Desejo e arte de escrever intensamente a vida, as histórias, os feminismos.

“O que a História não permitiu, a visão ofertou”.

Maria Gabriela Llansol

Existem aproximações possíveis para se indagar a literatura, a história e os feminismos, tanto as derivadas da história, da filosofia e da fortuna crítica, quanto das inúmeras intervenções acrescidas por décadas de reflexões feministas. Nesta apresentação acompanho escritoras que retomaram esses termos e sugeriram para eles leituras divergentes. Busco refletir sobre esses traços de escrita e perceber como capturam a multiplicidade de experiências com vários devires possíveis, rompendo barreiras e apontando outros caminhos.

 A obra de Virginia Woolf - artigos, ensaios, romances, cartas – entrelaça esses temas ao mesmo tempo em que especula em torno do novo, especialmente novas definições de gênero a partir de um esforço para escavar a história oficial e meditar sobre educação e sobre o futuro. Os vários tópicos formam um feixe entrelaçado cujos conflitos e tensões repercutem uns nos outros, de onde a modificação de um deles implica modificação dos demais.

Por toda a obra da escritora podem ser encontradas sugestões sobre o fazer histórico junto ao processo de conhecimento relacionado ao feminismo. Lampejos do desconhecido foram desde sempre antecipados em três projetos que engajaram Woolf tanto na ficção quanto nos ensaios. Em primeiro lugar, os projetos estavam associados a frequentes tentativas de reescrever a história “oficial”, para mostrar a das mulheres e a dos “obscuros”, uma história que não fosse a crônica dos príncipes e reis, mas sim uma história que ao ser narrada “quebrasse a sequência” do tempo registrado oficialmente.

Essas tentativas de fazer uma outra história eram, por sua vez, associadas a esforços para escavar a “história familiar” que estaria por detrás tanto dos “grandes homens” quanto dos “obscuros” da história. Esse movimento implicava em rever o “romance familiar”, principal sujeito da literatura de então. E, finalmente, o impulso de Woolf para escrever “capítulos do futuro” se manifestou em suas meditações sobre educação, sobre as diferenças na educação para homens e mulheres, e suas consequências, especialmente em *A room* e *Três Guineas*, “que simultaneamente relatam sua rejeição da “antiga” história, seu sonho por uma “nova” e seu desejo por uma educação reengendrada na nova história (Gilbert e Gubar:1994:6)”.

 Em relação à escrita biográfica que nos interessa indagar aqui, Woolf se opunha aos modos de seus contemporâneos escreverem as vidas e também ao modo confessional de narrativa. Apreciava as formas depreciadas de escrita como diários, cartas, memórias, assim como a vida das pessoas comuns que na maioria seriam mulheres. Pedia a suas amigas que escrevessem suas histórias de vida, “poucas mulheres até agora escreveram verdadeiras autobiografias. Esta é minha forma favorita de leitura”, dizia ao mesmo tempo em que, insistentemente, solicitava às amigas que preenchessem essa lacuna.

O desejo de revolucionar a biografia acompanhou a escritora durante toda a sua vida, era uma vontade de encontrar novas formas para as “vidas ainda não narradas das mulheres”. Em suas primeiras estórias muito do autobiográfico está velado; mais tarde, nos ensaios, há uma interpelação criativa entre o biógrafo, o historiador e o sujeito já desaparecido como exemplificado em um trecho sobre Mary Wollstonecraft (1759-1797), no qual sugere ser possível dizer pelo rosto dela, “tão resoluto e tão sonhador”, “tão sensual e tão inteligente”, que sua vida “estava fadada a ser tempestuosa”. E prossegue:

“Todos os dias ela criava teorias sobre a maneira que a vida deveria ser vivida; e todos os dias ela se chocava estrepitosamente contra os preconceitos alheios. Todos os dias também – pois ela não era nenhuma pedante, nenhuma teórica de sangue-frio – algo nascia dentro dela que a fazia deixar de lado suas teorias e a forçava a moldá-las de novo (*apud* Lee:13-14)”

Woolf pretendia fazer o que denomina escrever-a-vida – *life-writting* - uma noção fluída, substituindo a concepção tradicional de biografia; para ela a ficção muitas vezes seria a versão mais adequada. Pensava ser preciso, tanto na história quanto nas vidas, buscar momentos penetrantes, retirados do mundo social do sujeito, principalmente, aqueles que contivessem movimento e mudança; o que buscava era uma escrita que não fixasse as coisas, que não respeitasse os dualismos de categorias, mas os rompesse. Uma boa biografia “é o registro de coisas que mudam e não de coisas que acontecem”, escreveu. E em seu *Diário*, em 26 de janeiro de 1920, registrou:

“O que busco agora é uma fórmula nova, cujo ‘tema’ seja invisível: nenhum arcabouço; apenas os tijolos aparecem. Tudo dito de forma crepuscular, exceto o coração, a paixão, o *humour*, fulgurantes como o fogo no âmago da bruma (Woolf:1984:13;Luft:2003)”.

A escritora está se referindo a experiências de escrita que começa a realizar em *O quarto de Jacob* (1922) e que iria marcar uma ruptura não só em seu estilo, mas também na literatura. O livro pode ser lido como exemplo do que ela entendia por nova história e futura ficção. O romance é assombrado pela História: a Sra Flanders senta-se em uma elevação circular no Campo Romano para remendar roupas de Jacob; este por seu lado, indo estudar em Cambridge encontra os filósofos gregos; viaja pela Itália, redige uma monografia: “A História consistirá em biografias de grandes homens (Woolf:2003:41)?”

A/o biografo aqui persegue um herói que desaparece, que só pode ser conhecido através de relances. Ao traçar essa nova biografia está também mostrando que a Grande Guerra, com seu impacto diferenciado entre homens e mulheres, acelerou a transformação da família e também da trama familiar dos romances tradicionais (Gilbert e Gubar: 1994:20). No final do livro há um exemplo do que ela está expondo como novas formas.

Nas últimas linhas a Sra. Flandres meio adormecida escuta o som de canhões e, ao mesmo tempo, um som abafado, “como de mulheres noturnas batendo enormes tapetes”, “será que as galinhas estavam bem”? Havia os desaparecidos e os mortos, os filhos lutando pela pátria, mas “as mulheres noturnas batiam seus enormes tapetes. As galinhas agitavam-se de leve nos ninhos (p.189).”

O relato de vida de Jacob é o desenho de um sujeito sem brilho no qual a ênfase recai de maneira diferente nas pessoas, lugares e eventos. A narrativa é fragmentada, o enredo não se impõe e ao leitor cabe montar os fragmentos e inventar sentidos; o que se destaca é que “por detrás da marcha pública do tempo que determina o destino de Jacob, uma vida doméstica privada se move silenciosamente para frente (Gilbert e Gubar:2004:17)”.

Críticos observaram também que esse romance é uma biografia radicalmente inovadora, Woolf segue sua proposição: “todas as pessoas têm suas próprias ‘horas’, seus momentos de visão [...] a pintura do mundo é inexata. Não passa de resto de uma pintura de escritor (Woolf:2003)”.

Os retratos biográficos intuitivos que Woolf escreveu exigiam familiaridade com fontes históricas e literárias, mas, desde os primeiros, a escritora rompe com as convenções de sua época. “Eles provam o caso que sua primeira biógrafa-históriadora estava tentando elaborar em ‘O diário de *mistress* Joan Martyn’, que a imaginação pode ter autoridade histórica (Lee:15)”.

 “O diário de *mistress* Joan Martyn (Woolf:2005:31)”, um dos primeiros contos de Woolf, datado de 1906, nunca foi revisado ou publicado por ela em vida. É interessante sob vários aspectos, especialmente por sua experimentação com as vidas de mulheres. A história é narrada por uma historiadora Oitocentista de meia idade, *miss* Rosamond Merridew, que trocara “um marido e uma família e uma casa na qual envelhecer por determinado fragmento de pergaminho amarelo (p.31)”, e se tornara conhecida e respeitada.

Especialista no sistema de posse de terras nos séculos XIII, XIV e XV, ela continua procurando antigos documentos em casas de campo - algo comum nos anos 1920 – e encontra um manuscrito, “o diário de *mistress* Joan Martyn [...] mantido pela mesma no Solar dos Martyn, no condado de Norfolk, no ano da graça de 1480”, lê a históriadora “na primeira inscrição do pergaminho”. O manuscrito que não era apreciado pelo atual proprietário do Solar continha o relato direto das ideias da jovem Martyn, em particular o que pensava sobre suas relações familiares e seu programado casamento com um vizinho também proprietário de terras.

Não importa que o diário, como gênero literário, não existissem no século XV, o conto atesta e experimenta sobre a vida das pessoas comuns no período medieval provendo imagens e discernimentos. A sequência não é marcada pela cronologia de dias que se seguem uns aos outros, mas sim por um mês ou outro, ou por períodos de estações: maio, meados do verão, outono. Woolf cria duas personagens femininas, a pesquisadora que descobre o diário e a donzela que o escrevera alguns séculos antes, de modo a mostrar que embora as duas estejam distantes historicamente, existe uma ligação entre elas e este elo é a consciência de serem criadoras.

A experimentação com a estrutura da escrita, a preocupação com a vida dos ‘obscuros’, especialmente das mulheres, o mundo medieval, tudo isso faz lembrar outra escritora inglesa, Margery Kempe, que viveu no século XV e é considerada pelos estudiosos como autora da primeira autobiografia em língua inglesa. O único manuscrito existente do *Livro de Margey Kempe*, escrito entre 1436-38, foi encontrado em Mountgrace e identificado em 1934, uma década, portanto, depois de Woolf ter escrito seu conto. O livro de Kempe só se tornou popular na época da Segunda Guerra, e sendo assim a escritora modernista não chegou a conhecê-lo.

Há coincidências entre um texto e outro, por exemplo, a região de Norfolk, ficcional no conto de Woolf, condado onde viveu Kempe, uma mulher que viveu no final da Idade Média, igual a tantas outras, e que só passou para a história, saiu da obscuridade, porque fez escrever suas memórias. De resto o conteúdo do conto e do livro são bem diferentes, embora haja outra coincidência entre as duas escritoras, ambas buscaram formas novas para a escrita. Kempe precisou inventar, ou quis inventar, uma estrutura para sua narrativa que não seguiu o modelo das hagiografias, nem das crônicas de reis e nobres, nem dos contos populares, mas se inspirou em várias delas e optou, no final, por se dizer uma contadora de histórias.

O relato de Kempe, uma comerciante, visionária, peregrina e viajante intrépida, ditado quando estava com uns sessenta e cinco anos, é também formado por fragmentos, por suas ‘horas’, momentos significativos de visão e epifanias. Não segue uma cronologia, com datas ou sequências temporais lineares, mas faz um “relato de percursos da alma”, falando com deus e sobre deus em língua materna, no vernáculo que então ainda não se fixara por completo, revolucionando a teologia porque estabeleceu mudança substancial no trato com deus, na concepção de religião. Ortodoxa beirando sempre a heresia, por sua relação direta com as figuras sagradas, sem precisar da intermediação dos cléricos, várias vezes foi presa e inquirida, mas, felizmente, sempre se saiu bem ao discorrer sobre as escrituras e escapou da fogueira.

A narrativa não é cronológica, está com certeza baseada em algum sistema de memória que eram comuns meio a uma cultura predominantemente oral. Os sistemas de memória se baseavam em técnicas de imprimir lugares e imagens na mente para facilitar a recordação. Kempe estrutura sua narrativa em espaços e figuras, ao mesmo tempo em que estrutura a memória através de sua passagem por espaços públicos, estranhos e novos para ela.

Virginia Woolf ecoa:

 “A memória é a costureira, e costureira caprichosa. A memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares, ora iluminados, ora sem sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa branca de uma família de quatorze pessoas, numa corda ao vento [...] (Woolf:1978:44)”.

Dos quatorze filhos de Margery, ou de sua família - com exceção do pai - mal se encontra uma menção em seu relato. O marido e companheiro participa de alguns momentos chaves, mas não é central em sua busca, assim que pode ela fez um acordo com ele e partiu em longas viagens.

Kempe se diz iletrada, o que deve ser nuançado avisam os estudiosos, significando particularmente que não lia ou escrevia em latim, língua predominante nos manuscritos e nas coisas da igreja. No entanto, ela conhecia bem as escrituras e o conteúdo dos livros espirituais de seu tempo; conta que durante um período de uns oito anos fez com que lhe fossem lidos muitos livros, que ‘conhecia toda uma biblioteca’.

O seu é um relato de experiências que mesmo não tendo autoridade no mundo, eram boas o suficiente para ela. O livro, diz, não quer fazer a crônica de uma vida, mas “comunicar a forma de seu viver”, na qual “sentimentos e revelações” aparecem como forjados e justificados em uma moldura que visa transmitir a maneira de viver ‘dessa criatura’, como a voz narrativa se refere a si mesma na maior parte do livro, e que no final, metamorfoseada, se apelida Margery Kempe.

O caminho ‘dessa criatura’ a conduziu para longe do mundo doméstico, meio a arquiteturas públicas, até locais de domínio exclusivamente masculino. Percorreu estradas que levavam aos sítios mais sagrados da cristandade; documentou a distribuição dos espaços por gênero e classe social; reviu o modelo religioso vigente para o qual precisou encontrar uma alternativa sem abraçar a heresia. Mostrou o espaço de marinheiros, dos que lucravam com as rotas de viagem; também os espaços dos peregrinos; mapeou a distribuição de poder entre homens poderosos. Mais do que uma autobiografia no sentido tradicional, seu livro é uma escrita de si que segue as transformações, conflitos e tensões dessa ‘criatura’ lutando pela construção de si-mesma e em busca de espaço próprio (Telles:2011).

Kempe como queria Woolf escreveu de modo “crepuscular” a não ser pelo “coração, a paixão, o humor, fulgurantes como o fogo” meio a bruma. E acreditou na autoridade da experiência. Em latim, *ex-perior,* significa provar, comprovar, por à prova e também intentar, termos que denotam conteúdo ativo no qual em primeiro lugar estão os atos de reconhecer, investigar, examinar (Birulès:2007). É nesse sentido que Kempe, como a mulher de Bath do poema de seu contemporâneo Chaucer, entende experiência.

E também, como aquele poeta que parece não conhecer, ela emprega o nome Margery como ele empregou o seu, Geoffery, com propósitos ficcionais muito variados. Uma protagonista mulher é algo revolucionário, mas ao mesmo tempo a falta de estatuto legal para as mulheres amortece a ameaça e lhe permite analisar questões centrais da vida urbana medieval. Ao procurar se apresentar como mulher santa ela adota uma persona menos espantosa, mas como expusemos acima não menos revolucionária. A experiência foi a lente adotada por Kempe para o exame das relações de poder e escrutínio da vida de sua época, perspectiva que foi também a que validou sua vida e sua escrita.

Em nossa época entendemos experiência como algo passivo pela redução operada no sentido da palavra, agora tida como simples percepção sensível, algo que acontece sem nossa intervenção. Ao fazer uma cartografia dos sentidos modernos Birulès assinala que a passividade do termo gerou nas últimas décadas, durante as quais ensaios e pesquisas feministas que empregam a palavra proliferaram, a questão de se conhecer seu significado e da relação entre experiência, história, ciência.

A ensaísta destaca dois modos de se entender experiência, o primeiro como algo conhecido que funciona como proteção contra surpresas da vida, implicando em “laço entre passado e presente, entre velho e novo, entre lembrança e expectativa”. Uma segunda acepção indica aquilo que não tem antecedentes, o não redutível ao que é familiar; a aceitação que na historia humana sempre pode acontecer algo que não nos é familiar. Então experiência significa novidade, interrupção, descontinuidade (idem), e parece ser esse o significado de experiência, ou vida, para as escritoras que visito neste texto.

Virginia Woolf que desejava escrever-a-vida “com coração, paixão, *humour*, fulgurantes”, conta ter descoberto uma “nova forma para o novo romance” que se tornou para ela um princípio estrutural ao mesmo tempo em que seu foco temático fazia a crítica do romance familiar que há tempos moldava os romances (Gilbert e Gubar:2004:20). A ficção é muitas vezes sua versão da biografia. *Orlando*, *O quarto de Jacó*, *Dia e Noite*, A*s ondas.* A “*life-writting*” como ela gostava de chamar o que queria fazer, é uma constante preocupação, bem como o “Eu Mesma” que para o Si-mesmo que escreve é tanto uma matéria quanto um instrumento.

O escritor-da-vida precisa entender a brecha entre o self externo -“A Virginia Woolf ficcional que carrego como uma máscara pelo mundo” - e o self secreto (Lee:1997:6). Woolf pensava que o principal problema herdado por sua geração em relação às biografias era a oposição entre fato e ficção e a dificuldade em se chegar à alma. Passou a vida dizendo que a ideia de biografia era uma “conversa fiada” e por isso, a escrita-vida foi uma preocupação perpétua, do mesmo modo que sempre tentava perceber o que acontecia com o “eu mesma”, o “maldito si-mesmo egotista” (Lee:1997:5).

“Sydney [Waterlow] chega & eu sou Virgínia; quando escrevo sou meramente uma sensibilidade. Algumas vezes eu gosto de ser Virgínia, mas somente quando estou espalhada & variada & gregária. Agora, enquanto estivermos aqui, gostaria de ser somente uma sensibilidade (Woolf:1981:193)”.

E, em outro momento, 1933, ela divaga a respeito da síntese de seu ser: “como somente a escrita o compõe; como nada forma um todo a não ser que eu esteja escrevendo (*apud* Lee:idem)”. O egotismo, lembra Lee, é um assunto muito presente no diário; a preocupação da escritora em como e para que escreve, e é também “um barômetro” de seus sentimentos, armazém de suas memórias, um registro de eventos e encontros, um solo para escrever, um comentário para um trabalho em progresso e um sedativo para a agitação, a raiva ou a apreensão (Lee:idem)”. Mas, essa egotista possuía também enorme capacidade de empatia e muitas vezes não queria escrever sobre a alma ou sobre “si mesma”, mas se debruçar sobre outras vidas, encontros, eventos.

Lee percebe e explica algumas regras dispersas pela obra da escritora. Uma boa biografia “é o registro de coisas que mudam, ao invés de ser relato do que acontece”, pois gradualmente, mesmo sem perceber, todos nós mudamos, então como a vida não para, a escrita-viva não pode ser fixada, finalizada. Nossas ideias, a respeito do que pode ser dito, estão sempre se alterando assim como nosso conhecimento do caráter humano. O biógrafo deve então ser um pioneiro, caminhar na frente dos outros, como o canário do mineiro que testa a atmosfera, e detectar o que é falso, irreal ou “a presença de convenções obsoletas (Lee:1997:11)”.

Woolf não observava expressamente essas ‘convenções’, seus amigos não a consideravam uma testemunha de confiança. As suas cartas e diários contém exageros e invenções, que a excitavam e divertiam as pessoas, e, ao mesmo tempo, ela estava sempre tentando, através dessas “performances”, penetrar nas outras pessoas. Ela questionou a ideia de “grandeza” e tentava enxergar por detrás das personas públicas. “Seus diários, como seus ensaios, estórias breves e romances, explodem as fronteiras entre história, biografia e ficção (Lee:1997:8)”.

Woolf viveu em época de grandes crises e de transição entre hábitos mentais do século XIX e a modernidade, isto implicou também numa revolução na maneira de escrever biografias. Pensava a biografia de modo comparável ao trabalho que pintores de seu meio realizavam então quando faziam retratos domésticos, impressionistas, irreverentes, informais, buscando o traço do caráter através de cor e forma. Nota-se essa perspectiva através da personagem de Lily Briscoe em *Passeio ao farol*, quando essa diz que o triangulo vermelho que pintara pode representar uma mãe e filho na nova maneira de pintar. Assim, na ideia de biografia de Woolf, seria mostrada a relação entre publico e privado, vidas oficiais e secretas. A quebra dessas divisões foi um traço dos membros de seu grupo (Lee:1997:12).

*Orlando* foi o livro que Woolf chamou de biografia. É um jogo a partir da relação entre os vários termos de interesse de Woolf, inclusive o da revolução sexual. Um herói que se torna uma heroína em uma biografia que se mostra uma ficção; uma mensagem amorosa particular que se abre em um panorama público. Um *jeu d’esprit* que a escritora chamou “uma escapada; o espírito...satírico, a estrutura, selvagem” e que estudiosos entenderam como uma teoria madura da biografia formulada em resposta as teorias então vigentes, inclusive a muito famosa de seu amigo Lytton Strachey, cujo livro famoso *Eminentes Vitorianos* foi publicado por sua Hogarth Press (Gilbert e Gubar:1994:39).

“Verdadeiro, mas fantástico” escreveu Woolf em seu diário a respeito de *Orlando* e embora paradoxal, sugerem Gilbert e Gubar, a frase ilumina aquele livro porque o lord/lady Orlando é uma pessoa nobre que primeiro encontramos como um jovem no século XVI, seguimos pelas cortes de Elizabeth I e Carlos I até uma embaixada na Turquia onde ele se torna ela, vista como uma senhora aristocrática e literária no século XVIII e depois na Inglaterra do XIX, e finalmente é apresentada como uma autora ganhadora de um premio no “presente momento” de aeroplanos e automóveis.

Nessa amplitude e nesses voos livres sobre a história, essa vida fantástica é, como Woolf insistiu, “verdadeira em termos dos esforços sempre atuantes da autora para re-imaginar a história, e real em termos do sentido da crescente gama de possibilidades hermenêuticas através das quais as vidas das mulheres podem ser compreendidas (Gilbert e Gubar:2004:39-40)”.

Ao mesmo tempo em que é, de algum modo, sempre marginal, Orlando *é* história, ressaltam as mesmas ensaístas, porque a mente dela/dele ilumina o tempo para os leitores de Woolf e oferece outra perspectiva, um olhar marginal que se torna uma vantagem para apreender o mundo em termos de história. Woolf assim refaz o “romance familiar” e a história que sempre definiu como masculina, se torna também feminina e embora o livro não responda todas as questões que coloca, nos impõe sérias reflexões paralelas a *jouissance* da narrativa.

*Orlando* e *Um teto todo se*u, são convites à liberdade. O fim de ambos é utópico, pois mostram mulheres livres das histórias, de limitação e repressão. Orlando se livra muito facilmente dos pais, e o casamento “dela” é mais um evento de humor do que um cativeiro doméstico. E ela não morre. Nos dois livros a ideia de mulheres que escrevem liberta-as da pressão familiar, “da maldição do destino”, da prisão da loucura.

“Os dois livros percorrem brincando períodos literários e revelam uma ideia nova de liberdade. Em ambos, contudo, há antecipações de inclinação para meditação solitária, silencio e misticismo [...] e há pausas, brechas, silêncios, coisas que não podem, ou não foram, ditas. Assim, apesar de todo seu romance, eloquência e muito colorido, no centro de *Orlando* [...] há páginas em branco [...] o que deve ser entendido, segundo a autora, como indicador que o espaço está repleto de coisas inexprimíveis (Lee:1997:520-1)”.

Braidotti toma *Orlando* como exemplo da perspicácia de Woolf para afirmar paixões positivas que ilustram tanto as funções do desejo quanto o projeto de uma ética de sustentabilidade. O modelo para *Orlando*, como todos sabem, foi Vita Sackville-West e o vitalismo decorrente do encontro Virginia-Vita encena as condições do que se denomina desejo. O que é enfatizado por Braidotti é a natureza impessoal, “ou melhor apessoal”, da interação que se deu nesse encontro e que o tornou sustentável. “Forças se agruparam ao redor dos atores (V&V), sem, no entanto, coincidirem plenamente com eles (2006:191) ”. O efeito mais evidente é o prazer, uma *jouissance,* que é um tipo de intensificação da existência e, mais importante ainda, neste caso, produz a escrita. Uma e outra escrevem, escrevem uma para a outra, uma escreve a outra.

O encontro entre elas gera uma *potentia* que atualiza múltiplas realidades, virtuais possibilidades; se os afetos e as paixões necessariamente não são funcionais para o trabalho da escrita, a contribuição do desejo pode tomar a forma de expressar a si mesmo: “o desejo é sempre o desejo de expressar e de fazer coisas acontecerem (Braidotti:2006:192)”. O desejo é um excedente de valor que deriva da expressão da afetividade e seu encontro bem sucedido com outras forças. A afinidade, o elo de *potentia* e reconhecimento entre elas de cada uma como uma multiplicidade complexa resultou numa moldura para a alegre afirmação da potência do desejo. Assim, melhor é perceber Virginia e Vita como um bloco transversal de vir-a-ser, um plano para a realização de forças que transcendem a ambas e, mesmo assim, exigem suas presenças e afinidade para poder se realizar (Braidotti:2006:196).

O gênio de Woolf, pensa Braidotti, está “em sua habilidade de apresentar sua vida como um gesto de passagem”. Ela é a escritora de devires múltiplos e intransitivos, idades intermediárias, sexos, elementos, personagens. “Os textos de Woolf encenam um fluxo de posições, cruzamento de fronteiras, um transbordamento para a plenitude de afetos onde a vida é afirmada em seu mais alto grau (Braidotti:2006:189)”.

Um texto polimorfo e altamente sexual como *Orlando* é um manifesto sobre a irrelevância da categoria ‘sexo’, e um modelo ético no qual o jogo de semelhança-diferença não é modelado por masculinidade e feminilidade. É, isto sim, um espaço de devir, produtor de novos significados e definições. Parece mostrar também que o desaparecimento de fronteiras entre o si mesmo e o outro, é a premissa necessária para a ampliação dos campos de percepção e capacidade de experiência.

E, mais ainda, este conjunto de interconexões constitui um projeto que requer envolvimento ativo e trabalho. “O desejo nunca é dado [...] é um horizonte que se move para frente e para o qual nos movemos; entre o não mais e o não ainda, o desejo traça possíveis padrões de devir (Braidotti:197-9)”. A capacidade de durar é coletiva, deve ser partilhada; ela é mantida por narrativas, estórias, trocas, emoções e afetos partilhados. Não é nem igual a si mesma nem garante autoperpetuação. É um momento em um processo de devir.

Nas últimas décadas do século XX outra escritora, Maria Gabriela Llansol, em outra língua, o português, elabora também um projeto (trans-histórico) de história, precisamente nos anos em que Eduardo Lourenço, em *A Europa desencantada,* aponta a“morte do olhar Ocidental como o olhar absoluto da história (Barrento:2011)”. Em Llansol não há absolutos, prefere abordar o tempo pelo lado reverso e sempre adiado da História. Desde os anos setenta, desde suas primeiras obras, constroi uma contra-visão da História da Europa, e também da história em geral.

 “A escrita de Llansol centra-se nessa problemática da tensão e da dialéctica irresolvida na história europeia moderna, entre uma insuficiente e sempre periclitante *liberdade de consciência* nascida nos alvores da modernidade e a vontade da sua superação por uma visão do mundo de natureza *ético-estética*( idem)”.

Ela recria no espaço o que não pode existir no tempo da História. Os dados da história não formam um pano de fundo passivo para as variações do imaginário ficcional, mas a história é relida a partir do lugar desejante, alheio aos poderes, lugar que é o de uma comunidade de singulares, semelhantes na diferença, orientados pela diferença na repetição. A repetição nunca é cópia e a diferença não é negação. A aposta é numa *contra-dicção,* isto é, na escrita inconfundível que é o lugar da diferença. Nesse espaço vivem e agem linhagens de figuras “resgatadas da sua neutralização pela redução ao idêntico ou do esquecimento na história (idem)”.

 A leitura projetiva que faz dos destroços da história junta paisagens distantes, que o poder nem alcança nem pode dominar. A escritora assim esclarece sua prática de escrita: “Sei hoje que é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram ter comigo”. A história como campo de sobreimpressões, conceito de Llansol, não é continua nem mesmo pode ser entendida como um palimpsesto, pois este permite ver ou supor camadas de história sobrepostas, trazendo de qualquer modo a sugestão de uma visão sequencial que “tende a anular ou esconder o que veio antes, e corresponde a uma visão competitiva, burguesa ou heróica, do tempo (idem)”.

 A sobreimpossição, por sua vez, “corresponde a um desvio, opera um deslocamento”, seus momentos são transversais, acontecem no espaço, situam-se ao lado uns dos outros. Llansol diz que enquanto modo de estar no mundo e na escrita e de entender a história, a sobreimpressão é “vibração dissonante”, o “encontro inesperado do diverso”, a “coabitação serena do disperso”, ou “um efeito surpreendente de beleza sem nostalgia (*apud Barrento*)”.

 A sobreimpressão é a percepção de outros niveis de realiade nos quais não há dominância de qualquer dos elementos, pois estão todos ao mesmo nível; nem mesmo um provoca “nostalgia” de algum outro uma vez que não há situações diferenciadas. O que a escritora pretende é fazer convergir vários tempos, ou elementos díspares, em paisagem-outra situada no presente e à qual são trazidos fragmentos não resolvidos do passado. Disto resulta uma visão descontínua que gera densidade relacional; o tempo abre-se e as épocas encontram-se enquanto figuras renascem em espaço de afinidade e confluem em momentos inesperados que rompem barreiras entre mineral, vegetal, animal fazendo surgir entre figuras humanas e não-humanas um devir que se caracteriza pela disponibilidade à metamorfose. Como, por exemplo, em *O livro das comunidades:*

 “O homem deve abdicar do poder e a mulher do homem, pensou a mulher que cozinhava na areia e era mestre na arte de pensar; pensamento que passou para a cabeça do cavalo que aguardava com impaciência as manifestações da tempestade [...] Enquanto cozinhava sobre as brasas, o mestre na arte de pensar experimentou o sentido de ser rosa (Llansol *apud* Helena:1994:226)”.

A escrita de Llansol é dita pelos críticos como escrita *nômade.* Os elementos, mostra Lucia Helena, se deslocam e encontram sob novos pontos de vista. Nada é fixo, não há centro. Não há eu confessional ou autobiográfico; o eu que fala em seus textos, como narrador, indica-nos o deslizamento da categoria do sujeito e não a onisciência e fixidez que a filosofia cartesiana lhe confere. É um Eu plural, figural, multifacetado que não tem filiação pessoal direta porque se nutre da diferença como expresso nesta frase de *Um falcão no punho*: “Decido, nesta altura natalícia, tirar o d de deus e chamar eus ao que for a diferença que o prive de ser a sua vontade (p.17)”.

Este eu é *ontológico* em um processo ficcional que se caracteriza pelo dialogismo e intertextualidade, regido pela lógica do imaginário (deslocamento e condensação) e requer uma noção de memória como estrutura errante, configurada pela intersecção de processos conscientes e inconscientes ao qual se acrescenta uma peculiar intersecção do corpo com a ficção (Helena:1994:218-221). O eu que tematiza o feminino não é igual ao seu eu autobiográfico, é textual; ele contém elementos biográficos já feitos ficção.

“O feminino é, pois, um paradigma em que amor e metamorfose se tornam correlatos [...] será na figuração do feminino que Llansol vai tematizar a sua busca de abertura do sentido ao conceber tanto o lugar cultural do feminino quanto o corpo feminino como *misericórdia e generosidade*. Cada uma das mulheres que figura Llansol pode transformar-se em outra, ou seja, manifestar-se como fonte de onde pode brotar o sentido (Helena:1994:223-224)”.

Essa voz ficcional declinada no feminino acaba por rediscutir a tradição patriarcal portuguesa e atribuir-lhe novos valores. Escreveu Llansol em *Um falcão no punho*: “queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas este nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável”. O paradigma de que fala, lembra Lucia Helena, é o dos “varões assinalados”, patriarcal, imperialista e colonialista ligado à ideologia da batalha para conquista e dominação, privilégios masculinos.

Llansol vai se referir a outras águas, as do nascimento, que originam outro ponto de vista e reescrevem a cultura através de uma voz ficcional declinada no feminino. Como Llansol não pensa dicotomicamente, não pensa esse feminino em oposição ao masculino, mas busca mediações bem mais complexas, acaba por desfazer visão de feminino e masculino como lugares fixos, prévios da cultura (Helena:idem). A escritora então pode ‘inventar’ uma contra-realidade textual que confronta o que foi, ou é, com o que poderia ter sido ou poderá vir a ser, sugerindo ideias, mostrando outras formas. Na frase de Llansol que coloquei em epígrafe, a alternativa visionária não é utópica, pois está fundamentada no sentido de possibilidade da história, que a escritora em cenas fulgor apresenta como encontros inesperados entre paisagens e figuras em devir.

Woolf, Kempe, Llansol, três escritoras, obras singulares, um tesouro de sugestões sobre história, vida intensa e prazer da escrita e da leitura. Um legado que como toda herança – lembro Derrida - incorpora uma heterogeneidade radical e necessária, visto que se fosse transparente seria, como a herança genética, uma causa condicionante, não um legado. Sempre se herda um segredo que é preciso interpretar, e é a esse segredo que alguns denominam ‘*diferança*’.

Referências

Barrento, João. “Ecos do dia Llansol VI” in *Espaço Llansol,* 04/2011 *(*url).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. “A nova desordem narrativa: sujeito, tempo e discurso

Acentrados no romance de mulheres em Portugal”, in *Revista do Núcleo de Literatura Portuguesa e Africana da UFF,* vol2, Nº 3, nov.2009.

Birulés, Fina*.* “Memoria de la muchacha trácia” in *Labrys* 17 (url).

Braidotti, Rosi. *Transpositions*. MaldenmMA: Polity Press, 2006.

Branco, L.Castello. “Não há literatura” in *Tanto* (url).

Gilbert, S. e Gubar, S. *No man’s Land*, vol.3. New Heaven: Yale

 University Press, 1994.

Gubar, Susan. “Introduction and notes” in Virginia Woolf, *A room of*

 *One’s Own.* New York: Harcourt, Inc., 2005.

Helena, Lucia. “Metaficção e figuração do feminine” in *Trocando ideias*

 *sobre a mulher e a literatura*, org. Susana Borneo Funck.

 Florianópolis: UFSC, 1994, pp. 215-231.

Lee, Hermione. *Virginia Woolf.* New York: Alfred Knopf, 1997.

Llansol, M.Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D’Água,

2ª ed., 1998.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Contos do mal errante.* Lisboa: Rolim, 1986.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Uma data em cada mão.* Lisboa: Assírio & Alvim,

 2009.

Telles, Norma. “O livro de Margery Kempe” in *Labrys,* out. 2011,

Woolf, Virginia. *The Diary, vol.2*. USA:Pinguin, 1981.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *O quarto de Jacob.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

2ª ed. Tradução Lya Luft, 2003.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Orlando.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, tradução

 Cecilia Meirelles, 1978.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Contos completos*. São Paulo: CosacNaify, tradução

 Leonardo Fróes, 2005.

URL

<http://espacollansol.blogspot.com/2011_04_01_archive.html>

Abr 2011

[www.tanto.com.br/luciacastellobranco.htm](http://www.tanto.com.br/luciacastellobranco.htm)

[www.labrys.net](http://www.labrys.net)