *outras mulheres continuarão, elas conseguirão*. Está implicada aqui uma ideia de história. Há um antes e um adiante; *Thérèse et Isabelle* não está só. Abre-se, de repente, outra fissura na redoma do deserto. Uma fissura temporal.

A trilha invisível: lembranças da família do arco-íris

Dialoguei, nos primeiros momentos desta dissertação, com a fortuna crítica de Leduc ligada à ginocrítica, evocando também as correntes narratológica e psicanalítica. Chega, contudo, o momento de avançar no *continuum* e atentar para o passo seguinte dado por esta mesma crítica. Embora *30 ans de recherche* refute grande parte da crítica leduciana ligada aos estudos lésbicos, ao longo da trajetória de pesquisa foi nítida a atenção da qual goza a obra de Leduc por parte desta corrente. O *esquecimento*, palavra tão frequentemente associada a sua obra, de início inquietava, ao mesmo tempo que instigava. A própria fortuna crítica inicial

¹⁰⁵ Ver nota 81.

apontava para esse apagamento da obra e de sua importância histórica. Que esse esquecimento possuiu motivos políticos, isso já foi estabelecido e, após a leitura do trabalho de Viollet e do próprio *30 ans de recherche*, parece irrefutável. Foram os estudos lésbicos, contudo, que aplacaram a inquietação.

Um de meus objetivos explícitos para esta pesquisa estava calcado no desejo de situar historicamente a obra leduciana. Fosse por não compor cânones, fosse por frequentemente ser colocada à sombra de Simone de Beauvoir, eu queria afirmar uma lembrança. Uma lembrança que era Violette Leduc. Uma lembrança que pesou em meus ombros por décadas, sem que eu soubesse seu nome, pois não sabia que existia. Na tentativa de seguir as indicações de Ricardo Reis e não buscar pseudoneutralizar minha voz, devo afirmar: quando li os livros de Violette Leduc, eu soube que por toda a vida eles me faltaram. Eu os conhecia. Com esses livros, pensei, eu tinha um encontro marcado. Esqueci a data, a hora e o local. Mas lá estava eu, por acaso ou não, nas coordenadas e momento precisos. Antes de ler Violette Leduc, eu lembrava de Violette Leduc. Enquanto sujeito pesquisador eu perguntei, então, para os sistemas de busca, para as bibliotecas, quem mais se lembra? Os estudos lésbicos lembravam. Se está correta a afirmação de *30 ans de recherche* de que esses estudos desconsideram temas expressivos da obra de Leduc, é também preciso firmar que eles se dedicaram a situar Leduc na história da literatura, lhe dando uma *família literária* na qual o deserto não está só. O foco na lesbiandade é, de fato, redutor de sua obra. Mas, por outro lado, nos abre caminhos que não podem ser desconsiderados.

Em seu prefácio para a edição estadunidense do livro *Le corps lesbien*¹⁰⁶, Monique Wittig escreve que o livro tem a lesbiandade como tema central e este tema não pode sequer ser tratado como tabu, *pois não possui real existência na história da literatura*. Wittig entende que a literatura homossexual masculina é detentora de um passado e de um presente, mas no que tange à literatura lésbica, garante que se se leu os poemas de Safo e Sylvia Plath, os contos de Anaïs Nin, o *Well of Loneliness* de Radclyffe Hall e *La Bâtarde* de Violette Leduc, leu-se tudo que há para ser lido¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Esse prefácio não consta na edição francesa do texto original. Nele, Wittig aborda explicitamente os intuitos políticos, literários e linguísticos de seu livro, explicando e defendendo suas estratégias formais e poéticas.

¹⁰⁷ Do original: “*Le Corps Lesbien* has lesbianism as its theme, that is, a theme which cannot even be described as taboo, for it has no real existence in the history of literature. Male homosexual literature

Violette Leduc é a única escritora francófona que Wittig elege como sua predecessora (MARKS, 1979, p.201). Há uma contradição no prefácio de *Le corps lesbien* quando Wittig simultaneamente afirma a inexistência da literatura lésbica ao passo em que nomeia essa existência no tempo. Essa contradição é, no entanto, coerente, pois sinaliza uma memória histórica que sugere ter sido esquecida ou, no mínimo, negligenciada.

Sem esperar, alguém na sala então perguntou se existia algo como a escrita lésbica ou, ao menos, se poderíamos falar de livros lésbicos. Ela respondeu simplesmente: são livros belos, inteligentes, emocionantes, que ninguém nunca nota realmente, exceto aquela que, passando por eles, reconhece o tremor, o grão de uma voz apaixonada, respirando subitamente como se o ar ambiente se dilatasse de seu peso cotidiano, se surpreendendo e se interrogando, como se um punhado de palavras a aproximassem agora de sua própria história.¹⁰⁸

Quando Viollet fala da dívida histórica da Gallimard com Violette Leduc, bem como com seus leitores, enfatiza a importância de *Thérèse et Isabelle* para as leitoras que encontram neste livro *uma revelação, um texto fundador* que pode até mesmo ser *manual de aprendizagem e guia amoroso*. Em minhas pesquisas sobre os estudos lésbicos, esse destaque na leitora lésbica foi frequentemente encontrado, o que é ilustrado pela passagem do texto de Nicole Brossard. Ao ser questionada sobre a existência da literatura lésbica, a afirmação desta existência acontece a partir das leitoras que a encontram. A própria Wittig, em seu prefácio, afirma que *Le corps lesbien* é um livro escrito por uma mulher *para* outras mulheres, sem levar em conta os parâmetros masculinos ou sua aprovação (WITTIG, 1975, p.9). Dirige-se, portanto, abertamente às suas leitoras.

has a past, it has a present. The lesbians, for their part, are silent - just as all women are as women at all levels. When one has read the poems of Sappho, Radclyffe Hall's *Well of Loneliness*, the poems of Sylvia Plath and Anaïs Nin, *La Bâtarde* by Violette Leduc, one has read everything. Only the women's movement has proved capable of producing lesbian texts in a context of total rupture with masculine culture, texts written by women exclusively for women, careless of male approval. *Le Corps Lesbien* falls into this category." WITTIG, Monique. Author's note In: *The lesbian body*. Nova York: William Morrow and Company, 1975. p.9. Tradução minha.

¹⁰⁸ BROSSARD, Nicole. Écriture lesbienne: stratégie de marque In: *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Supplémentaire, 1997. p.51. Tradução minha.

Os movimentos políticos lésbicos utilizam muito a palavra *invisibilidade*, posto que esta comunidade, mesmo dentro da LGBT, foi frequentemente esquecida, tendo suas pautas próprias colocadas como secundárias ou diluídas nas pautas de feminismos heterocentrados. No Brasil, desde 1996, celebra-se em agosto o mês da Visibilidade Lésbica. O dia 29 de agosto, data do primeiro Senale (Seminário Nacional de Lésbicas) no Rio de Janeiro, é o Dia da *Visibilidade* Lésbica. Comemorar a visibilidade é, de fato, uma maneira de atentar para o apagamento. O que isso mostra é uma urgência própria a esse grupo, que se vê constantemente relegado ao *esquecimento*, seja ele crítico ou não. Percebi, a partir dos estudos lésbicos, que esse fenômeno da invisibilidade lésbica não estava restrito ao Brasil. Ao contrário, apresenta-se como um problema transnacional, vivenciado por comunidades lésbicas em todo o mundo. O que ocorre, de acordo com Adrienne Rich, importante poeta e crítica, é que

a existência lésbica tem sido vivida (diferentemente, digamos, da existência judaica e católica) sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social. A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres [...] As lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua “inclusão” como versão feminina da homossexualidade masculina.¹⁰⁹

Desta forma, há uma dificuldade inerente para a pessoa lésbica: entender-se enquanto sujeito histórico que é, portanto, detentor de uma tradição; possui um passado, costumes, códigos próprios; possui marcos e agentes históricos. Possui, também, uma literatura. Mesmo que esta literatura não esteja sistematizada, canonizada, diluída em inúmeras leituras e críticas. A leitora lésbica a reconhece, quando a encontra, se a encontra.

¹⁰⁹ RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, Natal, nº 5, 2010, p.17-44.

A escritora e cartunista, Alison Bechdel, iniciou sua carreira com os quadrinhos *Dykes to Watch Out For* (*Sapatos para se ficar de olho*, em tradução livre). O tema da lesbiandade está presente em toda a sua obra¹¹⁰. Seu trabalho mais aclamado é a série de *graphic novels* autobiográficas, *Fun Home* e a sequência, *Você é minha mãe?*. Em *Fun Home*, Bechdel narra de maneira não-linear o suicídio de seu pai homossexual enrustido, sua infância em uma casa funerária e a descoberta de sua lesbiandade, já no período da faculdade. O que costura os três temas e tempos, na autobiografia, é a literatura. Quando fala de maneira ora memorialística ora especulativa sobre a homossexualidade de seu pai, o relaciona abertamente a autores como Proust e Camus, escritores preferidos do suicida: “Se já houve uma bicha maior que meu pai, foi Marcel Proust”¹¹¹. E, quando a personagem assume sua lesbiandade, inicia uma pesquisa frenética pelas livrarias e bibliotecas. Lê tudo que consegue encontrar sobre o tema. Procura, através destes livros, entender-se. Eis *La Bâtarde*, tal como anunciado por Wittig, registrado como parte desta trajetória. Anais Nin, Sylvia Plath, Radclyffe Hall, Safo, são também ilustradas por Bechdel, como fontes para a masturbação, para o diálogo com outras pessoas lésbicas ou que aplacam a solidão experimentada pela personagem. Bechdel narra e desenha a jornada de formação desta leitora lésbica onde o entendimento de si está atrelado ao entendimento histórico e literário desta identidade *lésbica*.

¹¹⁰ No Brasil, existem dois trabalhos literários similares na esfera das HQ's. A série de quadrinhos *Na Ponta da Língua*, de Beliza Buzollo (<http://belizabuzollo.tumblr.com/>) e a *Sapatoons Queerdrinhos*, trabalho coletivo (<https://monstrans.noblogs.org/sapatoons-queerdrinhos/>)

¹¹¹ BECHDEL, Alison. *Fun Home: uma tragicomédia em família*. São Paulo: Conrad, 2007, p.99.

É seguindo esta lógica, de que a pessoa lésbica deve *buscar* por sua história e formação, que Rich elabora o conceito de *continuum lésbico*. Grosso modo, trata-se da *existência lésbica* (ou *lesbiandade*), se opondo ao termo *lesbianismo*, que possui caráter patológico e alcance apenas clínico. O *continuum lésbico*, de acordo com Rich, *sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência*¹¹². Este *continuum*, no entanto, não abarca somente o desejo *feminino* pelo genital dito *feminino*, mas toda e qualquer relação entre sujeitos que escape à heterossexualidade compulsória. Em outras palavras, toda relação, em qualquer tempo histórico, na qual sujeitos dissidentes do gênero e da sexualidade não se constroem de maneira relacional aos homens cisgêneros heterossexuais¹¹³. Nesse sentido, o artigo de Elaine Marks, *Lesbian Intertextuality*, capítulo do livro *Homossexualities in French Literature*, possui extrema relevância não só para a fortuna crítica de Violette Leduc, mas para a literatura lésbica francófona como um todo, justamente por demonstrar tanto os diálogos que tais livros estabelecem entre si quanto um esteio temporal para essa literatura, analisando seus padrões e histórico. Ao relacionar Leduc tanto com escritoras que a precederam quanto com antecessoras (os ecos de umas nas literaturas de outras) o artigo extrapola a dimensão da crítica literária e termina por realizar um gesto similar ao de Wittig em seu prefácio: fixa uma tradição literária lésbica no *continuum*.

Violette Leduc é a única escritora francesa que Monique Wittig reconhece como predecessora. É óbvio que as cenas em *La Bâtarde* e *Thérèse et Isabelle* nas quais meninas fazem amor são aceitáveis para Wittig não meramente porque mulheres fazem amor, mas porque a narradora, enquanto lésbica, está descrevendo sua própria

¹¹² RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, Natal, nº 5, 2010, p.17-44.

¹¹³ Adrienne Rich fala somente em mulheres, lésbicas e homens. Contudo, a fim de incluir aqui as diversas vivências que também se constroem, ou podem se construir, sem levar em conta o *homem cisgênero heterossexual*, notadamente mulheres trans, pessoas trans não-binárias, homens trans ou, até mesmo, homens cisgêneros homossexuais, opto por falar em sujeitos dissidentes. Acredito ser importante realizar estas releituras da crítica e da teoria feministas, notadamente aquela dos anos 1970/1980, mostrando que suas propostas podem, também, serem interseccionais e tem potência para abarcar um grupo ainda maior de sujeitos que estão à margem da matriz heteronormativa. Opto, enfim, pela soma e não pela subtração.

experiência. A lésbica não é mais um objeto do discurso literário visto por um ponto de vista externo. Ela é sua própria heroína [...]¹¹⁴

Na obra de Leduc, portanto, há a construção da pessoa lésbica por si própria, ou seja, há a criação de um ponto de vista lésbico. Marks realiza sua análise sobre a intertextualidade lésbica na literatura francesa a partir daquilo que chama de *modelos sáficos*. Safo, de acordo com a crítica, originou com sua poesia fragmentada três modelos onipresentes na literatura sobre “mulheres que amam mulheres”. Há a mulher mais velha que seduz meninas mais jovens, geralmente em espaços fechados e exclusivos para mulheres (internatos, bordéis, conventos)¹¹⁵. Outro modelo sáfico trata da mulher mais velha que comete suicídio ao não ter correspondido seu amor por um homem mais jovem. E, por fim, há o modelo sáfico que apresenta a mulher enquanto uma musa descorporificada. Antes de tratar dos textos e autoras que se propõe a analisar, Marks sublinha que tais modelos sáficos foram amplamente utilizados por escritores homens naquilo que chama de *fábulas lésbicas* (para realçar sua distância com uma representação “real” ou com uma verdadeira investigação poética dos imaginários, subjetividades e vivências lésbicas). Como momento de ruptura com este uso particular dos modelos sáficos, Marks aponta o texto, assinado pelo pseudônimo Mademoiselle Raucourt, *Apologie de la secte anadyne*, um discurso manifesto, onde narradora-protagonista afirma que a lesbiandade seria “o mais natural, virtuoso e prazeroso dos estilos de vida”. A tese que defende é de que todas as jovens deveriam se tornar lésbicas. A heterossexualidade é apresentada e associada sempre a termos como *dor*, *massacre*, *ansiedade* e *tormento*. A lesbiandade é, assim, exposta não só como prática sexual e ligação afetiva, mas uma escapatória à matriz heteronormativa; uma vivência que tem como centro a mulher e sua relação com outras mulheres, *sem levar em conta a aprovação masculina*.

Isabelle dá o nó, Isabelle se preparava.
Aquele que eu esperava vinha com seus preparativos. Eu ouvia esse
que é enorme, esse que é solitário: o coração. De seus lábios cai um

¹¹⁴ MARKS, Elaine. *Lesbian Intertextuality* In: Homosexualities and French Literature, ed. George Stambolian and Elaine Marks. Ithaca: Cornell University Press, 1979, p.201. Tradução minha.

¹¹⁵ Este aspecto dos espaços exclusivos deste modelo sáfico é muito comum, exemplo contemporâneo e popular dele é a série *Orange is the new black*, ambientada inteiramente em um presídio feminino, sendo seu foco as relações amorosas e de amizade estabelecidas entre as personagens.

pequeno ovo azulado onde ela me havia deixado, onde ela me recuperava. Ela abriu o colarinho de minha camisola, ela verifica com sua face, com sua bochecha a curva do meu ombro. Eu aceitava as maravilhas que ela imaginava na curva do meu ombro. Ela me dava uma lição de humildade. Eu me assustava. Eu sou carne e sangue, eu estou viva. Eu não sou um ídolo.¹¹⁶

Nessa passagem, a relação amorosa e sexual com Isabelle, logo em seu princípio, faz com que Thérèse aprenda que está viva: aprende seu corpo a partir do toque do corpo de Isabelle. Este *estar viva*, contudo, não é sinônimo para uma euforia e tampouco para o desejo sexual em si, é a percepção de que *não é um ídolo*. Não é descorporificada ou uma mera representação simbólica para algo que não é visível e que não possui existência comprovável. Não é um ideal, mas um corpo humano vivo: escuta seu coração, aprende a maravilha da curva de seus ombros pelas bochechas de Isabelle. O susto vem da inauguração deste sentimento que explica: não é uma imagem, a ser adorada ou a possuir propriedade míticas, é humana. Eis, portanto, a criação de uma personagem e de um ponto de vista lésbico que não é uma *fábula* imaginada por um olhar alheio. E que, sobretudo, extrapola em muito um foco restrito à atividade sexual lésbica. O próprio corpo da lésbica, nesse momento, se descobre e se firma no mundo como tal. Recusa-se a ser a *musa descorporificada*.

Thérèse et Isabelle, compreendido aqui enquanto parte integrante de *Ravages*, possui alguns dos padrões sáficos estipulados por Marks. Em primeiro, temos o espaço fechado exclusivo para mulheres onde acontecem as relações lésbicas. No caso, trata-se do colégio interno onde as adolescentes se conhecem. Em segundo, há a relação entre a mulher mais velha que se apaixona por uma mais jovem, caso de Cécile (Hermine, em *La Bâtarde*). E, enfim, a tentativa de suicídio que decorre precisamente da relação heterossexual. Estes elementos sáficos não são irrelevantes quando pensamos as ligações intertextuais e históricas que a obra de Leduc possui com a historiografia literária lésbica:

¹¹⁶ Do original: "Isabelle serait le noeud, Isabelle se préparait. Celle que j'attendais venait avec ses préparatifs. J'écoutais ce qui est énorme, ce qui est seul: le coeur. De ses lèvres tomba un petit oeuf bleuté où elle m'avait laissée, où elle me reprenait. Elle ouvrit le col de ma chemise de nuit, elle vérifia avec son front, avec sa joue la courbe de mon épaule. J'acceptais les merveilles qu'elle imaginait sur la courbe de mon épaule. Elle me donnait une leçon d'humilité. Je m'effrayai. Je suis chair et sang, je suis vivante. Je ne suis pas une idole." LEDUC, Violette. *Thérèse et Isabelle* (versão integral). Paris: Gallimard, 2000. p.25. Tradução minha.

Enquanto escrevia *Thérèse et Isabelle*, Leduc parece ter sido atenta a existência de um discurso bem estabelecido sobre o tema da lesbiandade produzido quase que exclusivamente por autores homens. De fato, a maneira como seus textos muitas vezes ecoam os trabalhos de alguns destes homens exemplifica o que Barthes descreve como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito”. No entanto, *Thérèse et Isabelle* pode ser lido como a tentativa de Leduc de “escrever contra”, mesmo quando se apropriou de certos elementos, a tradição masculina de ‘desrepresentação’ que ela evidentemente desprezava.¹¹⁷

Hughes também aponta para a dimensão intertextual da obra de Leduc, embora não realize esta análise a partir do mesmo ponto de vista que Marks, aquele da tradição literária lésbica. Entretanto, esta dimensão intertextual é ainda calcada na lesbiandade. A exemplo disto, Hughes atenta para a maneira como Leduc se coloca contra os escritos de Baudelaire e Diderot, por exemplo. Defende, inclusive, que *Thérèse et Isabelle* pode ser lido como uma reescrita de *La religieuse*, subvertendo o ponto de vista deste (no limite, portanto, uma paródia, crítica e contestadora). Para realçar seu argumento, analisa a já citada passagem na qual a narradora de *La chasse à l'amour* aborda a censura de *Thérèse et Isabelle*: estas meninas não são nem sujas e tampouco condenadas, pois é o exercício da lesbiandade que permite que atinjam estados que não são experiências humanas banais (HUGHES, 1994). *Thérèse et Isabelle*, desta forma, é uma resposta questionadora de Leduc para os discursos literários sobre a lesbiandade na cultura francesa. Rejeita as *fábulas sáficas*, realizando um trabalho que não se limita a criar em sua literatura a lésbica enquanto sujeito de sua própria vivência, mas realiza simultaneamente uma desconstrução e contestação em relação aos discursos sobre a lésbica.

A repetição sublinha a natureza obsessiva dos textos de Safo, Leduc e Wittig e revela os fantasmas da escritora. Mas estes textos vão além das idiossincráticas preferências sexuais em direção à criação de uma nova mitologia na qual o corpo feminino não está domesticado. [...]

¹¹⁷ HUGHES, Alex. *Violette Leduc: mothers, lovers, and language*. Londres: W.S. Maney & Sons, 1994. p.126. Tradução minha.

Desdomesticar a mulher significaria mudar radicalmente a relação entre natureza e cultura e alterar seriamente a configuração da cultura como a conhecemos.¹¹⁸

Essa desdomesticação da mulher, apontada por Marks, a meu ver não se restringe a alterar a *relação* entre natureza e cultura (embora essa alteração, em si, seja de enorme força simbólica, política, social e, claro, literária). Na obra de Leduc, as próprias noções do *natural* são questionadas, o que abordarei de maneira mais aprofundada no ponto seguinte, estabelecendo diálogo com o trabalho de Alison Perón. Na análise de Marks, o que destaque é esta gradação que vai da prática sexual lésbica para a criação de uma mitologia da *desdomesticação*. Em *Thérèse et Isabelle*, este processo é marcado pelas constantes noções de continuidade e partilha no tempo que a personagem-narradora explicita:

Eu dobrava o edredom, eu lutava contra a dor.

Nós tínhamos criado a festa do esquecer o tempo. Apertávamos no peito as Isabelles e as Thérèses que se amariam mais tarde com outros nomes, terminamos de nos abraçar com uma batida e um tremor. Despencamos entrelaçadas por uma ladeira sombria. Cessamos de respirar pela suspensão da vida e a suspensão da morte.

Eu entrava em sua boca como se entra na guerra: eu ansiava por saquear suas entranhas e as minhas.¹¹⁹

Ao apertar no peito as outras Isabelles e outras Thérèses que ainda estavam por vir, a narradora de *Thérèse et Isabelle*, assim como a de *La folie en tête*, marca um local de lembrança e futuro: há outras que virão, com outros nomes, que viverão também este abraço. Há, portanto, outras que vieram e já o deram. A lésbica é escrita nesta festa de suspensão do tempo. O antes e o depois convergem e o discurso amoroso torna-se discurso da lesbiandade; não se trata tão somente de Thérèse ou tão somente de Isabelle, mas deste abraço contínuo, que se repete nas adolescentes do colégio interno francês nos anos 1920 e que se repetirá em outros lugares e tempos.

¹¹⁸ MARKS, Elaine. Lesbian Intertextuality In: *Homosexualities and French Literature*, ed. George Stambolian and Elaine Marks. Ithaca: Cornell University Press, 1979. p.200. Tradução minha.

¹¹⁹ LEDUC, Violette. *Thérèse et Isabelle* (versão integral) Paris: Gallimard, 2000. p.71. Tradução e grifos meus.

- Tua mão, tua mão, gemeu Isabelle.

Nós fizemos de memória como se nós nos tivéssemos acariciado em um mundo antes de nosso nascimento, como se religássemos um elo. A mão de Isabelle que me atordoava em torno do meu quadril era a minha, minha mão na cintura de Isabelle, era a sua. Ela me refletia, eu a refletia: dois espelhos se amam.¹²⁰

O *continuum lésbico* formulado por Rich é mais uma vez realçado. A imagem do *elo*, religado em uma corrente através da relação de Thérèse e Isabelle, é por si só metáfora desta ideia de continuidade. Diferente das cenas diante do espelho em *Ravages*, nas quais Thérèse vê seu reflexo ao lado do de sua mãe, depois ao lado do de Cécile, em momento de ruptura e abandono, aqui Thérèse é o próprio espelho. Isabelle também. É, portanto, uma semelhante. Não há desequilíbrio na relação de ambas, uma reflete a outra. Tal situação de igualdade é absolutamente pontual na obra de Leduc. As narradoras, autobiográficas ou ficcionais, não narram nenhum outro momento em que estejam tão explicitamente em sincronia e equivalência com outra personagem. Repete-se a fusão temporal. A narradora sinaliza uma memória, sente como se já tivesse vivido a experiência com Isabelle antes de nascer, em um mundo que não conheceu. Thérèse e Isabelle amam-se na curva do arco-íris.

Se a desdomesticação da mulher e a consequente alteração nos paradigmas culturais é marca da literatura lésbica, é preciso, então, pensar esta categoria *lésbica* e sua relação com a linguagem. A palavra *lésbica* não é utilizada em momento algum da obra de Leduc, mesmo em livros nos quais a temática é tão evidentemente central, caso de *Thérèse et Isabelle* e de *L’Affamée*. Há o uso da palavra *homossexual*, mas sempre para se referir aos homens homossexuais que rodeiam Violette: Maurice Sachs, Jean Genet e Jacques Guérin, por exemplo. Adrienne Rich afirmou a necessidade do uso da palavra *lésbica*, tanto nos discursos teóricos quanto literários, justamente para que a lesbiandade não fosse tratada como um

¹²⁰ Do original: “- Ta main, ta main, gémit Isabelle.

Nous l’avons fait de mémoire comme si nous nous étions caressées dans un monde avant notre naissance, comme si nous rattachions un maillon. La main d’Isabelle qui me troublait autour de ma hanche c’était la mienne, ma main sur le flanc d’Isabelle, c’était la sienne. Elle me reflétait, je la reflétais: deux miroirs s’aiment.” Idem. p.121. Tradução e grifos meus.

oposto, em relação binária, com a homossexualidade masculina. Seria esta a implicação deste silêncio na obra de Leduc?

A palavra impossível

Em seu conhecido ensaio, *A Mente Hétero*, Monique Wittig escrutina os discursos basilares das ciências humanas e de linguagem, como a troca de mulheres proposta por Lévi-Strauss, o pensamento psicanalítico de Freud e as propostas de Barthes. Em sua análise, afirma:

Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade num campo apolítico, como se qualquer coisa que significa algo pudesse escapar ao político neste momento da história, e como se, no tocante a nós, pudessem existir signos politicamente insignificantes. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. Tudo quanto os põe em questão é imediatamente posto a parte como elementar. A nossa recusa da interpretação totalizante da psicanálise faz com que os teóricos digam que estamos a negligenciar a dimensão simbólica. Estes discursos negam-nos toda a possibilidade de criar as nossas próprias categorias.¹²¹

A fonte para o pensamento crítico de Wittig é o combate à matriz heteronormativa, que pressupõe a heterossexualidade enquanto essencial, marcando grupos não pertencentes a esta norma como *desviantes*. Seu foco está nas questões de linguagem e discurso, sobretudo na maneira como estes são permeados pelas categorias binárias próprias à heterossexualidade compulsória (*falogocentrismo*). A consequência desta marca discursiva é a obrigação que recai em grupos e indivíduos não-cisheterossexuais¹²² a se comunicarem utilizando uma

¹²¹ WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon, 1992. Grifos meus.

¹²² Embora Wittig fale apenas em sujeitos não-heterossexuais, realizo aqui movimento parecido com aquele feito na discussão sobre o *continuum* de Rich. É preciso incluir indivíduos transgêneros, também excluídos da matriz cisheterossexual e, portanto, de suas língua e linguagem. A pessoa trans pode ser heterossexual, mas nesta estrutura não gozará de privilégios por isso. Ao contrário, é preciso enfatizar que o Brasil é o país que mais mata transgêneros em todo o mundo e, simultaneamente, aquele que mais acessa pornografia com pessoas trans, dois dados que unidos

linguagem que não só não lhes é própria, como também não foi concebida para lhes expressar. Língua e linguagem são, assim, também instâncias de opressão a serem pensadas, combatidas e subvertidas.

Em relação à questão lésbica especificamente, Wittig defende em *A Mente Hétero* que a lésbica não é uma mulher. Há uma espécie de choque inicial que essa afirmação provoca, posto que é comum ouvir por parte de sujeitos LGBT reivindicações de gênero que justamente vão contra a afirmação de Wittig. E, evidentemente, a orientação sexual (lésbica) e a identidade de gênero (mulher) no lugar comum estão unidas, assim como a orientação sexual *gay* e a identidade de gênero *homem*. Nesta esfera, não há *lésbica* se não há *mulher*, sendo a segunda inclusive anterior à primeira. Contudo, essa reivindicação político-social de Wittig se baseia na análise discursiva da construção do termo *mulher* e naquela do termo *lésbica*.

Segundo seu argumento, o signo *mulher* só existe enquanto termo que consolida a relação binária de oposição ao *homem*. De fato, a *mulher*, para Wittig, é um mito, uma criação cultural para a feminilidade que determinados sujeitos chamados *mulheres* devem almejar. A mulher é, a partir da visão de Wittig, um produto da norma heterocentrada (PÉRON, 2011, p.4). Essa construção está, portanto, calcada na heterossexualidade. A lésbica, por sua vez, não se constrói ou define em relação ao signo *homem*, desprendendo-se da lógica heteronormativa. E, assim:

Convém falar de um ponto de vista *lésbico*, no sentido de que a lesbiandade, para ela [Wittig], “abre uma outra dimensão do humano” e não se baseia na diferença dos sexos. Desta maneira, o sujeito lésbico “NÃO É uma mulher, nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente”¹²³

demonstram a situação calamitosa dessa comunidade em nossa sociedade e cultura; uma exclusão social que é simultaneamente violenta e hipócrita. Ver: <https://canaltech.com.br/noticia/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-busca-porno-trans-e-o-que-mais-tem-crimes-transfobicos-58809/>

¹²³ Do original: “Il conviendrait plutôt de parler de point de vue “lesbien”, au sens où le lesbianisme, pour elle, ouvre une autre dimension de l’humain” et ne se base pas sur la différence des sexes. De cette manière, le sujet lesbien ‘N’EST PAS une femme, ni économiquement, ni politiquement, ni idéologiquement.” PERÓN, Alison. *Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig*. Sens Public, n.2, p. 3-22, 2011. Disponível em: http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_CREF_2_APeron.pdf (último acesso: novembro de 2016)

Ao retirar a lésbica desta matriz heterossexual, ao mesmo tempo que refuta as noções de *ser* e de *essência*, Wittig realiza um gesto descolonizador, pois “a identidade para os povos colonizados será em primeiro lugar uma ‘oposição a’, quer dizer, no princípio uma limitação. O verdadeiro trabalho de descolonização seria de ultrapassar este limite”¹²⁴.

Uma vez cindida da mulher e, portanto, do homem, a lésbica nomeada por Wittig passa a ter a liberdade de criar categorias próprias, reinventá-las ou, para evocar Rich, lançar-se para a *criação contínua de sua existência* lésbica. Assim como para Rich, a lesbiandade para Wittig ou aquilo que chama de *ponto de vista lésbico*, não concerne somente ao desejo feminino pelo corpo feminino, mas representa qualquer posição que coloque em xeque o ponto de vista homogeneizante e pretensamente universal (PÉRON, 2011, p.5). Para além disso, essa recriação contínua da existência lésbica abarca a liberdade para não mais falar nos termos heteronormativos. A mitologia da desdomesticação, colocada por Marks como padrão da literatura lésbica, extrapola a criação de narradoras, personagens, espaços, enredos lésbicos, uma vez que se atente para o pensamento wittigiano. É, também, uma desdomesticação, uma libertação, da ordem da linguagem. No cerne da literatura lésbica, portanto, temos pressuposto este embate linguístico: como expressar aquilo que a língua não foi concebida para dizer? Como escrever a palavra impossível na curva do arco-íris?

A declarada relação entre Wittig e Leduc abre caminho para responder a essas perguntas. O embate evidente que Wittig apresenta com a língua e a linguagem literária sugere que a relação entre as duas obras ultrapassa os elementos de narrativa lésbicos (explorados amplamente por Marks) mas se dá em um encontro, sobretudo, na esfera da linguagem. A aproximação crítica entre ambas, como dito anteriormente, não é inédita. Alison Perón realizou um extenso trabalho aproximativo entre Wittig e Leduc. Nossas análises, contudo, diferem em perspectiva. Perón aplica conceitos elaborados por Wittig como dispositivos críticos para analisar a obra de Leduc. Em minha análise, eu retrocedi alguns passos a fim de observar o trabalho literário de Wittig por outro ângulo, antes de estabelecer a

¹²⁴ Do original: “[...] l’identité pour les peuples colonisés sera en premier lieu un “oppose à”, c’est-à-dire au principe une limitation. Le vrai travail de la décolonisation aura été d’outrepasser cette limite.” GLISSANT, Édouard. *L’errance, l’exil* In: Poétique de la Relation (Poétique III). Paris: Gallimard, 1990. p.29

relação. A partir do estudo da obra de Édouard Glissant, encontrei uma vereda para analisar a literatura wittigiana que me levou, assim, a uma análise possível para a obra de Leduc.

A aproximação entre o pensamento glissantino e os estudos de gênero pareceu-me por princípio frutífera de ser aprofundada, posto que Glissant intersecciona reflexões sobre linguagem, poética e opressão para diferentes entidades colonizadas. E, assim, há uma convergência pressuposta entre o pensamento de Glissant e aquele de Wittig: ambos elegem raízes similares como temas centrais para a elaboração de sua crítica, embora sob escopos distintos. E seus pensamentos partilham, sobretudo, uma forte negação aos essencialismos, invariavelmente redutores. Para esta travessia crítica, foram selecionados os conceitos de Opacidade, Relação, Identidade e Poética, tal como formulados por Glissant. Esses conceitos foram colocados de encontro com o livro *Le corps lesbien*, de Wittig, em primeiro momento com o objetivo de ler essa obra por uma perspectiva que extrapola os estudos feministas e, em segundo passo, para pensar a literatura leduciana.

Le corps lesbien, escrito sem levar em conta a aprovação masculina (não fazendo, portanto, as concessões aos parâmetros mencionados por Kolodny), é um texto de alarmante hibridez. Não se pode defini-lo como poema em prosa ou narrativa, tampouco precisar se possui uma narradora ou um eu-lírico. Os procedimentos líricos e romanescos são mesclados de maneira intrincada, fazendo de *Le corps lesbien*

O mais inclassificável de seus livros no plano formal - seria preciso situá-lo no cruzamento entre narrativa e poesia, da litânia e da encantação - também é o mais audacioso de todos por seu tema: o corpo lésbico, jamais abordado de frente na literatura francesa, e por sua constituição em fragmentos, reconstruindo o corpo lésbico despedaçado (logo pensamos no mito egípcio no qual o corpo disperso de Osíris é reconstituído por Isis). No mais, através das cento e dez peças líricas que compõem este livro, e que chamaremos de

cantos para sublinhar sua qualidade melódica, os mitos tornam-se uma ‘matéria prima’ do texto assim como as palavras.¹²⁵

Para além desta união de diversos gêneros literários, na escrita de *Le corps lesbien*, Wittig realiza um ataque inusitado à língua francesa. Não utiliza o pronome *je* e o pronomes possessivos *ma*, *mon* e *mes* da maneira convencional, mas os fragmenta:

[...] e/u tomo tua cabeça entre m/inhas mãos, e/u te falo, tua grande língua passa por meus olhos, tu m/e lambes os ombros os seios os braços a barriga a vulva as coxas, vem um momento onde febril tu m/e pões sobre tuas costas m/inha loba m/eus braços ao redor de teu pescoço m/eus seios m/inha barriga apoiados em tua pele m/inhas pernas te retendo os quadris m/eu sexo saltando contra teu dorso, tu te pões a galopar.¹²⁶

Cada canto de *Le corps lesbien* narra e descreve a relação entre duas personagens. Tal relação oscila entre o erótico e o fantástico (há um canto em que a eu-lírico transforma-se em mosca e explora as entranhas de sua amante). Sobre os significados desta violência tipográfica, a própria Wittig busca responder de antemão, afirmando, no prefácio à edição estadunidense, que esta desconstrução se baseia *no desejo de trazer o corpo real violentamente à vida nas palavras do livro (tudo que está escrito existe), o desejo de fazer a violência na língua na qual E/u (j/e) posso entrar somente à força*¹²⁷. Há neste livro, portanto, a criação de um discurso literário que abarca aquilo que Wittig elabora em seu pensamento crítico. E isto não

¹²⁵Do original: “Le plus inclassable de ses livres sur le plan formel – il faudrait le situer à la croisée du récit e du poème, de la litanie et de l’incantation – il est aussi le plus audacieux de tous par son thème: le corps lesbien, jamais abordé de front dans la littérature française, et par sa facture en fragments, reconstituant le corps lesbien morcelé (on pense bien sûr au mythe égyptien où le corps dispersé d’Osiris est rassemblé par Isis). En outre, à travers les cents dix pièces lyriques qui composent ce livre, et que l’on appellera *chants* pour souligner leur qualité mélodique les mythes deviennent une ‘matière première’ du texte au même titre que les mots.” BOURQUE, Dominique. *De l’intertextualité mythique dans Le corps lesbien de Monique Wittig*. 1994. 136 f. Tese (Doutorado) – Université d’Ottawa. Ottawa, 1995. Tradução minha.

¹²⁶Do original: “(...) j/e prends ta tête entre m/es mains, j/e te parle, ta grande langue passe sur m/es yeux, tu m/e lèches les épaules les seins les bras le ventre la vulve les cuisses, il vient un moment où tout enfiévrée tu m/e prends sur ton dos m/a louve m/es bras autour de ton cou m/es seins m/on ventre appuyés à ta fourrure m/es jambes t’enserrant les flancs m/on sexe sautant contre tes reins, tu te mets à galoper” WITTIG, Monique. *Le corps lesbien*. Paris: Les éditions de Minuit, 1973, p.15. Tradução minha.

¹²⁷“The desire to bring the real body violently to life in the words of the book (everything that is written exists), the desire to do violence by writing to the language which I [j/e] can enter only by force.” (Wittig, 1975, p.10). Tradução minha.

está somente na ruptura com os pronomes ou na mescla de gêneros literários. Por diversas vezes, o texto é interrompido e dá lugar a listas em caixa alta que elencam dados sobre esse *corpo lésbico* que o livro busca escrever:

Estas listas se voltam para dados biológicos e fisiológicos. Nestes momentos não há exploração de uma subjetividade. Todo o vocabulário se volta para o escrutínio do corpo e suas condições naturais. Enfatizam, assim, uma abordagem não-idealizada deste corpo: os excrementos, a urina, as flatulências, os fluidos, as secreções. Todos dados crus de um corpo culturalmente idealizado e colonizado. Assim, o trabalho de linguagem e a mescla de procedimentos formais em *Le corps lesbien* têm em seu cerne essa possibilidade de entrada na linguagem para o sujeito não-cisheterossexual:

[...] que tu percas o sentido da manhã e da noite da estúpida dualidade com tudo que a segue, que tu te distendas tal como e/u te vejo enfim sobre o maior espaço possível, que tua compreensão abrace a complexidade do jogo dos astros e das aglomerações femininas, que

neste lugar tu combatas a ti mesma em um confronto frenético seja sob a forma do anjo seja sob a forma da demônia [...] ¹²⁸

Esta passagem evidencia dois aspectos importantes do texto de Wittig: o antibinarismo, já que a narradora (ou eu-lírico) clama para que sua amante abandone as dicotomias, que *perca o sentido da manhã e da noite e da estúpida dualidade com tudo que a segue*. Ao mesmo tempo, quando fala da forma anjo ou da forma demônio, expõe ambas como possibilidades. Não se trata, assim, de somente não ceder mais às oposições binárias, mas também não legitimar sua pretensa rigidez.

Essa fragmentação linguística do sujeito que Wittig propõe, em minha análise, converge em primeira instância com o *eu é um outro* de Rimbaud: o E/u diluído, aberto, assim como os pronomes (des)possessivos, dão espaço para a presença do Outro, é esta entidade que pode preencher a fissura ¹²⁹. Contudo, a perspectiva glissantina dá outra dimensão a aparente violência que Wittig tem como motor criador de sua poética:

Não apenas consentir no direito à diferença, mas, antes disso no direito à opacidade, que não é o fechamento numa autarquia impenetrável, mas a subsistência numa singularidade não-redutível. ¹³⁰

Para Glissant, mesmo o gesto de *compreender* o outro para, então, aceitá-lo, é redutor deste outro. *Compreender* o outro ainda incorre no gesto de fechar este outro dentro de uma certa medida. E, neste sentido, na noção de *compreender* existe a busca por uma totalidade, um ponto em comum que possibilite a aceitação. Para Glissant, a *própria ideia de totalidade é um obstáculo à totalidade*. O direito à

¹²⁸ Do original: “[...] que tu perdes le sens du matin et du soir de la stupide dualité avec tout ce qui s’ensuit, que tu t’étendes telle que j’e te vois enfin sur le plus grand espace possible, que ta compréhension embrasse la complexité de jeux des astres et des agglomérations féminines, qu’en ce lieu tu te combattes toi-même dans un affrontement forcené soit sur la forme de l’ange soit sous la forme de la démons (...)” WITTIG, Monique. *Le corps lesbien*. Paris: Les éditions de minuit, 1973 p.167. Tradução minha.

¹²⁹ Esta violência linguística de Wittig não foi bem recebida por parte de sua fortuna crítica. Englebrecht acredita que este *entrar à força na linguagem* faz apenas ecoar a violência a qual o corpo lésbico é submetido, sendo, portanto, apenas a reprodução de uma estratégia opressora da própria matriz cisheterossexual. Por outro lado, Shaktini aponta para os preceitos de Benveniste, nos quais Wittig se baseia, concluindo que se trata de uma tentativa de Wittig, na instância da *parole*, de criar estratégias linguísticas emancipatórias. Minha interpretação se baseia na análise de Shaktini. SHAKTINI, Nemascar. *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary essays*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

¹³⁰ GLISSANT, Édouard. *Transparence et Opacité* In: Poétique de la Relation (Poétique III). Paris: Gallimard, 1990 p.134. Tradução minha.

Opacidade é o direito de não ser reduzido. A compreensão não é estágio da aceitação e, assim, as *opacidades podem coexistir, confluir e tramar os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não a natureza de seus componentes*¹³¹. Assim como Wittig, Glissant é em sua crítica extremamente contrário aos discursos essencialistas. A totalidade verdadeira é aquela que fala em humanidades, não em Humanidade; o pensamento da opacidade recusa as verdades absolutas, mas enxerga as aberturas para diferentes *dimensões do humano*.

David Van Leer, pesquisador estadunidense das culturas *queer*, afirma que “com frequência minorias falam mais abertamente entre as linhas, ironicamente reconstruindo diálogos que o opressor acredita controlar ou mesmo encontrando novos tópicos e modos de falar para os quais o opressor carece de acesso” (LEER apud T.). Isto significa que minorias buscam estratégias linguísticas que não compactuem com as linguagens de seus opressores. Ou, ainda: com frequência, minorias exercem na linguagem o direito à Opacidade. Em *Le corps lesbien*, evidenciada pelo ataque à língua francesa, há essa busca pela criação de uma linguagem *opaca*. Ao gozar de seu direito à Opacidade, a escrita de *Le corps lesbien* cria um espaço lésbico, entidade que está ao centro da trama wittigiana.

Enquanto tais produções culturais (língua, música, dança, performances, etc.) não são criadas com o intuito de dominar ou substituir a cultura normativa ou *mainstream*, como outras maneiras “ativas” de questionar o fariam, são formas de resistência. Recusam-se a ser assimiladas e ‘normalizadas’, escolhendo ao invés disso produzir uma alternativa que provê um espaço seguro de expressão e que – aliás – também possui o potencial de fazer chacota e subverter a norma.¹³²

Este sujeito dissidente de Wittig, um sujeito lésbico, é alguém que está à margem e, portanto, é silenciado e apagado pela cultura. A escrita de *Le corps lesbien* recusa a *assimilação* e cria uma nova poética, uma poética *para lésbicas* e concede a este sujeito sua Opacidade:

¹³¹ Idem

¹³² T., Anna. *The Opacity of Queer Languages* In: e-flux vol. 60, 12/2014. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/the-opacity-of-queer-language-2/> (último acesso em: novembro de 2016). Tradução minha.

E/u sou golpeada com a proibição na cidade onde vives. Lá e/u não tenho direito de ir. Elas soltam os cachorros em mim quando e/u m/e aproximo. Compreendendo o direito de asilo, tudo m/e é recusado.¹³³

Essa passagem, início do canto 20, tem recorrência em todo o texto. Em diversos outros cantos é mencionada esta cidade habitada por somente mulheres e de onde vem a amante da eu-lírico, um lugar em que ela não pode adentrar sem ser ferida. Não possuindo sequer o direito de abrigo. Seu exílio, contudo, se dá no espaço aberto de uma ilha. *Nascer em ilha*, Marguerite Yourcenar disse a respeito de Safo, *é seguramente um começo de solidão*¹³⁴. A escolha pelo espaço *ilha* como cenário para a relação lésbica neste texto não é desprovida de significado histórico. A própria palavra *lésbica* deriva da ilha Lesbos. A ilha, nesse sentido, representa uma gênese que, ao mesmo tempo em que é geográfica e histórica, é também mítica, posto que muito pouco se sabe sobre a vida e obra de Safo¹³⁵. De fato, a poeta grega é evocada ao longo de todo o livro. Em alguns momentos, como musa que ajuda a encontrar as palavras: “tu m/e és tu m/e és (ajuda m/inha Safo) tu m/e és”¹³⁶. Em outros, aparece como uma deusa a quem se pode recorrer: “E/u imploro à Safo gritando. E/u peço à Safo a muito poderosa de fazer em teu rosto como no m/eu os signos de sua estrela”¹³⁷. Ou ainda, como ídolo a ser adorado: “Glória à Safo por tanto tempo quanto vivermos neste continente sombrio”¹³⁸. A narradora de *Le corps lesbien* recorre à memória de Safo e a elege como entidade que é protetora e, também, protegida: Safo não será apenas glorificada, não será esquecida. A lésbica possui, assim, um local de origem, bem como um mito fundador. Neste espaço que é berço, o corpo lésbico pode transitar e viver livremente. A única restrição é o espaço urbano que é para este corpo *proibido* e que deve ser evitado para garantir a sobrevivência.

¹³³ WITTIG, Monique. *Le corps lesbien*. Paris: Les éditions de minuit, 1973. p.34. Tradução minha.

¹³⁴ YOURCENAR, Marguerite. *Fogos*. Tradução: Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p.175.

¹³⁵ Ao escrever *Lesbian peoples: material for a dictionary*, junto a Sande Zeig, Wittig aponta para este apagamento inaugural ao deixar a página sobre Safo em branco, embora muitos dos verbetes tenham sido criados a partir dos fragmentos de poemas da autora e dos poucos dados biográficos conhecidos.

¹³⁶ Do original: “[...] tu m//es tu m//es (à l’aide m/a Sappho) tu m//es”. WITTIG, Monique. *Le corps lesbien*. Paris: Les éditions de minuit, 1973. p.49

¹³⁷ Do original: “J//implore à Sappho à voix haute. J/e demande à Sappho la très puissante de faire à ton front comme au m/ien les signes de son étoile” Idem p.58

¹³⁸ Do original: “[...] gloire à Sappho pour aussi longtemps que nous vivrons dans ce continent noir”. Idem.

Ao criar uma linguagem que é resultado de um ataque, ao mesmo tempo em que afirma estar elaborando um discurso sobre aquilo que não há (a lesbiandade) Wittig cria, no interior de seu texto, o *espaço seguro* do qual fala Anna T. em sua reflexão sobre a linguagem *queer* e a Opacidade. Este espaço seguro surge da reinvenção e subversão das normas linguísticas através das quais a singularidade do ponto de vista *lésbico* é realçada. Está em um não-lugar, para lembrar Augé, mas um não-lugar que é plenamente seu, pois aqui se torna *não-redutível*. Os discursos heterocentrados, cuja *ação mais feroz é a implacável tirania que exercem sobre os nossos seres físicos e mentais*¹³⁹ estão inteiramente representados pela cidade na qual a narradora não pode entrar. Contudo, como afirma a autora em seu prefácio, é através desta subversão da norma linguística que irá *forçar* sua entrada, exercendo *violentamente* o direito à Opacidade lésbica.

Há um momento de singular importância em *La Bâtarde* (que acredito ser singular em toda a obra de Leduc, não se limitando a somente este livro) em que a suspensão da narrativa se dá de maneira violenta e inusitada. Trata-se de uma longa frase, escrita sem qualquer pontuação ou linearidade, que se estende por três páginas. Esta ruptura dramática com as normas linguísticas e com a própria construção lógica de sentido, desponta no texto quando narradora-personagem-autora se vê tensionada ao limite pelos dois amantes, Gabriel e Hermine, que a querem masculina ou feminina. Surge entre o encontro da mãe com Gabriel, que não simpatiza com a figura (e sobre isso não há *nada a explicar, rapaz*) e a ida à loja de departamentos para comprar os artigos femininos que agradariam Hermine. Lá, ouvia a voz da mãe que clamava para que *seja uma mulher! quando é que vai ser mulher?*¹⁴⁰. Entre ser um rapaz e ser uma mulher:

[...] meus olhos minhas clematites azuis estou cega primavera que gênero com seu gorro basco de lado você se crê onde Gabriel meu filtro num perfil avancemos pois sou a multidão pois a multidão me segue o que é este batimento o pequeno entre meus lábios para Hermine boca-emoção boca-estremecimento para Gabriel quando ele me diz você me agrada rapaz [...] estou melhor foi uma vertigem um

¹³⁹ WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon, 1992. Tradução minha.

¹⁴⁰ Do original: "Sois femme! Quand seras-tu femme?" LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.190. Tradução minha.

bafo de calor uma miragem mulher mais homem na outra calçada [...]¹⁴¹

Neste momento é revelado um embate explícito e em plano duplo. A tensão de gênero imposta pelos amantes e pela mãe culmina em um tensionamento extremo da própria linguagem. As palavras se encadeiam de maneira dispersa, não estabelecendo ligações coerentes entre si. Trata-se de uma tempestade. Estão soltas ao vento as obcecadas repetições das quais falou Marks. A imagem da multidão e de *ser a multidão*, por exemplo, é repetida por quatro vezes com uma única alteração, quando escreve de maneira interrogativa *será que a multidão me segue*. Essa *multidão* provoca, portanto, reações díspares; em dado momento a narradora se vê como a multidão, ela é a multidão. Em outro sente distância e se pergunta se a multidão a segue. Este refrão, portanto, infere uma *relação* que o corpo da narradora estabelece com os corpos ao seu redor; ora se sente pertencente, ora deslocada. Para Preciado “o gênero é o indício de uma multidão” pois “não é o efeito de um sistema fechado, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos [...] que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais” (PRECIADO, 2011). A evocação repetitiva da multidão realizada pela narradora no momento em que se sente mais tensionada em relação a seu gênero culmina, enfim, no questionamento dos regimes de verdade do próprio gênero.

O corpo da multidão *queer* aparece no centro disso que chamei, para retomar uma expressão de Deleuze, de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. Uma desterritorialização que afeta tanto o espaço urbano (é preciso, então, falar de desterritorialização do espaço majoritário, e não do gueto) quanto o espaço corporal. Esse processo de “desterritorialização” do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”.¹⁴²

Este processo chamado por Preciado de *desterritorialização da heterossexualidade* se inicia para a narradora com um desconforto colocado com o

¹⁴¹ Do original: “[...] mes yeux mes clématies bleues je suis aveugle printemps quel genre avec son béret basque sur le côté-vous vous croyez où Gabriel mon philtre dans un profil avançons puisque je suis la foule puisque la foule me suit qu’est-ce que ce battement le petit entre mes lèvres pour Hermine bouche-émotion bouche-tremblement pour Gabriel quand il me dit tu me plais bonhomme [...] je vais mieux c’était un vertige une bouffée de chaleur un mirage femme plus homme sur l’autre trottoir [...]”. Idem p.188. Tradução minha.

¹⁴² PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 19, nº 1, Jan./Apr. 2011.

espaço urbano, Paris que é *assassina*, Paris que *me mata, me afoga* onde *passeio e morro nesse rio de carros*. É na construção desta ambientação que são utilizadas as primeiras e últimas vírgulas de toda a passagem. Após a descrição deste espaço urbano hostil e aniquilador, se segue um turbilhão de imagens e sensações que oscilam justamente entre a *litania*, que vai desde a invocação insistente dos amantes até “[...] *Hermine vírgula doce Jesus*” e a *encantação*: “[...] estou pregada no chão sonho com o que não sonhava sacuda-a”. Assim como em *Le corps lesbien*, o espaço da cidade se revela ameaçador. A agressividade deste local se dá, sobretudo, em uma colocada restrição para o corpo que se sente *morto e afogado*. O corpo de Violette não respira na cidade, mas vê-se perdido na multidão de corpos. É neste espaço e em meio a esta multidão que a narradora *resiste aos processos de tornar-se “normal”* impostos pelos amantes que a querem adequar aos seus moldes. E é também aqui que o deserto produz uma miragem: mulher *mais* homem na calçada. A ligação heterossexual é abertamente descrita como uma ilusão passageira, uma alucinação em meio à multidão urbana.

Batizei, em primeiro momento de forma irrefletida, esta passagem da obra de Leduc de *estética da disforia*. A disforia de gênero, experiência comum aos indivíduos transgêneros¹⁴³, é causada pelo descompasso que se sente entre si e o gênero imposto no nascimento. Seus sintomas compreendem desde o incômodo, a agonia e a inquietação geradas pela sensação recorrente de inadequação até a automutilação, a depressão e comportamentos obsessivos. A relação simbiótica entre a violência na linguagem e a violência causada pelas imposições de gênero, neste momento de *La Bâtarde*, denota uma intensa disforia vivenciada pela narradora. Disforia esta que se estende para além da descrição de sensações negativas, muito diferente das periódicas afirmações sobre possuir um rosto feio, sobre causar incômodo na sociedade, sobre ter seu corpo inadequado, mas que está no próprio trabalho de linguagem, que passa a não mais respeitar as normas gramaticais e deixa de possuir qualquer compromisso com o encadeamento racional de experiências e a linearidade narrativa. É nesta passagem que surge o questionamento da narradora “[...] qual gênero é verdade [...]”. A performatividade, a

¹⁴³ Os indivíduos cisgêneros, sejam homens ou mulheres, se opõem aos indivíduos trans (dentro de todo o enorme espectro de identidades existentes neste prisma). A pessoa cisgênera se sente adequada ao gênero para o qual foi designada no nascimento, sendo a disforia de gênero uma particularidade vivenciada por pessoas trans.

citação das normas, por estar submetida aos quereres paradoxais dos dois amantes, torna-se a criação (a *performance*) de um discurso confuso, desconexo, onde enquanto se procura por um gênero *verdadeiro*, a finalidade sociocultural desta construção, a ligação heterossexual, é colocada como uma miragem, uma falsidade. Tanto a ideia do gênero como natural quanto sua função de manutenção da heterossexualidade compulsória são problematizadas pela narradora, que abertamente questiona o caráter supostamente inato destas noções. O exercício da Opacidade na linguagem implica justamente na indagação das próprias categorias de gênero.

[...] é um rei o rei dos que não pensam no dia seguinte sou a multidão
a multidão me segue Hermine vigia o recreio Gabriel se embriaga de
sono Hermine e Gabriel me esquitejam recomeça para ver Hermine
e Gabriel me esquitejam você sabe o que é quando se livra daquilo
não eu não sei Violette [...]¹⁴⁴

Assim como durante o abraço de Thérèse e Isabelle, a ideia do *tempo suspenso* surge mais uma vez na imagem do *rei* daqueles que não pensam no futuro. A abolição da pontuação e do encadeamento lógico das ideias evidencia esta suspensão temporal: tudo se dá de maneira simultânea, embora a linguagem verbal não o permita. Como para o narrador Borges em *O Aleph*, *chega o inefável centro do relato* e é neste que *começa o desespero de escritor*. Tal como este narrador, Violette vê-se diante de um *problema insolúvel*, onde os esforços só fariam prolongar os esforços: *como transmitir aos outros o infinito todo ao mesmo tempo?*

Por outro lado, há uma outra instância na qual a perturbação da linguagem e de gênero provocam desestabilizações: o corpo. Hermine e Gabriel *esquitejam* Violette. O feminino e o masculino *esquitejam* Violette. No texto original, o verbo empregado é *écarteler*, que designa um método medieval de punição: amarrar os membros de um indivíduo a quatro cavalos distintos e, assim, mutilá-lo simultaneamente com a força bruta dos animais. O corpo é brutalmente dilacerado pela performatividade de gênero. Ter o corpo submetido a atos simbólicos de

¹⁴⁴ Do original: “[...] c’est un roi le roi de ceux qui ne pensent pas au lendemain je suis la foule la foule me suit Hermine surveille la récréation Gabriel se soûle de sommeil Hermine Gabriel m’écartèlent recommence pour voir Hermine et Gabriel m’écartèlent tu sais ce que tu es lorsque tu te délivres de cela non je ne sais pas Violette [...]” LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964, p.188. Tradução minha.

violência é outra recorrência nos textos de Leduc. Em *La chasse à l'amour*, logo no princípio quando temos o relato da censura de *Ravages*, a narradora afirma que “não me curarei de nossa *amputação*”¹⁴⁵. As cento e cinquenta páginas arrancadas de *Ravages* são um membro dilacerado da *drag* autora.

Em *Le corps lesbien* a violência com o corpo é evidente e central. Essa violência, contudo, desencadeia a contínua reinvenção deste próprio corpo mutilado:

É que o corpo alienado do escravo, no tempo do sistema servil, é de fato privado, como se para esvaziá-lo inteiramente, da palavra. Se expressar é não somente proibido, mas impossível de conceber. Até na função da reprodução, o escravo está fora de si. Ele reproduz, mas para o senhor. Todo gozo é mudo, ou seja, frustrado, alterado, negado.[...] Quando o corpo se liberta (quando vem o dia) ele acompanha o grito, que é explosão.¹⁴⁶

Ao ligar a escravidão com o corpo, Glissant se encontra com as teorias feministas, que também situam o corpo como espaço primeiro da opressão. Ao corpo escravizado, oprimido, portanto, são negados os direitos de produzir um discurso e de ter o controle de si, perdendo sua autonomia. Os discursos médico-biológicos, através de metáforas e analogias, durante muito tempo aproximaram a mulher e o negro escravo, utilizando as características de um para justificar a inferioridade do outro e vice-versa. E, assim, etnias construídas pelos discursos como inferiores foram associadas diretamente ao feminino; as primeiras eram julgadas como inferiores perante à raça humana, a segunda inferior perante os gêneros humanos (STEPAN, 1994). Unidas, compõem as classes dos subalternos. O signo *mulher*, portanto, esteve presente nos discursos médicos e jurídicos ou com a finalidade de ser “cientificamente” rebaixado ou a ser utilizado como instrumento para o rebaixamento.

¹⁴⁵ LEDUC, Violette. *Caça ao amor*. Trad: Manuela Daupiàs. Rio de Janeiro: Portugalia, 1974. p.18. Grifos meus.

¹⁴⁶ Do original: “C’est que le corps aliéné de l’esclave, au temps du système servile, est en effet privé, comme pour l’évider entièrement, de la parole. S’exprimer est non seulement interdit, mais comme impossible à envisager. Jusque dans la fonction de reproduction, l’esclave est hors de lui-même. Il reproduit, mais c’est pour le maître. Toute jouissance est muette, c’est-à-dire déjouée, altérée, niée. Dans un tel contexte, l’expression est précaution, reticence, chuchotement, trames brin à brin dans la nuit nouées. Quand le corps se libère (quand vient le jour) il accompagne le cri, qui est explosion” GLISSANT, Édouard. *Techniques* In: *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990, p.238. Tradução minha.

Seguindo o raciocínio de Wittig de que a lésbica não é uma mulher e, portanto, falar do corpo lésbico não é o mesmo que falar de um corpo de mulher, o corpo lésbico é por sua vez também submetido a mecanismos repressivos e colonizadores:

O corpo das lésbicas, desse modo, na era moderna se forma em meio aos mecanismos repressivos, a exemplo dos inúmeros exames de cunho médico-psiquiátrico que patologizaram as práticas tidas como contrárias à normalidade, ocorrendo, assim, a sujeição desse corpo. Nota-se uma submissão do corpo [...] [e] Está aí a ideia da biopolítica, que constituiu o corpo, transcrevendo enredos por meio de técnicas que conformam esse corpo na garantia de uma ordem social.¹⁴⁷

O corpo lésbico que Wittig escreve é um corpo sempre em Relação e esta se revela pelo próprio adjetivo *lésbico*; mesmo que consideremos a lésbica enquanto um gênero e não uma orientação sexual, que necessariamente embute em si o Outro. O próprio conceito de gênero *não representa um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe*¹⁴⁸ ou uma *multidão* como conceituou Preciado. Se o gênero tal como definido por Lauretis expressa intrinsecamente uma relação social e, ao mesmo tempo, no âmbito político representa uma identidade (tendo em vista as hierarquias de gênero na sociedade) então é possível pensar a lésbica a partir da noção glissantiana de Relação:

Gostaríamos de ressaltar que o que caracteriza todas as linhas de forças glissantianas, presentes na noção de Relação, é a ideia de movimento: seja na confluência das culturas e na concepção de uma Totalidade-Terra aberta; seja na proposta de uma Identidade-Relação enquanto raiz-rizoma que vai ao encontro de outras raízes [...]¹⁴⁹

A Identidade-Relação que se esparrama em direção a outras está agressivamente presente em *Le corps lesbien*. A cada canto esta entidade destrói a si para se reconstruir no momento seguinte. Os encontros entre as duas lésbicas na

¹⁴⁷ COSTA, Zora. *Safo, Foucault e Butler: a construção do corpo político lesbiano*. 2011. 192 f. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, 2011.

¹⁴⁸ LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero* In: Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.211.

¹⁴⁹ ROCHA, Enilce. *A noção de Relação em Édouard Glissant*. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v. 6 n.2, p. 32 -39, 2002.

ilha onde se ambientam os cantos ultrapassam as descrições meramente eróticas ou até mesmo uma investigação da subjetividade, mas se tornam uma violência que transforma o corpo:

Tua mão teu braço em seguida entraram em m/inha garganta, tu atravessas m/inha laringe, tu chegas aos m/eus pulmões, tu inscreves m/eus órgãos, tu m/e fazes morrer de dez mil mortes enquanto e/u sorrio, tu rasgas m/eu estômago, tu dilaceras m/eus intestinos, tu fazes vir tua mais perfeita fúria em m/eu corpo, e/u grito mas não de dor, e/u sou refeita atingida [...]¹⁵⁰

O corpo lésbico passa a ser desintegrado, rasgado, a todo encontro com a personagem dúbia que é a amante, esta que habita a cidade onde o corpo da lésbica não pode entrar sem ser ferido. A Identidade-Relação da lésbica, na obra de Wittig, possui este *status* duplo: ao mesmo tempo que estabelece contínuas relações sexuais com esta personagem não nomeada, a relação não se limita a isto e expõe um conflito: a entrega consensual do corpo, pois morre a narradora de *dez mil mortes enquanto sorri*, é acompanhada da violência extrema. A Identidade-Relação que busca o Outro é aqui narrada já em choque este Outro. O momento do encontro, em *Le corps lesbien*, é truculento.

Uma vez que se compreenda o espaço cidade como alegoria para a heteronormatividade (lá, onde a lésbica não pode entrar ou falar) que se opõe ao espaço *ilha* (lá, onde a lésbica nasceu) há duas representações distintas que recaem na narradora e sua amante. A primeira, a lésbica, um gênero à parte, deve inventar novos modos para se expressar. A segunda, bem-vinda no espaço heterossexual, é a mulher. Dois corpos que, semelhantes, atacam-se, amam-se: falam línguas diferentes, mas se encontram na linguagem criada por Wittig (e aqui faço a diferença entre língua e linguagem tal como pensada por Glissant¹⁵¹). A Relação entre ambas expressa ao mesmo tempo que o encontro, também a separação: os órgãos do corpo são espalhados, mutilados e, ao mesmo tempo, adorados. A distinção teórica que Wittig faz entre a mulher e a lésbica é literariamente explorada, expressando um conflito que é amor e destruição, dor e adoração. Tal como nos espelhos da obra de

¹⁵⁰ WITTIG, Monique. *Le corps lesbien*. Paris: Les éditions de Minuit, 1973. p.108.

¹⁵¹ “Le langage, c’est la langue, mais, comme dirait Deleuze, minorée, c’est-à-dire la langue utilisé dans une perspective d’art.” (GLISSANT, 2010, p.98)

Leduc, há o reconhecimento, a exploração, entre a semelhança e a diferença, entre o encontro e a separação. O encontro em *Le corps lesbien*, o conflito destrinchado, é aquele entre a lésbica e a mulher que se dá em plano de diferenças e igualdades: a linguagem, a literatura, no entanto, dão lugar a ambas, que se se destroem em um canto, amam-se e são somente um no seguinte:

Uma tempestade nos vem para terminar, ela se precipita toda através de nós, dispersando os músculos. E/u ouço primeiro teus gritos, então e/u ouço que e/u grito como tu, são os gemidos das sereias, eles ecoam no interior dos túneis escancarados de uma parte ou de outra de nossos dois corpos que são no presente um organismo único percorrido por vibrações trepidantes cheio de suas próprias correntes, não é m/inha mais querida?¹⁵²

Na passagem em que Thérèse e Isabelle se abraçam em meio a *festa do esquecer do tempo* a narradora afirma que *entrava em sua boca como se entra na guerra: eu ansiava por saquear suas entranhas e as minhas*, há o uso de vocabulário ligado à violência, mas de maneira nenhuma tão explícita como no caso de *Le corps lesbien*. A Relação marcada pela lesbiandade, em Leduc, não expressa necessariamente uma violência no corpo, mas uma natureza que é ela própria os desejos deste corpo:

Em *Thérèse et Isabelle* a natureza diz, ela é o desejo: toda descrição do desejo passa pela constituição de seres que desejam reformulados, reconstituídos em flores, minerais, em corpos celestes. A natureza serve para expressar o desejo enquanto sentimento, mas é também aquilo que compõe a força que deseja: o indivíduo. É o sujeito em si que se torna diferente, descentrado. Aparece como animal, orgânico, gráfico, poético.¹⁵³

¹⁵² Do original: “Une tempête nous vient pour finir, elle se rue tout au travers de nous, dispersant les muscles. J//entends d’abord tes cris, alors j//entends que j/e crie comme tu fais, il s’agit de mugissements de sirènes, ils se répercutent à l’intérieur des tunnels béants de part et d’autre de nos deux corps qui sont à présent un organisme unique parcouru de vibrations trépidant plein de ses propres courants, ne l’est-il pas m/a plus chérie?” WITTIG, Monique. *Le corps lesbien*. Paris: Les éditions de Minuit, 1973. p.123. Tradução minha.

¹⁵³ PÉRON, Alison. *Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig*. Sens Public, n.2, p. 3-22, 2011. Disponível em: http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_CREF_2_APeron.pdf

Assim, a lesbiandade em Leduc figura como parte integrante da *natureza*. Ao mesmo tempo que desnaturalizam o gênero, as narradoras leducianas naturalizam as práticas sexuais lésbicas¹⁵⁴. Contudo, não são somente essas práticas sexuais a serem naturalizadas, mas toda e qualquer prática sexual:

Pedi a Gabriel que me amasse como um homem ama outro homem. O pânico, o terror sagrado da pequena cruz ao lado da data sobre o calendário? No primeiro plano, sim. No segundo plano, refletindo trinta anos depois, é a verdade. No segundo plano o desejo de um casal de homossexuais sobre a minha cama.¹⁵⁵

Este desejo por compor com Gabriel um casal de homossexuais expressa não somente uma fluidez na percepção que a narradora possui de seu próprio gênero, a própria prática sexual gay, apresentada como uma possibilidade para a personagem e seu marido, é também naturalizada. As narradoras de Leduc não estabelecem hierarquias entre gêneros ou entre os sexos, ao contrário, os pluralizam e apontam constantemente para suas inesgotáveis possibilidades. O sexo, nesse sentido, é performático: é passível de ser criado, recriado, manipulado pelo sujeito sem que se limite às normas daquilo que é construído culturalmente, mas imposto como *natural* (*desejar*, para Wittig, é justamente *resistir à norma*; *desejar*, para Leduc, está *além* de qualquer norma).

Em *La chasse*, a narradora descreve minuciosamente a primeira relação sexual com o amante René (um rapaz muito mais jovem que Violette, o que evoca outro modelo sáfico) que conduz ao *primeiro orgasmo aos cinquenta anos* fazendo com que a personagem passe a pertencer ao grupo de *homens e mulheres que se dão prazer um ao outro*¹⁵⁶. Em *La Bâtarde*, nos momentos finais de seu relacionamento com Hermine, Violette acerta um acordo com um desconhecido para que as duas façam sexo diante dele:

¹⁵⁴ O que é de enorme subversão simbólica e discursiva, posto que uma das falácias lgbtfóbicas mais comumente reproduzida é aquela do apelo ao natural.

¹⁵⁵ Do original: "J'ai demandé à Gabriel de m'aimer comme un homme aime un autre homme. La frousse, la terreur sacrée de la petite croix à côté de la date sur le calendrier? Au premier plan, oui. Le second plan, en y réfléchissant trente ans après, es le vrai. Au second plan le souhait d'un couple d'homosexuels sur ma couche." LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964.

¹⁵⁶ LEDUC, Violette. *Caça ao amor*. Trad: Manuela Daupiãs. Rio de Janeiro: Portugalia, 1974, p.177.

Deitada de bruços, Hermine me esperava. Decidi-me, esqueci o desconhecido, esqueci Hermine para melhor adorá-la depois de tê-la sacrificado.

- Ame-a, eu não lhe peço mais que isso – ouvi antes de mergulhar.

Feche os olhos, não os olhe, eles não a verão, eu dizia a Hermine quando seus olhos reencontravam os espelhos com o rosto transtornado do homem no teto. A mão descarnada me entregava uma taça de champanhe quando o suor me inundava. Sair do hotel não foi fácil. O desconhecido desapareceu antes de nós, nos deixou dinheiro. Andávamos sem trocar uma única palavra, privadas da brisa ou de vento que nos teriam refrescado. Perguntei a Hermine porque tinha se decidido. Respondeu-me que desejou ser corajosa. Devíamos rir ou chorar? Ela me disse que eu poderia comprar a mesa de charão no dia seguinte.¹⁵⁷

Violette sacrifica Hermine em função do *voyeurismo*. Enquanto a parceira sequer consegue encarar o desconhecido que as contempla, o foco do prazer de Violette está nesta experiência nova a qual submete seu corpo. Não há qualquer limitação para as práticas sexuais. Em nome disso, no entanto, há uma carga de violência que recai na parceira; Hermine cede a fantasia de Violette por vontade de ser *corajosa*, mas não, necessariamente, para exercitar um desejo pessoal. Seu desconforto é nítido. Violette impõe a parceira uma prática sexual não desejada, o consenso, embora existente, é frágil (*devíamos rir ou chorar?*). Logo em seguida, o relacionamento de ambas entra em colapso. Enquanto em *Le corps lesbien* a violência experimentada pelos corpos lésbicos durante o sexo é sempre renovadora, na obra de Leduc, uma vez que a violência passa a existir nas práticas sexuais, a própria Relação é interrompida. O que significa que a violência, uma vez associada ao sexo, é somente destruidora: não há renovação ou retorno. Neste sentido,

¹⁵⁷ Do original: “Couchée sur le ventre, Hermine m’attendait. J’ai jeté le drap, j’ai oublié l’inconnu, j’ai oublié Hermine pour mieux l’adorer après l’avoir sacrifiée.

- Aimez-la. Je ne vous demande pas autre chose, ai-je entendu avant que je plonge.

Ferme les yeux, ne les regarde pas, ils ne te verront pas, disais-je à Hermine lorsque ses yeux recontraient les miroirs avec le visage affairé de l’homme au plafond. La main décharnée me donnait une coupe de champagne lorsque je ruisselais. Sortir de l’hôtel n’a pas été facile. L’inconnu disparut avant nous, ils nous laissa des billets. Nous marchions sans échanger une parole, privées de la brise ou du vent qui nous auraient rafraîchies. J’ai demandé à Hermine pourquoi elle s’était décidée. Elle m’a répondu qu’elle avait voulu être courageuse. Devions-nous rire ou pleurer? Elle m’a dit que j’acheterais la table laquée le lendemain.” LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.244

embora toda e qualquer prática sexual seja possível e natural, elas encontram na violência um limite. Assim, na obra leduciana, a violência não será associada às práticas sexuais, exceto àquelas que se configuram como abusivas (e, portanto, por definição violentas). E, no entanto, há na frase de três páginas de *La Bâtarde* uma violência para com a linguagem que não deve ser ignorada.

A subversão formal e a movimentação de mitologias e imaginários em *Le corps lesbien*, se por um lado desagrade parte da crítica feminista e afasta leitores¹⁵⁸, por outro possibilita uma reflexão sobre a poética e as questões de gênero. A crítica Karen Cope, em seu ensaio intitulado *Plastic Actions: Linguistic Strategies and Le corps lesbien*, sugere que Wittig realiza um movimento literário que batiza de *lesbianização*:

Esse ardil combativo que Wittig reintroduz através da estrita atenção à linguagem, chamarei “lesbianização”, uma prática de *détournement* dos pressupostos e linguagem da heterossexualidade utilizados como arma estratégica na batalha pela liberação das “mulheres” de opressões e omissões da lógica binária [...] Wittig transformou a atividade da lesbianização em uma máquina de guerra literária.¹⁵⁹

Tendo em vista a relação entre a temática da lesbiandade e o trabalho de linguagem criado por Wittig que culmina em uma tentativa de escapar ao dizer heterocentrado, o termo *lesbianização* e sua conceituação tal como formulada por Cope abarca as problemáticas principais, literárias e políticas, presentes em *Le corps lesbien*. Entretanto, é possível, uma vez que se atente para Glissant, pensar a noção de poética.

Na mesma medida em que Cope formula a *lesbianização* literária e linguística ao analisar a obra de Wittig, Glissant elabora a *crioulização*. Quando questionado por Lise Gauvain sobre o significado de *subverter a língua*, o crítico afirma:

A subversão vem da *crioulização* (aqui, linguística) e não de crioulismos. O que as pessoas retêm da crioulização, é o crioulismo,

¹⁵⁸ “What then is Wittig about that so puts off mainstream readers?” (SHAKTINI, 2005, p.154)

¹⁵⁹ Do original: “This combative ruse which Wittig reintroduces by way of strict attention to language I will call “lesbianization”, a practice of *détournement* of the presumptions and language of heterosexuality used as a strategic weapon in the battle of the liberation of “women” from oppressions and omissions off dyadic logic [...] Wittig has made the activity of lesbianization into a literary war machine.” Tradução minha.

quer dizer: introduzir na língua francesa as palavras crioulas, criar palavras francesas novas a partir de palavras crioulas. Acredito que esse é o lado exótico da questão [...] A crioulização para mim não é o crioulisto: é, por exemplo, gerar uma linguagem que tece poéticas.¹⁶⁰

Enquanto o *crioulismo* recai em um engessamento identitário, a *crioulização* é um processo em constante andamento e renovação, pois tem em si imbricadas as poéticas e, portanto, compreende o *estar* no mundo de maneira fluida, em uma concepção glissantina ou *abrindo uma nova dimensão do humano*, em uma concepção wittigiana. A *lesbianização* e a *crioulização* confluem. São processos que, por via de uma subversão da linguagem, transformam-se em ato político, poético, de afirmação de existência. Ambos atentam a uma reação poética face um processo de colonização e apagamentos históricos que se deu por vias distintas, mas violentas, agressivas e poderosas. Embora Cope, se baseando no próprio pensamento de Wittig, dê ao movimento da *lesbianização* carga violenta (uma *máquina de guerra*) e Glissant exponha uma abordagem mais lírica (mas não, a meu ver, menos combativa) ambos tratam de identidades rizomáticas: transnacionais, heterogêneas, que não podem ser engessadas nem categoricamente definidas. Esta fluidez está presente, por exemplo, na própria ideia de *continuum lésbico*: os tempos e espaços são suspensos, dão lugar a Relação, ao movimento de encontro e, também, à *resistência com extravagância* sobre a qual canta Cesaria Evora. Assim como a lésbica de Wittig não pode ser reduzida a uma orientação sexual lésbica e tampouco situada pontualmente em um único espaço-tempo, o *créole* de Glissant ultrapassa o ex-colono francês no Caribe, fluindo através de uma rede global histórica na qual estão presentes as heranças da dominação que apagam, colonizam, retiram dos sujeitos sua autonomia e discurso e, entretanto, também fundam uma maneira singular de ver o mundo e estar nele.

Se para Glissant há na *créolisation* necessariamente este tecido, esta trama de poéticas, seria possível afirmar o mesmo sobre a *lesbianização* presente no livro de Wittig? Responder a esta pergunta não é tarefa simples, sobretudo a partir de

¹⁶⁰ Do original: "La subversion vient de la créolisation (ici, linguistique) et non de créolismes. Ce que les gens retiennent de la créolisation, c'est le créolisme, c'est-à-dire: introduire dans la langue française des mots créoles, fabriquer des mots français nouveaux à partir de mots créoles. Je trouve que c'est le côté exotique de la question. (...) La créolisation pour moi n'est pas le créolisme: c'est par exemple engendrer un langage qui tisse les poétiques." GLISSANT, Édouard. *L'imaginaire des langues*. Entretiens avec Lise Gauvain (1991-2009). Paris: Gallimard, NRF, 2010. p.25-26

afirmações da própria Monique Wittig, que recusa dispositivos críticos como a *escrita feminina*, por exemplo, que poderiam ser ponto de partida para pensar a questão da poética.

Segundo a autora, a ideia de uma *escrita feminina*, muito difundida pela crítica literária feminista francesa¹⁶¹ só faz reafirmar as oposições binárias, caras a manutenção da heterossexualidade compulsória. Para além disso, o conceito de *escrita feminina* operaria com base em uma visão essencialista. Desta perspectiva, nomear como *escrita feminina* (ou mesmo *escrita feminina lésbica*) ou procurar teorizar uma poética, em si, feminina, terminaria por perpetuar o movimento que constrói a mulher de maneira relacional ao homem. Para Wittig, é necessária a criação de uma literatura, bem como de uma crítica, que em nada se liguem às criações homogêneas e pretensamente universais (em outras palavras, heterocêntricas, viricêntricas, brancas, abastadas, cisgêneras, eurocentradas). Esta literatura e esta crítica, na visão de Wittig, não devem se ligar a estas criações dominantes nem de maneira a divergir, nem a convergir e esta seria, enfim, a emboscada final ao falocentrismo, base discursiva da heterossexualidade compulsória.

Por outro lado, os estudos de feministas e os estudos culturais, em alguma medida, localizaram a necessidade de nomear uma *literatura feminina*, uma *literatura LGBT*, assim como uma *literatura negra*. Estas denominações são coerentes quando pensamos que não se fala em (pois não há a *necessidade* de se dizer) uma *literatura branca* ou uma *literatura masculina*, visto que a maneira como estas são institucionalizadas, faz com que possuam um estatuto de homogeneidade e universalidade (basta lembrar dos mecanismos que Ricardo Reis afirma para a constituição de cânones literários). Nunca foi preciso marcar que *Romeu e Julieta* ou *Dom Casmurro* ou *A Educação Sentimental*, e tantos outros textos consagrados, compõem a tradição da *literatura heterossexual*, mesmo que a heterossexualidade seja condição de existência para estas narrativas. A vivência heterossexual, esta experiência, se apresenta nos discursos culturais como universal: é pretensamente válida para todos. Por outro lado, *Ravages* foi censurado por tratar do amor entre duas adolescentes e o problema não estava nas temáticas do primeiro amor e das

¹⁶¹ Ver: DIDIER, Béatrice. *L'écriture-femme*; CIXOUS, Hélène. *Le rire de la meduse*; MOI, Toril. *Teoria literária feminista*.

primeiras experiências sexuais, representações banais na literatura, mas nas *duas adolescentes*. Não podemos, nesse sentido, pensar a literatura somente enquanto manifestação/criação cultural isolada, livre das relações de poder presentes na sociedade.

Fato é que teóricos e críticos de diversas disciplinas sentiram, nas últimas quatro décadas, a necessidade de demarcar as particularidades, autorais, temáticas e formais, da literatura escrita por uma mulher, por uma mulher negra, por uma lésbica, por um homem negro etc. em relação às obras canônicas. Se por um lado Wittig não está errada quando afirma as oposições binárias enquanto nocivas e possíveis obstáculos (o essencialismo, mesmo aquele utilizado de forma estratégica, é ainda extremamente prejudicial na visão de Wittig) do que auxílios, por outro é preciso reconhecer a importância destas demarcações para a criação de novos campos epistemológicos que escapem aos parâmetros fixados por uma literatura dominante que, por sua vez, é posta neste patamar canônico por uma crítica e teoria elas próprias também dominantes. Trata-se, assim, de um impasse, mais teórico do que ideológico, posto que o objetivo final para os dois lados da questão recai na elaboração de uma nova maneira de criar na literatura e uma nova maneira de abordar criticamente estas criações.

Não convém aprofundar mais este impasse. Há frutos cá e lá e acredito ser perfeitamente possível formular uma epistemologia para o estudo das literaturas dissidentes sem recorrer a essencialismos críticos (e, é importante lembrar, se hoje o discurso essencialista é rechaçado, com razão, ele outrora foi necessário para que se pudesse começar a nomear esta literatura que *não durou* e trazê-la para a reflexão acadêmica). Mas não é possível, contudo, responder à pergunta colocada sobre a presença de poéticas no movimento de lesbianização da escrita de Wittig, ignorando que as questões de poder (e identitárias) e suas intersecções com a literatura são relevantes para a elaboração desta resposta. Se resumir as problemáticas acerca da poética em *Le corps lesbien* aos conceitos de *escrita feminina* ou *escrita lésbica* seria ignorar a ferrenha oposição aos binarismos e aos essencialismos colocada tanto pela narradora quanto pelo autora, afirmar que a *lesbianização*, assim como a *créolisation*, abarca a poéticas sem aprofundar também não encerraria a questão.

Há poética forçada lá onde uma necessidade de expressão confronta uma impossibilidade de exprimir. Acontece que este confronto se nutre em uma oposição entre o conteúdo exprimível e a língua sugerida ou imposta. [...] A poética forçada nasce da consciência desta oposição entre uma língua da qual nos servimos e uma linguagem da qual precisamos.¹⁶²

Ainda em seu prefácio ao livro *The lesbian body*, Wittig afirma que

O 'Eu [Je] que escreve é alheio a sua própria escrita em cada palavra pois esse 'Eu' usa uma linguagem alheia a ele; esse 'Eu' não pode ser 'un écrivain'. Se, ao escrever eu, 'Eu' adoto sua linguagem, esse 'Eu' não pode fazê-lo. E/u é o símbolo da vívida e contínua experiência que é m/inha escrita, deste cortar em dois que através da literatura é o exercício da linguagem que não m/e constitui como sujeito. E/u coloca a pergunta ideológica e histórica dos sujeitos femininos. [...] Se E/u examino m/inha situação específica enquanto sujeito na linguagem, E/u sou fisicamente incapaz de escrever 'Eu', E/u não tenho nenhum desejo de fazê-lo.¹⁶³

Nesse momento, Wittig conjuga o verbo *usar* na terceira pessoa do singular. Eu é um outro; Eu é privado da linguagem. O E/u fraturado, no entanto, é aquele que questiona as normas da linguagem que não permitem a expressão de si e possibilita, enfim, sua constituição como sujeito na linguagem. O ataque formal de Wittig à língua nasce das imposições desta língua que não é capaz de expressar o corpo lésbico e a nova dimensão do humano por ele abarcada; nasce, portanto, da pergunta: como escrever a palavra impossível na curva do arco-íris? A poética forçada de *Le corps lesbien* tem origem declaradamente nisto que Glissant chama de consciência da *oposição entre uma língua da qual se serve e uma linguagem da qual se precisa*.

¹⁶² Do original: "Il y a poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer. Il arrive que cette confrontation se noue dans une opposition entre le contenu exprimable et la langue suggérée ou imposée. [...] La poétique forcée naît de la conscience de cette opposition entre une langue dont on se sert et un langage dont on a besoin." GLISSANT, Édouard. *Poétique naturelle, poétique forcée* In: Poétique de la Relation (Poétique III). Paris: Gallimard, 1990. p.236-237. Tradução e grifos meus.

¹⁶³ WITTIG, Monique. Author's Note In: *The lesbian body*. Nova York: William Morrow and Company, 1975. p.10.

Tal consciência só pode nascer a partir do momento em que se reconhece que os discursos pretensamente homogêneos não só não falam sobre o sujeito, como também o oprimem em suas próprias possibilidades de expressão. Quando Wittig realiza, em seu prefácio, o gesto descolonizador, nomeando a literatura lésbica, está reconhecendo a ausência do discurso sobre este sujeito lésbico e sobre sua produção literária. E, ao mesmo tempo, com sua subversão linguística e a forma como movimenta imaginários e mitos¹⁶⁴, recriando-os, fundando em seu texto um espaço *lésbico*, há uma abertura para se pensar uma *poética forçada lésbica*; esta é livre das oposições binárias de gênero, pois não feminina nem masculina, mas um procedimento formal e criativo que atenta para uma identidade específica, bem como para sua história, seu imaginário, seus mitos e, também, opressões. Ao mesmo tempo, esta *poética forçada lésbica* não é rígida ou inata, é simples e literariamente possível.

Os embates recorrentes com a linguagem assinalados pela narradora autobiográfica de Leduc (a *palavra impossível* que tudo *diria*, se fosse possível dizê-lo) aparecem frequentemente unidos aos questionamentos e embates com as próprias categorias de gênero. Neste sentido, não é aleatório que a narradora (autora de *Thérèse et Isabelle*) ao proclamar seu fracasso estilístico, busque consolo na perspectiva de que *outras mulheres* poderão ainda tentar expressar este algo para ela inaudito. Da mesma forma que Wittig, em seu prefácio, delimita *mulheres* como seu único leitor-alvo, a narradora de Leduc estabelece esse mesmo grupo como o único que tem a potencialidade para escrever aquilo que ela não pôde.

Entre a subversão de naturalizar toda e qualquer prática sexual e, simultaneamente, desnaturalizar as categorias culturais do gênero, as narradoras leducianas deparam-se com silêncios que não conseguem verbalizar. E, então, encerra *La Folie en Tête* em uma condicional. Esta narradora autobiográfica, portanto, também exhibe um confronto com uma *língua da qual se serve e uma linguagem da qual se precisa*. Entretanto, declara impotência ante a criação desta linguagem.

¹⁶⁴ "The various parts of *Le corps lesbien* can be seen as an appropriation and recreation of the Holy Mass: Introit, Gloria, Invocation, Passion, Ascension, and Assumption (...) And of course in central portion of the Mass, Communion, the phrase "this is my body" (echoing the "corps" of *Le Corps lesbien*) figures prominently." (OSTROVSKY apud BOURQUE)

E, contudo, quando nos deparamos com o trecho de *La Bâtarde* onde são suspensas a linearidade linguística, as pontuações gráficas e qualquer fio condutor lógico, exceto as obcecadas repetições sobre o *gênero verdadeiro* e a *multidão que segue*, não há impotência. Há um tensionamento da linguagem em sua busca por dizer precisamente o impossível.

[...] ah rosto sexo do espelho ah espelho no qual homens e mulheres são todos putos eu lhe agrado Gabriel ponto de interrogação tenho pés pequenos minha mãe diz a Hermine olhe ela tem pés pequenos olhe ela tem pés de criança sou a multidão será que a multidão me segue um vidraceiro no redemoinho isso está mal construído isso exhibe seu ofício cale-se com seus pequenos cemitérios sobre suas costas é inevitável senhor o verificador são meus túmulos antes de nascer será preciso que falemos com Gabriel cale-se [...] ¹⁶⁵

O momento em que a narradora de Leduc realiza o movimento de forçar a poética é o momento de maior tensionamento dos próprios regimes de verdade sobre o gênero. E, conseqüentemente, quando se vê esquartejada por eles, o confronto com os regimes de verdade sobre o gênero culmina em um confronto com os regimes de verdade da linguagem. Ao contrário de Wittig em seu prefácio ou de sua narradora em *Le corps lesbien*, a narradora leduciana não irá *formular* este embate, mas irá *sofrer* dele. Na passagem acima destacada, é notável o refrão *cale-se* que a narradora parece dizer a si mesma, como se introjetasse a *doxa* e a repetisse para si, reconhecendo que está fazendo algo subversivo. Além disso, há a ideia de que este tensionamento deve ser calado pois *exibe o ofício*. Exibe, portanto, o escrever enquanto processo; a ruptura com os regimes de verdade da linguagem e a poética forçada que funda traz à luz o exercício literário. Escrever, para essa voz tríptica que conduz as autobiografias leducianas, é *se prostituir, seduzir, se vender* ¹⁶⁶. Quando afirma que *isso está mal construído* aponta para um processo de sedução frustrado.

O processo subversivo de *lesbianização*, na obra de Wittig, culmina em uma declarada poética forçada, que se transforma na arma de guerra literária da autora. A narradora de Leduc, por sua vez, força a poética exibindo também um conflito e

¹⁶⁵ LEDUC, Violette. *A Bastarda*. Trad: Vera Mourão. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p.191.

¹⁶⁶ Ver nota 49

este não está restrito a ideia da lesbiandade, mas no próprio questionamento dos paradigmas de gênero ditados pela cultura. Por ser uma construção (para lembrar Lauretis, simultaneamente um produto e um processo) há tantos gêneros quanto corpos nos quais estes podem ser inscritos. O conflito da narradora leduciana está nas normas para o gênero e o sexo: os binarismos engessados, que a querem *ou* feminina *ou* masculina, que hierarquizam politicamente os gêneros, a enclausurando em um fogo cruzado que sequer legitima: não sabe nem ser uma mulher nem ser um rapaz e limita muito pouco as possibilidades para as práticas dos desejos. Há, também, o questionamento da finalidade última desta estrutura: a ligação heterossexual. Quando naturaliza as práticas sexuais, Violette contesta o senso comum de que somente o sexo heterossexual é um dado da natureza. A heterossexualidade é apenas uma entre outras tantas possibilidades, tão naturais quanto, de exercer o desejo. E, assim, Leduc pulveriza as hierarquias entre gêneros e sexos.

Travessia

A *drag* autora encontra-se, enfim, com as *drag queens*. Em *La chasse à l'amour*, após meses de internação no sanatório, é permitido a Violette passar uma noite na cidade ao lado de amigos. Vão para o Carrousel, cabaré onde se apresentava Coccinelle¹⁶⁷, falada por toda Paris. Esperando na entrada, Violette apostava consigo mesma sobre quem seria Coccinelle. Seria aquela figura de salto fino, vestida à *parisiense*, que se esgueirava pela clientela para se vestir de vedete em seu camarim? Lá dentro, constatou que *estas damas, sofrendo por não o serem, têm a paixão da harmonia*. Violette descreve minuciosamente Saphir, cujos olhos foram roubados do céu dentre as primeiras estrelas do anoitecer. Começa o espetáculo e Saphir empoleirada nos seus saltos altos, era mais que uma mulher era uma esfinge petrificada¹⁶⁸. Em sua performance, Saphir está para além do gênero, aos olhos de Violette torna-se figura mítica. Mas há um detalhe; um detalhe escondido que atormenta a *drag* autora, que após a censura de *Ravages* e o colapso nervoso têm nessa noite um primeiro momento de liberdade.

Cantava. Era uma coisa secundária. Nós estávamos ali para olhar. As máscaras sucediam-se. Impecáveis e perfeitas. Estas senhoras, que não o eram, tinham todas ombros roliços, decotes harmoniosos. Que amor ao pormenor e aos preparativos. As suas unhas estavam pintadas de cor verdadeira, o que era uma prova de gosto. O segredo, todos os espectadores conheciam. O tormento, todos os espectadores o gozavam. Um membro entre as coxas de Diane. Uma mosca no leite, pobre deles. Que derrota, que malogro, que desastre se o tivéssemos visto. Faço ideia.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Coccinelle foi uma artista transgênero francesa cuja carreira se estendeu entre 1953 até 2005. Era cantora e *performer*. Há um vídeo de seu espetáculo, *Cherchez la femme*, realizado no Olympia em 1963 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BVufkFpe2m4>

¹⁶⁸ “Esta amostra de mulher calçada de sapatos de salto fino, vestida com um casaco de gola de arminho, apressada, pequenina, mala no braço, que se esgueirava entre os clientes, não seria essa a famosa Coccinelle, vestida à parisiense na rua antes de se vestir à vedeta no seu camarim? Apostava comigo mesma. [...] Saphir entrou. Estas damas, sofrendo por não o serem, têm a paixão da harmonia. [...] Os olhos de Saphir: roubados ao céu de entre as primeiras estrelas do anoitecer. [...] A sua entrada foi a mais notada. Empoleirada nos seus saltos altos, era mais do que uma mulher: uma esfinge petrificada.” LEDUC, Violette. *Caça ao amor*. Trad: Manuela Dauphiàs. Rio de Janeiro: Portugalia, 1974 p.113

¹⁶⁹ Idem

O membro escondido das *drag queens* assegura a perfeição das máscaras que desfilam. E, ao mesmo tempo, este membro é o segredo conhecido por todos. Não pode ser mostrado ou visto, isto seria a derrota, isto *exibiria o ofício*. Neste ponto de encontro preciso entre performatividade de gênero e performance (também de gênero) Violette pergunta *o dedo de Deus em fúria, o seu sexo?* Deus também se indignaria se o membro de Diane fosse exposto ao público. O membro seria a própria fúria de Deus às vistas. Os espectadores gozam não da exposição, mas da *possibilidade* diante de si: uma mulher que entre as pernas carrega um pênis.

Vocês queriam ser mulheres e serem rainhas, no Carroussel. Foram-no. [...] Violette só pensava nela, só se via a si. Repudiada, impunha-se. O vestido, o creme, a depilação com cera, a maquilhagem cor de malva, o traço do lápis verde pálido, o gesto precioso, o bater de pálpebras estudado significavam um membro caído em desgraça, um pobre pequenito no asilo por baixo do cetim. O seu órgão: o veneno de seus artifícios. [...] Coccinelle triunfou com o seu vestido branco, os seus caracóis platinados, o seu narizinho de Paname. [...] Os homens na sala devoravam-na com os olhos. O falso ultrapassava o verdadeiro. [...] A minha decisão estava tomada. O verão começava. Tinha vindo a Paris sem despertar a atenção. [...] Não voltaria a La Vallée aux Loups¹⁷⁰. Foi um dos raros momentos em que me vi livre dos meus constrangimentos. [...] Tinham-me salvo de um naufrágio lento.

Os meus festejavam o meu regresso. Não me perguntaram donde é que eu desembarcava depois de uma tão longa ausência.¹⁷¹

Depois do espetáculo, em momento de epifania, Violette desperta de seu torpor, retorna a si. As *drag queens* resgatam a *drag* autora. Enquanto as via, Violette via a si e só pensava nela. O foco narrativo se desloca de repente para a terceira pessoa. Da mesma maneira que Violette, enquanto narradora, investiga e

¹⁷⁰ Propriedade antiga na região de Hauts-de-Seine que funcionou como casa de repouso entre 1914 e 1967.

¹⁷¹ Ibidem p.114

descreve cada um dos detalhes que compõem as *drag queens*, suas unhas, seus decotes, a forma de seus ombros, esta voz em terceira pessoa descreve os detalhes que são os *venenos dos artifícios* da própria Violette: o creme, a depilação com cera, as maquiagens e gestos, todos sinônimos para o membro caído entre as pernas de Diane, de Coccinelle, de Saphir. Uma vez estando em um espaço onde *o falso ultrapassa o verdadeiro*, Violette se liberta de seus delírios, da dor provocada pela censura e vivencia um instante *raro de liberdade*. Trata-se de um momento epifânico. A epifania e o sentimento de emancipação (tão buscado por Thérèse em *Ravages*) são provocados diretamente pela experiência com as *drag queens* e pela maneira como, durante essa, viu a si. Viu-se com distanciamento, percebeu os detalhes de sua própria criação. Sua pergunta é, enfim, respondida: *qual gênero é verdade?* Todos. E nenhum. São coleções particulares e partilhadas de artifícios. E os desejos? Os homens cercados de suas esposas *devoravam* Coccinelle com os olhos; Coccinelle e o *membro de homem* escondido em seu vestido. Os desejos são todos naturalizados, para além dos binarismos e discursos inatistas sobre as relações entre gênero e sexo. *Drag queens e drag* autora revelam que *as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural*¹⁷².

Encerra-se, então, o espetáculo. A última frase escrita na trilogia, concluindo *La chasse à l'amour*, é: “Acabei assim a narrativa da minha vida de 1907 a 1964”. 1964, ano da publicação de *La Bâtarde*. O processo de escrita de *La bâtarde*, sua publicação, seu sucesso de crítica e público, não são contados pela narradora que nos momentos finais de sua trilogia se dedica a falar da alegria e do novo cotidiano que encontrou ao deixar Paris para morar na cidade de Faucon (onde Violette Leduc morreu em 1972 e está enterrada). No antepenúltimo parágrafo, sendo o último

¹⁷² BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.210-211

composto somente pela frase citada, a narradora-personagem-autora conta que *todos os anos em novembro, levava seu caderno para Simone de Beauvoir*. “Ela apaixonava-se pelo que eu tinha escrito. Era sempre longo demais. Ela tinha razão. Dizia-me que havia de escrever um prefácio.”¹⁷³. Fala de *La Bâtarde*, o livro ainda por vir, sem, contudo, lhe dar nome, mesmo que seja evidente e sabido que este é o livro prefaciado por Beauvoir e que levou Leduc ao reconhecimento de seus contemporâneos, com a nomeação ao Prêmio Goncourt. Não nomeia *La Bâtarde*, mas sublinha: “Cuidava do meu trabalho no meu quarto, o meu futuro brilhava em pleno inverno”¹⁷⁴.

Em um dos primeiros cursos de crítica francesa que fiz, ministrado por minha orientadora em 2009, lembro que partilhamos uma análise de *Grande sertão: veredas*. Não me recordo a propósito do que falávamos deste livro. O que tenho gravado na lembrança é a colocação de minha orientadora de que ao chegar em sua palavra final, *travessia*, somos imediatamente arrastados de volta para sua primeira palavra: *nonada*. Quando concluímos a leitura da trilogia autobiográfica de Leduc, os mesmos ventos finais nos levam ao princípio. Ao acharmos que alcançamos o horizonte último do deserto, que concluímos, enfim, a travessia, estamos de repente em 1964 e somos novamente leitores de *La Bâtarde*: “Acabei assim a narrativa da minha vida de 1907 a 1964. Meu caso não é único, tenho medo de morrer e me aflijo por estar no mundo.”.

*Não tenho narrativa a escrever. Sou a narrativa, ela está escrita*¹⁷⁵, afirma a narradora de *La Bâtarde*. A mesma narradora, em *La folie en tête*, reitera a ideia, fala que seu caderno denuncia que está viva. A performance final de Leduc: transformar-se em texto e através dele viver. Tal como para Sherazade, o fim da

¹⁷³ LEDUC, Violette. *Caça ao amor*. Trad: Manuela Daupiãs. Rio de Janeiro: Portugalia, 1974. p.393

¹⁷⁴ Idem

¹⁷⁵ LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964. p.329. Tradução minha.

narrativa, o fim do texto, significa a morte. Trata-se de uma narradora *que vive unicamente na medida que pode continuar a contar*¹⁷⁶.

¹⁷⁶ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 123

Referências Bibliográficas

Bibliografia de Violette Leduc

L'Asphyxie. Paris: Gallimard, 1946

L'Affamée. Paris: Gallimard, 1948

Ravages. Paris: Gallimard, 1955

Trésors à Prendre. Paris: Gallimard, 1960

La Bâtarde. Paris: Gallimard, 1964

Thérèse et Isabelle. Paris: Gallimard, 1966

La Folie en Tête. Paris: Folio, 1970

La Chasse à L'amour. Paris: Gallimard, 1973

Thérèse et Isabelle (versão integral). Paris: Gallimard, 2000

A Bastarda. Tradução: Vera Mourão. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986

Caça ao amor. Tradução: Manuela Daupias. Rio de Janeiro: Portugália, 1974

Bibliografia sobre Violette Leduc

BEAUVOIR, Simone de. Prefácio. In: *La Bâtarde*. Tradução: Vera Mourão. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986

BRIOUDE, Mireille. *Violette Leduc: La Mise en Scene du "Je"*. Amsterdã: Rodopi, 2000.

EVANS, Martha. La mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc. *Littérature*, n. 46, 1982.

GIRARD, Pièrre. *Œdipe Masqué, Une lecture psychanalytique de L'Affamée de Violette Leduc*. Paris: Éditions des Femmes, 1986

HALL, Colette. *Violette Leduc, la mal-aimée*. Amsterdã: Rodopi, 1999

HUGHES, Alex. *Violette Leduc: Mothers, Lovers and Language*. Londres: W.S. Maney & Sons, 1994

LACEY, Elizabeth. *The Pleasures of the Text: Violette Leduc and Reader Seduction*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishing Group, 2002.

MARSON, Susan. *Le Temps de l'Autobiographie, Violette Leduc ou La Mort Avant la Lettre*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1998.

PÉRON, Alison. Thérèse et Isabelle de Violette Leduc et le sujet décentré de Wittig. *Sens Public*, n.2, p. 3-22, 2011. Disponível em: http://www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_CREF_2_APeron.pdf

VIOLLET, Catherine. *Violette Leduc, de Ravages à La Bâtarde*. Paris: Item [online], 2006. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13806>

_____. Relire Thérèse et Isabelle de Violette Leduc... à la lumière de sa genèse. *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012. Disponível em: <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.15/581#ap7>

Bibliografia geral

ANASTÁCIO, Vanda. O que é uma autora? Reflexões sobre a presença feminina no campo cultural luso-brasileiro. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, v.18 n.29, jul.-dez. 2011

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010

BEAUVOIR, Simone de. *A Força das Coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1997.

BECHDEL, Alison. *Fun Home: uma tragicomédia em família*. São Paulo: Conrad, 2007.

BROSSARD, Nicole. Écriture lesbienne: stratégie de marque In: *Les études gay et lesbiennes: Colloque du Centre Georges Pompidou 23 et 27 juin 1997*. Paris: Supplémentaire, 1997.

BOURQUE, Dominique. *De l'intertextualité mythique dans Le corps lesbien de Monique Wittig*. 1994. 136 f. Tese (Doutorado) – Université d'Ottawa. Ottawa, 1995.

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
- COPE, Karen. Plastic actions: linguistic actions and *Le corps lesbien*. *Hypatia*, vol. 6, nº 3, Feminism and the Body, Autumn, 1991, p. 74-96.
- COSTA, Zora. *Safo, Foucault e Butler: a construção do corpo político lesbião*. 2011. 192 f. Tese (Doutorado) - Universidade de Brasília, 2011.
- DAHLERUP, Phil. *Unconscious attitudes of a review*. Estocolmo: Prisma, 1972.
- FELICE, Bárbara. A subversão obscena: *Um céu de estrelas* e as críticas feministas do cinema In: *Anais do Seminário Nacional Cinema em Perspectiva*, vol 1, nº1. Curitiba: FAP, 2012. p. 40-54
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* São Paulo: Passagens, 1992.
- GAGLIARDI, Caio. Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes. *Magma*, nº 10, p. 32-49, 2012.
- GLISSANT, Édouard. *L'Intention poétique*. (Poétique II) Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *L'errance, l'exil* In: Poétique de la Relation (Poétique III). Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *Transparence et Opacité* In: Poétique de la Relation (Poétique III). Paris: Gallimard, 1990
- _____. *Techniques* In: Poétique de la Relation. Paris: Gallimard, 1990
- _____. *L'imaginaire des langues*. Entretiens avec Lise Gauvain (1991-2009). Paris: Gallimard, NRF, 2010.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The women writer and the nineteenth-century literary imagination*. Londres: Yale University Press, 1984.
- KOLODNY, Anette. *Dancing through the minefield: Some observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*. In: The Critical Tradition. Nova York: Bedford Books, 1998.
- LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero* In: Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.
- PALMER, Amanda. *Half Jack*. Intérpretes: The Dresden Dolls. Boston: The All Blacks B.V, 2003.

- _____. *Sex changes*. Intérpretes: The Dresden Dolls. Boston: The All Blacks, 2006. Yes, Virginia.
- _____. *Gaga, Palmer, Madonna*. Intérprete: Amanda Palmer. Nova York: 8f Records, 2013. An evening with Neil Gaiman & Amanda Palmer.
- PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Leya, 1993.
- PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *A teoria queer e a reinvenção do corpo*. Cad. Pagu no.27 Campinas July/Dec. 2006. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332006000200020
- PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. São Paulo: Editora Globo, 2014.
- REIS, Ricardo. *Canon*. Publicado em JOBIM, José Luís (org). Palavras da crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, Natal, nº 5, 2010.
- ROCHA, Enilce. *A noção de Relação em Édouard Glissant*. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v. 6 n.2, p. 32 -39, 2002.
- SEDGWICK, Eve. Shame, Theatricality and queer performativity: Henry James' The Art of the Novel. *GLQ A journal of lesbian and gay studies* 1, nº 1, 1993.
- SCHWARZER, Alice. Simone de Beauvoir hoje. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SHAKTINI, Nemascar. *On Monique Wittig: Theoretical, Political and Literary essays*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- SHOWALTER, Elaine. Feminist Criticism in the Wilderness. In: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Londres: Virago, 1986.
- STEPAN, Nancy Leys. *Raça e gênero: o papel da analogia na ciência*. In: Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- T., Anna. *The Opacity of Queer Languages* In: e-flux vol. 60, 12/2014. Disponível em:
<http://www.e-flux.com/journal/the-opacity-of-queer-language-2/>
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- WITTIG, Monique. *The Straight Mind and other Essays*. Boston: Beacon, 1992.
- _____. *Le corps lesbien*. Paris: Les éditions de Minuit, 1973.

_____. *Author's Note* In: *The Lesbian Body*. Nova York: William Morrow and Company, 1975.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZAKARIA, Rafia. Violette Leduc: the great French feminist writer we need to remember. *The Guardian*, Londres, abril. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/07/violette-leduc-the-great-french-feminist-writer-we-need-to-remember>

Anexos

Anexo 1

Fonte: <http://www.zupi.com.br/onde-o-deserto-encontra-o-mar/>

Anexo 2

début rédaction/≡ date publication≡	Titre≡	contenu≡	période biographique≡
1942/1946≡	<i>L'Asphyxie</i> , roman≡	enfance, adolescence≡	1907-1920≡ ≡
1945/1948≡	<i>L'Affamée</i> ≡	passion pour S. de B.≡	1945-1947≡ ≡
1951/1960≡	<i>Trésors à prendre</i> ≡	journal de voyage≡ dédié à S. de B.≡	été 1951≡
1948-1951/1966≡ 1954-1955 (dactyl.)≡ 1955 (éd. privée)≡	<i>Thérèse et Isabelle</i> ≡	rencontre amou- reuse (collège)≡	1924-1925≡ (3 jours, 3 nuits)≡
1948-1954/1955≡	<i>Ravages</i> , roman≡	relation avec Cécile puis avec Marc, avortement≡	[1922] 1927-1941≡
1954-1956/1958≡	<i>La Vieille fille et le Mort</i> ≡	fiction≡	≡
1956/1958≡	<i>Les Boutons dorés</i> ≡	fiction≡	≡ ≡
1958/1964≡	<i>La Bâtarde</i> , récit≡	autobiographie, t. I≡	<1907-1944≡ ≡
1964/1965≡	<i>La Femme au petit renard</i> , roman≡	fiction≡	≡
1964/1970≡	<i>La Folie en tête</i> , récit≡	autobiographie, t. II≡	1944-début 1954≡ ≡
1971≡	<i>Le Taxi</i> ≡	fiction (dialogue)≡	≡ ≡
1970/1973≡ (éd. posthume)≡	<i>La Chasse à l'amour</i> , récit≡	autobiographie, t. III≡	1954-1964≡ ≡