



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Priscilla Menezes de Faria


**O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético**

Rio de Janeiro

2018

Priscilla Menezes de Faria

**O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético**



Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Cristina Salgado

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

F224 Faria, Priscilla Menezes de.  
O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético /  
Priscilla Menezes de Faria. – 2018.  
139 f. : il.

Orientadora: Cristina Salgado.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Poesia – Aspectos sociais – Teses. 2. Arte – Teses. 3.  
Feminilidade na literatura – Teses. 4. Pensamento – Teses. I.  
Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU [7:82-1]-055.2

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Priscilla Menezes de Faria

**O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovado em: 30 de agosto de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Cristina Salgado (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Inês de Araújo

Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tatiana Pequeno

Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Carla Rodrigues

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tania Rivera

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é reconhecer que eu não ando só e que essa pesquisa é atravessada por múltiplos afetos e presenças. É também o delicado trabalho de desembaraçar os diversos fios que enredam essa tessitura para tomar consciência das várias forças em torno das quais forjo a minha própria. Começo posicionando a realização dessa pesquisa no espaço-tempo: cidade do Rio de Janeiro entre os anos de 2014 a 2018. Atravessaram esse território: o desmonte do aparelho público deflagrado especialmente após os grandes eventos midiáticos como copa do mundo e olimpíadas; o golpe de Estado; a intervenção militar, o levante reacionário que permeia diversos âmbitos privados e públicos. Mas também: a grande insurgência feminista, que ora chamamos de primavera, ora de onda, mas sobretudo de *movimento*. Nunca estive tão assustada, mas ao mesmo tempo tão disposta a (me) mover.

Nesse contexto, inicio agradecendo à FAPERJ pela bolsa sem a qual a dedicação exclusiva a essa pesquisa não teria sido possível. Ainda que, devido às questões acima colocadas, o pagamento da bolsa tenha tantas vezes atrasado, sei que a FAPERJ sempre se posicionou de modo a poder seguir atuando como a importante agência de fomento à pesquisa que é. Agradeço também à CAPES por ter financiado meu estágio na Universidade Paris 8, França, período durante o qual pude repensar essa pesquisa na intensidade de quem vive uma experiência de estrangeirismo na qual todas as perspectivas se deslocam e refazem.

Agradeço com muito afeto e respeito à minha orientadora Cristina Salgado. Seu acolhimento, sua escuta e sua leitura foram preciosos e essenciais. Agradeço, especialmente, por ter me feito as perguntas cruciais e por ter me incentivado a seguir adiante nessa árdua tarefa que é a invenção de uma singularidade (intrincada tarefa de se deixar povoar pelo diverso enquanto se sustenta o traçado da própria diferença).

Agradeço às integrantes da banca de qualificação Carla Rodrigues e Leila Danziger. Leila me ajudou a me reposicionar frente às minhas questões e a entender que era preciso dar mais atenção para questão do pensamento poético. À Carla agradeço não apenas por suas contribuições precisas e generosas na ocasião, mas por seus livros publicados que, para além de bibliografia, foram fagulha e constante alimento para essa pesquisa.

Agradeço a Tatiana Pequeno, Tania Rivera, Inês de Araújo por aceitarem ler e contribuir com esse trabalho. A interlocução com cada uma de vocês é muito desejada e festejada.

Agradeço à Regina de Paula e à Lívia Flores por generosamente aceitarem estar na suplência da banca final.

Agradeço à Catherine Perret, professora da Universidade Paris 8, por ter me acolhido durante meu período de estágio e me dado valiosas sugestões para o desenvolvimento da minha pesquisa. Madame Perret me mostrou que é possível transitar por diversos campos – arte, psicanálise, dança, filosofia – sem perder vigor e rigor. Nos meus encontros com ela pude fortalecer a ideia de que a arte é um território poroso e fértil: miradouro, arena de luta, selva, trampolim e campo de pouso.

Agradeço às amigas e amigo feitos durante minha passagem pela UERJ: Daniela Paoliello, Mariana Smith, Thais Graciotti, Luiza Crosman, Cecília Cavalieri, João Paulo Quintella, Lucas Canavarro. Obrigada por tudo aquilo que uma amizade é: encontro, inspiração, acolhimento, estranhamento, debate, admiração e amor.

Agradeço aos alunos e alunas: do meu curso livre *Fertilidade Insubmissa* e do estágio de docência realizado no curso de Artes Visuais da UERJ. Foi a partir da interlocução com vocês que pude esclarecer grande parte de minhas inquietações.

Agradeço a todas as funcionárias e funcionários da UERJ, universidade pública, gratuita e de qualidade, pioneira na implementação da política de cotas, que acolhe tantas pessoas diversas em seu corpo discente. UERJ resiste!

Agradeço à Luar Maria e ao Volmir Cordeiro, queridos amigos que fiz enquanto realizei meu estágio em Paris. Vocês foram terra firme durante a deriva. Nossos ateliês doutorais, seguidos de dança, banhos de sol, tiradas de baralho e vinho às margens do canal - dias nos quais misturávamos vida, arte, teoria, destino e instante - ainda me aquecem e me fazem sonhar.

Agradeço aos amigos Luiz Wachelke e Luiz Nadal e à amiga Fernanda Volkerling. Vocês são os mais lindos tesouros que encontrei pelo caminho: que sorte é viver junto de vocês.

Agradeço ao Pedro Bonfim Leal pela interlocução inspiradora e pela atenciosa e sensível revisão que realizou desse texto.

Agradeço a Victor Curi, Bianca Dias e Aline Blasius, queridos amigos e interlocutores valiosos.

Agradeço à Valéria Monã e a todos os amigos feitos na dança afro. Valéria me ensinou a fortalecer o centro para poder vibrar as extremidades em direções distintas. Ela me mostra a cada dia o que é resistência, ancestralidade e a força da mulher negra. Há cinco anos piso no chão sagrado da sua aula, peço e dou benção, lembro de respirar no mais profundo cansaço,

entro em comunhão com o ritmo que vem do outro e lembro que “se ficar muito presa na ideia, o movimento não sai”.

Agradeço à Eneida Medeiros e ao Romildo do Rêgo Barros, analistas com os quais pude desenvolver um trabalho profundo de autodesconhecimento, desejo pela invenção e amor pelo feminino que me atravessa e sustenta as dimensões não-todas da existência.

Agradeço ao meu avô Holbein Menezes e à minha avó Jarina Menezes (*in memoriam*), por serem a minha família e por terem me transmitido um profundo amor à arte e à literatura.

Agradeço à Luiza Faria, minha irmã, com quem felizmente pude me reencontrar e que me inspira com sua coragem de encarar o passado e reinventar futuros.

Agradeço à minha mãe Holdarina Menezes: flexível, forte, destemida, aterrada, cientista, afetuosa, viajante, porto. A ela agradeço por todo apoio material e afetivo sem a qual essa tese e essa vida não seriam as mesmas. Sobretudo, agradeço por ser essa mulher que criou outra mulher, transmitindo uma abertura fundante a partir da qual posso gestar mundos.

Agradeço, enfim, ao meu matriarcado afetivo: todas as mulheres que me inspiram de alguma forma e com quais crio parentescos não-sanguíneos. Vocês não cessam de me lembrar das infinitas possibilidades de mim. Vocês movem o mundo.

Às forças invisíveis, dotadas visibilidades outras, obrigada pela inspiração e pela guarnição. Na força dessa beleza é que eu sinto firmeza e paz: Oke arô! Ora yeye ô!

Mas se algum homem vier às portas da poesia sem a loucura das Musas, convencido ele de que a simples técnica fará dele um bom poeta, ele será malgrado, e a poesia daquele que está em pleno juízo se revelará inferior àquela dos possuídos.

*Platão*

Voar, é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar.

*Hélène Cixous*



## RESUMO

FARIA, Priscilla Menezes de. *O feminino mal-dito como abertura ao pensamento poético*. 2018. 139 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A hipótese central deste trabalho é a de que o pensamento poético é um pensamento necessariamente investido de potência feminina. O texto inicia apresentando o pensamento poético como este que acolhe o não-saber e, com isso, constitui-se como um *saber outro*. A esse pensamento não inteiramente fundamentado na razão e na consciência é relacionada a noção de *não-todo fálico*, registro que a psicanálise lacaniana circunscreve como *feminino*. Tal dimensão é aqui abordada a partir de sua afinidade com a margem e com aquilo que não pode ser plenamente dito: o mal(-)dito. O feminino mal-dito é indicado como o que, a um só tempo, sustenta a não-totalidade fálica e concede com a dialética vazio-criação. Tal modo de criar é aqui nomeado de matriarcal: produção que diverge da lógica da propriedade, da exploração e do controle da vida e se dá como a insurgência da diferença a partir da não-totalidade. Este modo de criar, que faz frente ao pensamento patriarcal, é associado ao conceito de *fertilidade insubmissa*: produção que não corresponde ao imperativo fálico do *acúmulo do mesmo* e que, assim, dá condições para surgimento da diferença no mundo. No decorrer dos capítulos são apresentados argumentos que fundamentam a ideia de que a diferença chega ao mundo por um itinerário feminino e poético.

Palavras-chave: Arte. Poesia. Pensamento poético. Feminino. Ecofeminismo.

## RESUMÉ

FARIA, Priscilla Menezes de. *Le féminin mau(l)-dite comme l'ouverture à la pensée poétique*. 2018. 139 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

L'hypothèse centrale de ce travail est que la pensée poétique est une pensée nécessairement investie de puissance féminine. Le texte commence en présentant la pensée poétique comme celle qui accueille le non-savoir et, à cause de ça, constitue un savoir *autre*. Cette pensée non entièrement fondée sur la raison et sur la conscience est associée à la notion du *pas tout phallique*, dimension existentielle que la psychanalyse lacanienne définit comme *féminin*. Une telle dimension est ici abordée à partir de son affinité avec le concept de marginalité et avec ce qui ne peut être pleinement dit: le mal (-) dite. Le féminin mal-dite est indiqué comme celui qui, à la fois, soutient la non-totalité phallique et concède accès à la dialectique *création-vide*. Ce mode de création est ici nommé matriarcal: production qui diverge de la logique de la propriété, de l'exploitation et du contrôle de la vie et se fait comme insurrection de la différence par rapport à la non-totalité. Cette façon de créer, qui diverge de la pensée patriarcale, est associée au concept de fécondité insoumise: une production qui ne correspond pas à l'impératif phallique de l'accumulation du même et qui donne donc des conditions à l'émergence de la différence dans le monde. Tout au long des chapitres sont présentés des arguments qui soutiennent l'idée que la différence vient au monde à travers un itinéraire féminin et poétique.

Mots-clés: Art. Poésie. Pensée poétique. Femme. Écoféminisme.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Gustave Coubert - O Homem Ferido .....	25
Figura 2 -	Antonio Corradini- Donna Velata .....	30
Figura 3 –	Figura de Baubô originária do Santuário de Deméter e Koré.....	32
Figuras 4-5 –	Janaína Tschäpe, Juju 4 (from The Sea and The Mountain).....	35
Figura 6 –	Hans Baldung - O Sabá das Bruxas .....	41
Figura 7 –	Laia Arqueros - Desembarco en la Rive Gauche .....	44
Figura 8 –	Lucas van Leyden - Filis Cavalga Aristóteles.....	46
Figura 9 –	Artemísia Gentileschi - Lucrecia .....	49
Figura 10 –	Artemísia Gentileschi - Susana e os Anciões.....	51
Figura 11 –	Artemísia Gentileschi - Jael e Sísera.....	52
Figura 12 –	Artemísia Gentileschi - Sansão e Dalila.....	53
Figura 13 –	Artemísia Gentileschi - Judite Degolando Holofernes .....	54
Figura 14 –	Artemísia Gentileschi - Judite e Sua Criada .....	55
Figura 15 –	Artemísia Gentileschi - Autorretrato como Tocadora de Alaúde .....	55
Figura 16 –	Imagem de um fac-símile do primeiro capítulo de Vues et Visions.....	58
Figura 17 –	Fotocolagem publicada em Aveux non Avenus .....	62
Figura 18 –	Fotocolagem publicada em Aveux non Avenus .....	64
Figura 19 –	Fotocolagens de Aveux non Avenus.....	66
Figura 20 –	Fotocolagens de Aveux non Avenus.....	67
Figura 21 –	Louise Bourgeois - Série de pinturas Femme Maison .....	72
Figura 22 –	Louise Bourgeois - Femme Maison .....	72
Figura 23 –	Louise Bourgeois - Femme Maison .....	73
Figura 24 –	Louise Bourgeois - Femme Maison .....	73
Figura 25 –	Louise Bourgeois - Femme Couteau.....	78
Figura 26 –	Louise Bourgeois - Femme Couteau.....	79

Figura 27 –	Luciana Magno - Trans Amazônica.....	102
Figura 28 –	Luciana Magno - Trans Amazônica.....	102
Figuras 29-30 –	Priscilla Menezes - Última dança para um jardim .....	109
Figuras 31-32 –	Priscilla Menezes - Última dança para um jardim .....	110
Figura 33 –	Priscilla Menezes - Última dança para um jardim .....	111
Figura 34 –	Priscilla Menezes - Jardim. ....	112
Figuras 35-36 –	Priscilla Menezes - Jardim. ....	113
Figura 37 –	Priscilla Menezes - Paraísos Artificiais.....	115
Figuras 38-39 –	Priscilla Menezes - Paraísos Artificiais .....	116
Figura 40 –	Priscilla Menezes - Paraísos Artificiais.....	117
Figura 41 –	Masaccio - Expulsão do Paraíso .....	118
Figura 42 –	Lucas Cranach, o Velho - A Era Dourada.....	119
Figuras 43-44 –	Priscilla Menezes - Cultivo do Súbito.....	121
Figuras 45-46 –	Priscilla Menezes - Cultivo do Súbito.....	122
Figuras 47 –	Priscilla Menezes - Cultivo do Súbito. ....	123
Figura 48 –	Priscilla Menezes - Onde dormem as feras, onde elas acordam .....	126
Figura 49 –	Priscilla Menezes - Amigo Cardume .....	127
Figura 50 –	Priscilla Menezes - Preparando o Voo .....	128
Figura 51 –	Priscilla Menezes - Não sei exato o meu contorno mas carrego em mim incontornável um pesado animal .....	129
Figura 52 –	Priscilla Menezes - Selva Dentro .....	130
Figura 53 –	Priscilla Menezes - Erva daninha.....	131
Figura 54 –	Priscilla Menezes - Peito-Floresta.....	131
Figura 55 –	Priscilla Menezes - Tectônica. ....	132
Figura 56 –	Priscilla Menezes - Em mim mas não completamente.....	133
Figura 57 –	Priscilla Menezes - Prenha do próprio avesso .....	133
Figura 58 –	Priscilla Menezes - Matriarcado.....	135

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1	<b>HIPÓTESES PARA O PENSAMENTO POÉTICO</b> .....	18
1.1	<b>O não-saber que sabe</b> .....	18
1.2	<b>Verdade-mulher</b> .....	28
2	<b>O FEMININO MAL-DITO</b> .....	37
2.1	<b>O feminino e a margem</b> .....	37
2.2	<b>Chamado ao descaminho</b> .....	45
2.3	<b>Indefinição como potência</b> .....	57
3	<b>O ÚTERO COMO METÁFORA</b> .....	68
3.1	<b>Mulher-casa, mulher-faca</b> .....	68
3.2	<b>Minha musa é cruel, mas eu não conheço outra</b> .....	80
4	<b>MATRIARCADO E TRANSMISSÃO</b> .....	93
4.1	<b>Amazonas</b> .....	93
4.2	<b>Fertilidade insubmissa</b> .....	105
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	136

## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa está relacionada a um duplo esforço: o da construção de uma noção *de pensamento poético* e o de um agenciamento dessa noção a *de feminino mal-dito*. Essas construções são interdependentes, de modo a conduzir até a hipótese central do trabalho: a de que o pensamento poético é um pensamento necessariamente investido de potência feminina. Os meios pelos quais se chega a essa hipótese e as consequências de tal afirmação serão abordados no decorrer dos capítulos.

O desejo de investigar o *pensamento poético* parte da minha prática enquanto artista/pesquisadora e da intuição de que haveria um campo de investigação próprio e indicado por esse duplo fazer. Transitando entre a prática conceitual e a prática poética, compreendi que há uma forma singular de pensamento implicada nesse deslocamento. Percebi ainda que pensamento poético é aquele que, a um só tempo, produz e é produzido pelo gesto artístico. Essa dupla genealogia coloca em abalo a ideia de que o conceito precederia o fazer, dando a ver que a obra de arte é menos a materialização de uma elaboração conceitual prévia e mais um campo onde questões são colocadas em estado de tensionamento e de transformação. Nesse sentido, a obra de arte pode ser compreendida como uma matéria viva, por guardar uma qualidade plástica em sua dimensão semântica. O pensamento poético teria a ver com essa vitalidade.

Georges Didi-Huberman inicia seu livro *A Pintura Encarnada* com a afirmação: “A pintura pensa. Como? Esta é uma questão infernal. Talvez inaproximável para o pensamos. Tateamos” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.19). Em acordo com um grupo de teóricos da arte que pensam a *vida da forma*, como Henri Focillon e Aby Warburg, Didi-Huberman, no decorrer de sua obra, apresenta a imagem como isso que, para além de materialização de questões de um contexto histórico, perturba as causalidades históricas e culturais. Ele ainda nos adverte: esse pensamento produzido pela obra quase que escapa ao pensamento racional, convida a uma investigação experimental, indica um tatear. Alinho-me à hipótese de Didi-Huberman e inicio essa pesquisa compreendendo que o pensamento poético não é apenas aquilo que podemos pensar a respeito da obra de arte, mas também aquilo que é *pensado* por ela e que perturba a dicotomia sujeito/objeto, assim como as noções de sentido, representação e razão. Maurice Blanchot, em seu livro *O Espaço Literário*, apresenta a seguinte formulação: “Talvez a arte exija que se brinque com a morte”. E mais adiante conclui: “A arte esvoaça em torno da verdade, como a intenção decidida de não se queimar nela. (...)”

esvoaça em redor da morte, não se queima nela, mas torna sensível a queimadura e converte-se no que arde (...)” (BLANCHOT, 2011, p. 95). Essa proposição nos ajuda a compreender de que ordem seria a singularidade do pensamento poético. Começamos admitindo que o pensamento poético é esse que, a um só tempo, brinca com a morte e esvoaça em torno da verdade - sem se confundir inteiramente com nenhuma delas - e que adquire, através dessa brincadeira/proximidade, uma forma especial de sensibilidade. Pode-se propor, portanto, o pensamento poético como esse que não é totalmente racional/consciente, mas que também não é irracional e puramente inconsciente: ele é antes aquilo que, fazendo tangenciar esses domínios, produz fendas. Entende-se, desse modo, que o pensamento poético diverge da verdade por decisão, não por insuficiência. Apresento a seguinte concepção preliminar sobre o pensamento poético: um pensamento que acolhe o não-saber sem se confundir inteiramente com ele, apresentando-se como um acolhimento do negativo que produz (um outro tipo de) afirmação.

O primeiro capítulo, intitulado *Hipóteses para o pensamento poético*, tratará de esclarecer essa proposição. No primeiro item, *O não-saber que sabe*, será trabalhada a ideia de que, historicamente no Ocidente, o não-saber se dá como o *saber do outro* (do louco, do estrangeiro, da criança, do selvagem, da mulher). O pensamento poético, por sua vez, será proposto como a dimensão em que o não-saber deixa de ser o *saber do outro* e passa a ser um *saber outro*, concedendo com a possibilidade de um quinhão de estrangeirismo no cerne de toda identidade. Nesse item será abordada ainda a virada ontológica do cogito cartesiano (*Penso, logo existo.*) para o uso do inconsciente em Lacan (*Sou onde não penso. Penso onde não sou.*), localizando aí uma possibilidade de reconhecimento do *outro* nos domínios do *mesmo*. Aqui, uma primeira fricção entre esse *saber outro* e a noção de feminino será apresentada, visto que, na psicanálise lacaniana, é a dimensão do feminino que sustenta o sentido da alteridade, des-totaliza a existência e convoca à invenção. Elegendo o pensamento lacaniano como uma das bases para compreender o feminino, fica indicado que essa pesquisa não se trata de uma pesquisa de gênero (ainda que, por vezes, esbarre nessa questão). Aqui, o feminino é tomado como uma dimensão existencial que se relaciona e tensiona, mas não coincide inteiramente com a identidade de gênero.

No segundo item, *Verdade-mulher*, investigarei essa noção de *saber outro* no projeto filosófico de Nietzsche. Essa escolha se dá pelo fato de o pensamento nietzschiano ser uma das mais expressivas máquinas de guerra contra a metafísica platônica e, portanto, uma radical investigação das *verdades outras*. Abordarei a sua noção de *verdade-mulher*, presente em *Para Além do Bem e do Mal* e em *A Gaia Ciência*, indicando como o filósofo posiciona a

verdade em oposição às noções de essência e imutabilidade e a relaciona diretamente ao que chama de *mulher*. Mostrarei como Derrida releu essas noções e como destacou a figura da mulher na filosofia de Nietzsche para a construção dessa *verdade outra*: superficial, inventiva, mutável. Apresentarei as obras do escultor Antonio Corradini e da artista Janaína Tschäpe, buscando investigar como ambos colocam em obra a relação entre feminino, revelação e superfície.

No primeiro capítulo, portanto, são apresentadas algumas pistas para pensar esse saber outro, aliado ao pensamento poético, a partir das noções de inconsciência, não-todo fálico, superfície e semblante. Ao me aproximar dessas noções, o feminino aparece, em mais de uma via, como um dos nomes dessa dimensão onde a rachadura nos saberes totalizantes é transfigurada em potência. É a partir desse ponto que chegamos ao segundo capítulo, no qual será discernido de que feminino se está falando nessa pesquisa - uma vez que já ficou esclarecido que não se trata do feminino enquanto gênero - utilizando o significante *mal-dito* como eixo norteador.

Nesse capítulo, apresentarei uma dupla concepção para *mal(-)dito*. A primeira, sem o hífen, aborda os processos de marginalização do feminino e a outra, com o hífen, trata da indocilidade semântica do feminino. O primeiro item, *O feminino e a margem*, aborda as origens materiais dessa marginalização e tem como referência central o livro *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, da socióloga Silvia Federici (2017). Aqui será apresentada ideia de que o feminino é marginalizado sobretudo ali onde não é apenas (re)produtivo.

Federici sustenta a tese de que a perseguição às bruxas, tanto na Europa como nas colônias, foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a própria colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras. No momento em que a terra começa a ser completamente privatizada, a mulher passa a ser igualmente controlada pelo Estado na figura do marido e do inquisidor. A autora afirma ainda que a caça às bruxas foi uma brutal tentativa de alienar radicalmente a mulher de sua autonomia reprodutiva, de seus saberes sobre si para, com isso, promover uma nova visão de feminilidade e de natureza.

Federici posiciona o ataque à bruxaria como a guerra às cosmologias em que prevalece a crença na interdependência entre todas as formas de vida e a ideia de que a vida está condicionada à morte, ou seja, visões de mundo nas quais a acumulação precisa ter limite. Esse *desencantamento do mundo* promovido pela lógica capitalista colonizou natureza e feminino simultaneamente, na intenção de controlar e lucrar com as potências férteis do mundo. Nesse sentido, apenas a boa esposa e a mãe restam como modelos de uma



feminilidade aceitável. Todo feminino que pratica uma forma insubmissa de fertilidade é demonizado e tido como maldito. Essa compreensão é trabalhada no sentido de acessar o que esteve e ainda está em disputa e propor uma apropriação potente desse significante maldito, deslocando-o para essa outra possibilidade: a do mal-dito. Compreendendo o feminino maldito como o que resiste à noção de reprodução como destino natural e de produção enquanto pura acumulação, chegamos ao segundo item: *Convite ao descaminho*. Aqui será tratada a noção de *sedução* como a chave de deslocamento entre o maldito e o mal-dito. Contrariando o senso comum, a sedução não é apresentada como o ato de atender às demandas imaginárias do masculino, mas justamente como um princípio de incerteza que perturba a noção fálica de *conquista*. São abordadas as pinturas da artista barroca Artemísia Gentileschi nas quais a potência do feminino desviante comparece. Gentileschi figurou em sua obra, por diversas vezes, figuras femininas que, pela prática da sedução, fizeram desviar o curso da história. Tomando personagens como Jael, Dalila e Judite como temas para sua criação, Gentileschi coloca em obra essa potência maldita do feminino em perturbar a ordem justamente por travar um combate não-todo dentro da lógica fálica. A artista tem em sua biografia um episódio de abuso sexual, e muitos críticos de sua obra atribuem sua produção a uma reação a esse episódio. Desviarei, entretanto, desse rebatimento biográfico e utilizarei o conceito de *biografema* de Barthes para pensar nessa potência do vivido que reverbera em potência inventiva, menos pela via causal e mais pelo desvio, a curva, o *descaminho*. Partindo dessa compreensão que aproxima feminino e incerteza, chegaremos ao terceiro item do capítulo: *A indefinição como potência*.

Sabe-se que o feminino é uma dimensão da existência inflada de sentidos atribuídos pela cultura. Há uma compulsão social não apenas em contornar e definir o feminino, como em colocar em cena modelos para uma suposta feminilidade verdadeira. Ao compreendermos o feminino como multiplicidade, reconhecemos que todo dito que o circunscreve é mal-dito, pois parcial e provisório. Lacan teorizou extensamente a respeito das relações entre feminino e pluralidade, tendo seu famoso aforisma *A mulher não existe* como demarcador da impossibilidade de se essencializar o feminino. Se a cultura patriarcal faz da imprecisão um predicado para rebaixar existencialmente o feminino, nesse capítulo ela será a exaltada como estratégica de desvio nas noções fálicas da totalidade e de conquista. Partindo do romance *Nadja*, de André Breton (2007), como demarcador de um uso do feminino impreciso - ao qual a obra de Cahun cria uma diferença, pormenorizada em alguns textos e fotocollagens -, trabalharemos essa noção de *indefinição como potência*.

No terceiro capítulo, *O útero como metáfora*, encontra-se o cerne da discussão que aproxima criação e feminino. Tomando como rota uma via que inclui o negativo, proponho essa compreensão a partir de um movimento dialético entre vazio e criação. No primeiro item, *Mulher-casa, mulher-faca*, tratarei da afinidade entre feminino e morte nos mitos fundadores das mitologias grega e cristã. Com Eva e Pandora, falarei do feminino como essa potência que, a um só tempo, funda a vida e revela a marca de finitude da experiência humana. Nesse sentido, gerar/criar teria a ver com conceder com essa rachadura estrutural que nos constitui. As séries *Femme-couteau* e *Femme-maison* de Louise Bourgeois serão apresentadas como metáforas dessa dialética entre cortar/rachar/romper e acolher/gestar/criar.

No segundo item, *Minha musa é cruel, mas eu não conheço outra*, trabalharei a noção de *dom* em Derrida apresentando-o como um *presente-maldição*, alguma coisa que convoca o sujeito a conceder com o estrangeirismo que o habita e se abrir à alteridade que não controla. Assim, poderei chegar à construção da noção de *Musa* pela via negativa: não aquela que facilita e presenteia, mas a que convoca a um passeio pela dimensão trágica da existência como condição para a criação artística. Os poemas de Adília Lopes serão matriz para a construção dessa noção de *Musa cruel*.

Chegaremos ao último capítulo, *Matriarcado e transmissão*, investidos dessa noção de que o chamado artístico é o recebimento de uma anti-herança. Se a herança é a propagação de uma identidade e de uma propriedade, o convite da musa é a transmissão de um quinhão de alteridade e de impropriedade. Sustentarei, nesse capítulo, que essa transmissão é de ordem feminina e a chamarei de matriarcado, desviando do sentido (pré)histórico do termo para ressignificá-lo a partir de seu antagonismo em relação à transmissão da ordem fálica.

No item 4.1, *Amazonas*, trabalharei a noção de impropriedade a partir dos mitos da conquista colonial e da figura das amazonas - as mulheres guerreiras sem marido -, abordando o fato de a floresta sul-americana sustentar em seu nome esse mesmo significante. Nesse sentido, criarei uma oposição entre potência de impropriedade amazônica (das mulheres sem marido e da terra não-colonizada) e o projeto colonial. Apresentarei o trabalho *Trans Amazônica*, de Luciana Magno, para tratar de uma atualização desse binômio opositivo e mostrar a possibilidade de dois modos de cortar: o corte colonial (a própria estrada Transamazônica, onde o trabalho acontece) e o corte poético (realizado pelo gesto poético da artista). A transmissão matriarcal será apresentada como esse segundo corte, feito nas fundações fálico-coloniais do mundo que cria abertura à criação poética.

No último item, *Fertilidade insubmissa*, trabalharei extensamente essa noção que se dá como um dos vetores conclusivos da pesquisa. Apresentarei as vias pelas quais o pensamento

poético pode ser compreendido como a prática de uma fertilidade insubmissa. Apontarei em que sentido essa prática demanda a dimensão feminina, desenvolvendo a hipótese de que a fertilidade insubmissa só se dá em solo investido de potência não-toda fálica. Nesse item, apresentarei como essa compreensão está colocada em obra em alguns de meus desenhos e fotografias, dando a ver algumas vias pelas quais a obra de arte *pensa*.

É importante pontuar que as premissas e matrizes teóricas aqui trabalhadas partem de um recorte trazido pelo pensamento ocidental. Menciono isso para evidenciar que meu intuito não é universalizar nenhuma das noções propostas, mas reconhecê-las implicadas a uma cosmologia originária, a saber, a europeia. É bastante possível que outras cosmologias - orientais, africanas, indígenas, etc. - possuam seus próprios modos de considerar algo aproximado do que aqui se está chamando de pensamento poético e que, nessas considerações, nem mesmo as premissas apresentadas (como a dicotomia *pensamento racional x pensamento poético*) façam sentido. Isso não significa, entretanto, que este trabalho parta de uma aderência completa às matrizes teóricas europeias, pois o que se está buscando é justamente constituir um aparato crítico frente à noção ocidental de totalidade fálica.

# 1 HIPÓTESES PARA O PENSAMENTO POÉTICO

## 1.1 O não-saber que sabe

Sustentar, amoldar o nosso não ser, eis a tarefa.

*Maurice Blanchot*

Investigar um pensamento que se possa chamar poético é apostar na existência de um saber singular relacionado à experiência artística. Partir dessa premissa já é operar pelo menos dois deslocamentos: afastar a arte da pura irracionalidade/inconsciência e colocar em abalo a relação direta entre saber e razão. Propõe-se ainda outra torção: uma fratura na dicotomia sujeito/objeto do saber, considerando o pensamento poético como esse que, a um só tempo, produz e é produzido pela obra de arte.

Georges Didi-Huberman, que traz a ideia já apresentada acima de que *a pintura pensa*, entende que o sentido de uma obra de arte não se encerra nas questões do contexto em que foi produzida, mas que é um campo em que persistem intempestividades semânticas e formais. Desse modo, o pensamento poético não é aquele idealizado pelo artista e materializado na obra; mas o que se dá na fricção entre uma subjetividade criadora e aquilo que a ultrapassa em direção ao impessoal. Ou ainda, o pensamento poético seria propriamente essa ultrapassagem. “O poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele” (BATAILLE, 1992, p.13). Se assim for, pode-se entender que obra de arte pensa justamente ali onde perturba a rotina do pensamento daquele que a cria.

Uma de minhas hipóteses centrais é a de que o pensamento poético é o que acolhe o não-saber sem coincidir com ele e que, nesse espaço de incoincidência, faz advir uma forma de *saber outro*. É importante pontuar que, por *não-saber*, aqui se está tratando daquilo cujo fundamento não é uma verdade apropriável por uma consciência racional. Portanto, ao abordar o pensamento poético, não se fala de ficção, uma vez que o registro ficcional, ainda que não coincida com a verdade, recorre a efeitos de verossimilhança para se fundamentar. O pensamento poético, por sua vez, está sendo apresentado aqui como aquele que propõe outros modos de embasamento ontológico que não a verdade.

Em *O Espaço Literário*, Blanchot posiciona a arte entre a verdade e a morte. O autor apresenta o fazer poético como uma forma de se relacionar com a realidade que não se

fundamenta nem na afirmação absoluta, nem na negação completa. Blanchot reconhece-o antes como o que não nega e nem preenche o vazio, mas o que o transmuta em algo que se possa afirmar e que, com essa transmutação, afia a afirmação na pungência abismal do negativo.

A obra extrai luz do obscuro, ela é relação com o que não sofre relações, encontra o ser antes que o encontro seja possível e onde a verdade falta. Risco essencial. Tocamos aí o abismo. Aí nos ligamos, por um laço que nunca poderá ser excessivamente forte, ao não verdadeiro, e procuramos ligar o que não é verdadeiro uma forma essencial de autenticidade. É o que sugere Nietzsche quando diz: “Temos a arte para não soçobrar [tocar fundo] pela verdade”. Ele não entende, como se interpreta superficialmente, que a arte seja a ilusão que nos protegeria da verdade mortal. Ele diz mais precisamente: temos a arte a fim de que o que nos faz tocar o fundo não pertença ao domínio da verdade. O fundo, o soçobramento, pertencem à arte: esse fundo que ora é ausência de fundamento, o puro vazio sem importância, ora é aquilo a partir do qual pode ser dado um fundamento - mas que também é sempre, ao mesmo tempo, um e outro, o entrelaçamento do Sim e do Não, o fluxo e o refluxo da ambiguidade essencial - e é por isso que toda obra de arte e toda obra literária parecem ultrapassar a compreensão e, no entanto, parecem jamais alcançá-la, de modo que se deve dizer delas que as compreendemos sempre demais e sempre de menos (BLANCHOT, 2011, p. 261).

Ao apresentar essa leitura da conhecida proposição de Nietzsche, Blanchot desarticula a relação entre fundamento e verdade e propõe ser essa desarticulação a principal ação da arte. Há um duplo movimento nessa concepção: por um lado, o pensamento artístico é o que reconhece a finitude e, por outro lado, é o que expande as possibilidades: “ (...) a arte representa originalmente o pressentimento e o escândalo do erro absoluto, de algo não verdadeiro, mas onde o “não” não possui o caráter contundente de um limite, pois é antes a indeterminação plena e sem fim (...)” (BLANCHOT, 2011, p. 265). Nesse sentido, acolher o não-saber é tanto expandir o possível da existência como criar modos de lidar com seu limite.

Por essa via, pode-se pensar em uma afinidade entre o trabalho artístico e o trabalho do luto, considerando ambos como modos de manejar a finitude. Em um pequeno ensaio intitulado *O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto* (2012), Didi-Huberman sustenta a ideia de que a representação surge junto da consciência da morte. Fala do surgimento do retrato como um modo de operar a perda de rostos amados. Ele adverte que não se trata de mera substituição - o ausente por uma nova presença -, mas de uma forma de deslocamento no qual aquilo que é da ordem da aniquilação vem constituir um estranho modo de alimento. Para explicar essa questão, Didi-Huberman recorre à ideia de ruminação: a representação como uma ruminação da ausência.

O que é então ruminar? É inicialmente amassar, transformar uma matéria, voltar a ela constantemente. É em seguida submeter essa matéria a um processo obstinado de *deslocamento* local, de fluxo e de refluxo, de expulsão e de retorno. É enfim articular a matéria e o lugar sob a dominação comum de uma *incorporação* que faz do lugar um organismo íntimo e da matéria, uma substância de vida (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 73).

Regis Debray, em seu livro *Vida e Morte da Imagem*, apresenta evidências dessa relação originária entre a arte e o trabalho ante a finitude. Afirma que a arte teria nascido funerária, na composição de túmulos e mausoléus direcionados não para o olhar do espectador vivo, mas para as forças imprecisas do além-vida. Para além dessa mediação entre os vivos e os mortos, Debray se alinha a Didi-Huberman na hipótese de que o gesto artístico seria um modo de lidar com a dimensão precária e abismal da experiência humana. Segundo o autor, “a imagem brota no ponto de encontro de um pânico e de um início de técnica” (DEBRAY, 1993, p. 36). Debray posiciona o gesto artístico menos como anteparo à finitude e mais como algo que se conquista na passagem por uma experiência abismal: a arte seria algo que se faz não exatamente contra a morte, mas com a morte. Ressalta ainda que há no gesto poético uma relevância - que se poderia dizer política - já que, além de manejar a angústia, sustenta-a em cena. O autor afirma com isto o fazer artístico como aquele que sustenta o insustentável e que, com isso, intensifica o real:

Com efeito, perder de vista o insustentável é perder de vista a perturbante atração da sombra e seu oposto, o valor de um raio de luz. A domesticação do real apresentado sob forma de modelo teórico e técnico, sem lesar nossos bastonetes retinianos, torna a utilização deles menos urgente. Menos vital e menos fruidora (DEBRAY, 1993, p. 36).

Entretanto, se fôssemos mapear o local do insustentável no pensamento ocidental, seríamos imediatamente arremessados para as margens. Enquanto o pensamento acerca do limite, da morte, da finitude é absolutamente desinteressante para um sistema econômico capitalista, uma consideração acerca dos saberes que não coincidem com a racionalidade nos remeteria para os domínios do que se convencionou chamar loucura.

No primeiro capítulo de *História da Loucura* (2004), Foucault traça trajetória da desrazão entre a idade média e o período iluminista. O filósofo mostra que, antes de ser apropriada pelo discurso médico, a loucura teria figurado como tema importante para a Renascença. Foucault afirma que, nesse momento, se tratava de uma abjeta forma de saber causadora tanto de fascínio quanto de horror. Um saber que ora se dava como uma espécie de elemento trágico da existência, um *já-está-aí da morte* em vida e ora como elemento crítico, fenômeno do qual uma visão irônica do mundo poderia constantemente se alimentar. Em todo

caso, descreve um mundo onde a loucura esteve em constante dialética com a razão, em que “a loucura é, para a razão, sua força viva e secreta” (FOUCAULT, 2004, p. 35).

Logo no início do segundo capítulo, entretanto, Foucault fala de uma mudança que silenciou a potência do desatino no mundo ocidental. Afirma que o iluminismo, a partir da filosofia cartesiana, criou uma profunda cisão entre loucura e verdade para fazer imperar a pura racionalidade como medida da existência. Ao postular a dúvida metódica como critério de acesso à realidade, Descartes propõe que se afaste da noção de verdade tudo aquilo de que se possa duvidar. A loucura se apresenta como um problema para seu método, no sentido de que ela própria abala a ideia de que a razão dá conta da existência:

A Não-Razão do século XVI constituía uma espécie de ameaça aberta cujos perigos podiam sempre, pelo menos de direto, comprometer as relações da subjetividade e da verdade. O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão. Doravante, a loucura está exilada. Se o homem pode sempre ser louco, o pensamento, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência, tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável Desatino (FOUCAULT, 2004, p. 47).

Consequência dessa cisão é uma construção da ideia de sujeito que exclui toda subjetividade considerada *duvidosa* e, portanto, toda identidade que não fosse a do homem, europeu, são, adulto. Dessa forma, o não-saber é apartado dos domínios do *mesmo* e lançando à dimensão do *outro*: aquele que não sabe, dentro dos parâmetros racionais cartesianos, passa a ser forçosamente o outro (a mulher, a criança, o louco, o estrangeiro, o selvagem, etc.). Proponho, nessa pesquisa, a consideração do pensamento poético como esse reaproxima verdade e não-saber, que borra a linha divisória cartesiana e convoca o não-saber para o cerne da noção de sujeito. É desse deslocamento poético que se trata: o não-saber, de um saber *do outro*, passa a ser tratado como um *saber outro*.

Para nos amparar na compreensão do que seria esse *saber outro*, podemos recorrer a uma disciplina que se fundou justamente na consideração do não-saber como estruturante da noção de sujeito: a psicanálise lacaniana. A partir das descobertas freudianas acerca do inconsciente, Lacan propôs uma torção bastante interessante no cogito cartesiano. Diante de “penso logo existo”, Lacan contrapõe: “Penso onde não sou, logo sou onde não penso” (LACAN, 1957, p.521). Essa torção só foi possível porque Lacan compreendeu em Freud que o inconsciente é menos uma reserva oculta de saberes e mais uma descontinuidade no saber consciente: fenda, ruptura, traço. Compreende que o inconsciente é uma instância que resiste à significação e dá sinais dessa resistência em pequenos curto-circuitos simbólicos: os sonhos,

os chistes, os atos falhos. O psicanalista entende, portanto, que há uma verdade no sujeito relacionada ao tropeço, ao desfalecimento, à rachadura: a verdade da divisão. O sujeito lacaniano é o sujeito dividido: racional, mas barrado pelo inconsciente; mergulhado no Simbólico, mas assaltado pelo Real; criador da linguagem e criado por ela. O inconsciente, em Lacan, é uma instância incolonizável por qualquer saber. Daí a ideia de que a existência resiste ali onde o pensamento não governa.

As descobertas freudianas também ajudaram Didi-Huberman a pensar o poético. Em *Diante da Imagem* (2013), Didi-Huberman apresenta Freud (contraposto a Kant) como um paradigma crítico para se pensar a história da arte. O autor reivindica uma historiografia que recuse qualquer totalidade e aposta no sujeito freudiano como esse que proporcionaria o acolhimento da dúvida na construção do saber:

Foi por ter reaberto de forma fulgurante a questão do sujeito - sujeito agora pensado como rasgadura e não como fechamento, sujeito agora inabilitado à síntese ainda que transcendental - que Freud pôde reabrir, e também de maneira decisiva, a questão do saber. (...) Saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar. (...) Pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento - como em Kant - trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central (...)" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15).

Experimentar a rasgadura é renunciar à lógica do sujeito kantiano; esse que, segundo Didi-Huberman, é a um só tempo especular e especulativo, ou seja, esbarra com o próprio reflexo no curso de toda investigação. Para tal, seria preciso abrir mão do caráter sintético do pensamento e deixar de buscar seu efeito de *sutura autossatisfatória* mas, pelo contrário, forçá-lo até a produção de abertura ao desconhecido.

Didi-Huberman convoca a historiografia da arte a se arriscar ao não-saber. Para tal, afirma que, diante da imagem, é preciso resistir à ânsia de síntese, identificação e unidade. Só com essa recusa seria possível produzir saber onde a pulverização dos sentidos coloca a própria lógica em abalo, onde há *potência do negativo*. O autor afirma que abalar a lógica não é, de forma alguma, rejeitá-la, e sim jogar com ela, criar espaços baldios dentro de seu perímetro (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188). Só assim se poderia pensar a força do negativo, isso que nomeia como “uma eficácia sombria” que escava o visível e fere o legível. O que nomeia como *eficácia sombria* está muito próximo disso que aqui se está chamando de *saber outro* - ambos oriundos de uma posição decididamente oscilante entre o sentido e não-senso, o simbólico e seu lapso.

Ao evocar Freud como contraponto a Kant e sinalizador dessa via negativa do



pensamento, Didi-Huberman pontua que seu interesse não é naquilo que o psicanalista escreveu sobre arte ou sobre criatividade, mas sobretudo em sua noção de *figurabilidade* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 204). Ao se debruçar sobre o tema dos sonhos, Freud se dá conta que as narrativas oníricas, via de regra, são estruturadas em uma antiestrutura na qual os paradoxos convivem e as convivências se contrapõem. Além disso, Freud apontou a uma singularidade na formação dos sonhos: ao mesmo tempo que se impõem, escapam. O visível, na dimensão onírica, se dá no entrelaçamento entre formação e deformação. O psicanalista conclui assim que o caráter fragmentário das lembranças de sonhos levadas às análises tinha menos a ver com uma incapacidade de memorização dos analisandos e mais com a própria estrutura das imagens oníricas. Deste modo, Freud chega à conclusão de que as imagens oníricas já surgem destinadas ao despedaçamento: são eficazes ali onde se desfazem.

A importância que Freud confere aos sonhos é justamente pelo fato de serem indóceis a qualquer síntese simbólica, já que é assim que trazem vestígios do *sintoma*. O sintoma, em Freud, é isso que não se esclarece, mas que insiste e retorna: uma espécie de resto diurno que vem, à noite, dar notícias de sua potência. Trata-se de um conceito complexo e de grande importância para a psicanálise, interessando aqui no ponto ressaltado por Didi-Huberman: “como o trabalho do sonho e como o trabalho do resto, o sintoma só se dá através da rasgadura e da desfiguração parciais a que ele submete o meio no qual advém” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208). Ou seja, nos interessa pensar o sintoma como aquilo que só se apresenta ali onde rompe com o fechamento da representação.

Disso resulta que saber algo do sintoma não se trata de um saber *a mais*, e sim, justamente, de um saber que advém ali onde o conhecimento cede. Didi-Huberman afirma ainda que “olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das imagens, na sua perturbadora eficácia. Seria aceitar a coerção de um não-saber, e portanto abandonar uma posição central e vantajosa” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212). Se na clínica freudiana sintoma é isso que a um só tempo constitui e não cessa de surpreender o sujeito, na teoria da imagem de Didi-Huberman, ele é aquilo que perturba a síntese da representação e produz uma potência de rasgadura: uma potência poética.

Chegamos desse modo à consideração de que o pensamento poético é um pensamento que fura, rasga, estremece. Contudo, enquanto ele perfura, amplia a existência. Assim sendo, é possível relacioná-lo à dimensão do *phármakon*<sup>1</sup>: isso que, a um só tempo, aplaca e transmite o furo. Essa compreensão me atingiu antes de qualquer elaboração conceitual,

---

<sup>1</sup> Palavra grega que designa tanto o que é veneno quanto o que é remédio. Derrida, em *A farmácia de Platão* (2005), desenvolve este conceito segundo a ambivalência da palavra grega.

quando entrei contato com uma pintura de Gustave Courbet chamada *O Homem Ferido*.

O pintor, que cunhou o termo *realismo* para nomear o movimento artístico ao qual se filiou, preocupava-se em retratar a realidade do camponês francês do século XIX e articulava sua produção a uma militância política. Comparece em sua produção, entretanto, uma série de pinturas de cavernas, grutas e fendas rochosas que não facilmente se articulam a sua produção de cunho mais militante. Além disso, foi também autor da famosa tela *A Origem do Mundo*, na qual retratou um púbis feminino em detalhes. Seja como for, Courbet foi um pesquisador das formas cindidas e, por mais de uma via, explorou a questão do furo em sua produção pictórica. Em *O Homem Ferido*, conhecido também como *o Retrato do Artista*, a questão da fenda retorna pela via da ferida. Nessa pintura, o artista (já que trata-se de um autorretrato) está ferido, mas tem a seu alcance a arma que fere. Dorme ou desfalece e, no entanto, tem a mão tesa, pronta para o ataque. Deleuze descreveu o artista como esse que “goza de uma frágil saúde irresistível”, como aquele que testemunhou coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis: “do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (DELEUZE, 1997, p. 14), afirma, apresentando uma relação de transbordamento e perfuração. O transbordamento provoca a ferida e, por isso mesmo, possibilita a criação de algo que poderá ter uma qualidade perfurante.

A respeito desse caráter contundente da obra de arte, Barthes elaborou o conceito de *punctum*: “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte (...) o que, em uma foto, me machuca, me pega.” (BARTHES, 2012, p. 31). Em *A Câmara Clara*, ensaio em que apresenta uma ontologia da fotografia ao mesmo tempo em que narra sua relação afetiva com as imagens fotográficas, o autor se dá conta de que há dois elementos, coexistentes e divergentes, que o atraem em uma fotografia. O primeiro seria da ordem de um interesse consciente, da ordem da afinidade temática e da conformidade política. A esse “investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2012, p. 30), Barthes nomeou *studium*. O *punctum* é apresentado como aquilo que quebra o *studium*, uma potência cortante que advém da surpresa e que atravessa os domínios da consciência. “Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana no campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 2012, p. 31).

Justapondo as concepções do artista perfurado de Deleuze e da imagem perfurante de Barthes, podemos olhar para a pintura de Courbet como a figura desse artista que trabalha para atingir o outro apenas porque ele próprio também foi irremediavelmente atingido. O que fica marcado nessa compreensão é que ninguém passa impune pela experiência da perfuração-

transbordamento. Na pintura de Courbert, vê-se que o artista está ferido na altura do coração. Olhando para essa pintura, compreendi que a disposição ao transbordamento tem algo de mortal e, por isso mesmo, algo de radicalmente vitalizante.

Figura 1 - Gustave Courbet - O Homem Ferido - 1844-1845.

Óleo sobre tela, 81,5 x 97,5 cm.



Fonte: Acervo Museu D'Orsay.

Se a dialética saber/não-saber é constitutiva do pensamento poético, o binômio ser atingido/atingir me parece fundante do que se poderia chamar de gesto artístico. Propõe-se aqui, portanto, o gesto artístico como um modo de operar uma potência que não advém da solidez, do acúmulo, da consistência: como uma força fundada na lacuna. Ou, recorrendo novamente ao léxico da psicanálise, uma potência *não-toda*: uma potência feminina.

Para tramar essa afinidade entre poético e feminino, comecemos investigando a noção de não-todo fálico em Lacan. Se em Freud, *fálico* constantemente esteve em relação com pênis; em Lacan, o termo se afasta dessa equivalência anatômica e passa a indicar propriamente a esfera do simbólico. Ao longo de seus seminários e conferências, Lacan apresenta a noção de *fálico* não como um pedaço do corpo, mas como aquilo que exerce uma função específica: produzir sentidos e gerar equivalências. Entretanto, esse deslocamento (do corpo para um registro) não afasta o fálico da lógica da sexualidade humana. Pelo contrário, Lacan considera o simbólico no cerne de sua teoria da sexualidade e o falo, enquanto

regulador das trocas entre os falantes, é estruturante de suas hipóteses.

É a partir do texto freudiano escrito entre 1912 e 1913, *Totem e Tabu* (2013), que Lacan constrói sua teoria da sexuação. Nesse texto, Freud retoma Charles Darwin, segundo quem, em um período remoto, os homens teriam vivido em grupos em que o macho mais velho e forte dominava os outros e regulava suas atividades sexuais. Freud apresenta o pai totêmico como aquele que podia possuir todas as mulheres e as proibia aos demais membros da tribo. Para tal, expulsava os filhos quando chegavam à idade adulta para que não constituíssem uma ameaça ao seu domínio. No entanto, em algum momento, os filhos expulsos da tribo se reúnem e decidem retornar à horda para ter acesso ao gozo interdito pelo pai. Para tanto, entendem ser necessário matar e devorar o pai. Ao matá-lo, os irmãos colocam fim à horda patriarcal, mas se identificam com o pai primitivo ao assimilá-lo através da devoração. Porém, a nova ordem social não se prova eficaz, já que cada um dos irmãos quer, como o pai, ter todas as mulheres para si, mas nenhum tem força suficiente para conquistar tal posição. Sendo assim, para continuarem vivendo juntos, renunciam às irmãs e fundam os tabus do incesto e do assassinato.

A partir dessa mitologia, Lacan propõe que a lógica da sexuação masculina se dá através da exceção que funda o todo (LACAN, 2008, p. 85). Na horda do texto de Freud, havia pelo menos um que não era castrado (o pai totêmico), enquanto todos os outros estão submetidos à lei do falo. Nesse sentido, a castração (o fato de que não se pode tudo) toma a função de um limite que reúne os homens e assegura a posição masculina. “O todo repousa, portanto, sobre a exceção que o nega integralmente” (HOLCK, 2011, p. 68).

Do lado feminino, por sua vez, o modo de se submeter à função fálica está prescrito pela noção de que não há nenhuma mulher que não esteja submetida à castração, não existindo uma figura fundadora do conjunto das mulheres. A falta de uma exceção faz com que não haja também uma condição para se estabelecer o universal feminino. Deste modo, surge a máxima lacaniana de que a mulher é *não-toda*, não toda fálica, não toda circunscritível pelo simbólico. A incompletude do ser feminino, algo já anunciado em Freud, não é tomada por Lacan como uma insuficiência ou carência; ao contrário, ela se converte em uma abertura radical ao que pode escapar do domínio da lei simbólica. Assim, em Lacan, não importa tanto identificar o feminino em termos de ter ou não ter o falo, mas em termos de exceção radical diante do que se pretende universal.

Lacan, no Seminário 20 (2008), afirma que o feminino não é algo que está garantido por um corpo de mulher, já que o mais próprio ao feminino seria justamente a falta de garantia ontológica. Sabemos, entretanto, que o gênero feminino foi e é historicamente

marcado a partir de sua materialidade corporal sendo que uma das demandas recorrentes dos vários feminismos é justamente a recusa da materialidade como um destino. No capítulo 3, *O útero como metáfora*, essa discussão será aprofundada. A formulação de Lacan, entretanto, se encontra menos inserida nesse debate entre corpo e identidade e mais voltada para a proposição de um posicionamento frente ao simbólico que coloque o próprio simbólico em abalo.

É importante pontuar, porém, que o que Lacan chama de feminino - a radical abertura à invenção - é uma dimensão ainda em disputa pelas mulheres, pois é preciso ter acesso à ordem fálica para evidenciá-la *não-toda*. É fundamental ter recursos simbólicos para criar lacunas na linguagem. Em suma, é essencial ser reconhecido como um *sujeito que sabe* para que se possa colocar em cena um *saber outro*: é preciso ter voz para optar pelo silêncio como forma de enunciação.

A própria noção de *não-todo fálico* já nos dá essa pista: de modo algum, coincide com uma negação absoluta do fálico, é justamente um traço de inconsistência bem no cerne daquilo que se ergue consistente. Nesse sentido, acho importante afirmar que a demanda por uma produção de saber não-toda pautada na consistência fálica seja concomitante a uma consolidação do acesso às dimensões fálicas - de poder - de sujeitos minoritários, como as mulheres. Por compreender o quanto o narcisismo falocêntrico produz violência, quero aqui dignificar o não-todo como saída para os sentidos totalitários. E, por um posicionamento ético, não abro mão de apresentá-lo sob os nomes do poético e do feminino. Lacan também apostava no não-todo como via para escapar das formas totalitárias e afirmava ser tarefa de uma análise *feminizar* o sujeito, ou seja, torná-lo mais apto à experiência da poesia e do amor. Escreve:

(...) para o homem, a menos que haja castração, quer dizer, alguma coisa que diga não à função fálica, não há nenhuma chance de que ele goze do corpo da mulher, ou, dito de outro modo, de que ele faça amor. (...) fazer amor, como o nome indica, é poesia (LACAN, 2008, p. 78).

Diante da impossibilidade de completude, postulada por Lacan como a *inexistência da relação sexual*, resta *fazer amor*, criar laços a partir e com o impossível. Como já foi enunciado, a hipótese desse trabalho é a de que o gesto artístico seja um gesto necessariamente investido da potência feminina. Poético/feminino é o que sustenta a dimensão do não-todo e, portanto, o que tem relação com uma forma de verdade: uma que possa portar o tremor e a variabilidade, tão mais verdadeira quanto cindida.

## 1.2 Verdade-mulher

O meu mistério é eu ser apenas um meio, e não um fim, isso tem me dado a mais maliciosa das liberdades.

*Clarice Lispector*

Historicamente, a relação entre “verdade” e “mulher” é abordada a partir dos significantes da dissimulação, da falsidade, da traição. As religiões ocidentais, via de regra, advertem a respeito do poder enganador da mulher. Dentre as práticas das religiões dos livros sagrados, há a indicação recorrente em velar a mulher: aquilo que se apresenta feminino, em algum momento, deve ser coberto. Em todo caso, por uma dissimulação inata ou pela veladura que a encobre, na cultura ocidental, indiscutivelmente o feminino é associado ao que confunde a razão e dissimula/esconde uma essência.

No texto *Mulheres e semblantes II*, Jacques-Alain Miller (2010) aborda a afinidade entre veladura e feminino através do conceito de *semblante*. O psicanalista, propagador das ideias de Lacan, aponta para uma dimensão potente dessa afinidade, na qual afastar mulher de essência não é desqualificar o feminino, mas justamente repensar a noção de essência em relação à verdade. Miller apresenta o semblante como isso que tem a função de recobrir o nada, sendo o véu a figura conceitual que melhor dá conta dessa noção. Importante pensar que *fazer semblante não é fazer de conta ou fingir*, pois o semblante não se opõe ao *verdadeiro*, é antes o que recobre o Real.

O real, o simbólico e o imaginário são os três registros psíquicos propostos por Lacan. Cada um deles diz respeito a uma dimensão do aparelho psíquico, separados para fins didáticos, mas que evidentemente operam em constante relação. O real é apresentado como a dimensão inacessível à linguagem. É o vazio, a ausência de equivalência, a aniquilação. Do real só é possível ter notícias ali na completa mudez causada por uma angústia. Assim, dizer que o semblante é o que recobre o real é se aproximar das concepções de obra de arte apresentadas no item anterior: o semblante é o que torna suportável aquilo que, de outra forma, seria insustentável à existência.

Lacan sinalizou haver no feminino uma espécie de *brilho* do real, já que ser não-toda

enredada pelo simbólico proporcionaria um acesso à realidade mais afeita ao jogo com os semblantes. Daí a sua famosa frase *A mulher não existe*. Essa afirmação, polêmica pelo risco de ser compreendida como um rebaixamento existencial do que se identifica como mulher, na verdade exalta no feminino uma afinidade especial com a diversidade e a criação. A mulher não existe apenas ali onde recusa uma inscrição total no Simbólico e recobre essa brecha de real com o véu da invenção.

Em 1752, o artista italiano Antonio Corradini finaliza a escultura *Mulher Velada*. Feita em mármore, medindo 1,38 m, a obra representa uma mulher encoberta pelas dobras de um elaborado panejamento. Seu rosto está velado, mas pode-se inferir que tem os olhos fechados e sustenta uma expressão de languidez. Uma de suas mangas é bufante e enrugada; a outra, porém, foi desprendida, deixando ombro e seio à mostra. Seus dedos seguram as saias delicadamente e elevam uma das camadas até a região dos quadris em um gesto que seria revelador, caso não houvesse uma segunda camada cobrindo suas pernas. *A Mulher Velada* apresenta um jogo de tensões entre o encobrimento e a revelação em uma coreografia estática que confunde olhos e transforma pedra em pele, dureza em fluidez.

Corradini produziu diversas obras nas quais reincidentem a figura da mulher velada, sempre manejando o mármore com virtuosismo assombroso. Ao olhar para a obra, é difícil crer que ela seja fria como pedra, pois as camadas que a constituem apontam para uma suave fricção de véus e superfícies.

Figura 2 - Antonio Corradini - Donna Velata - 1752.

Mármore, 138 x 48 cm.



Fonte: Acervo Museu do Louvre.

Esculpir com mármore demanda muita força e precisão: trata-se de uma rocha dura à qual não é possível adicionar material, apenas remover. Lembrar da materialidade que constitui a obra torna ainda mais espantosa a motivação em realizá-la. Corradini foi um escultor de corte; portanto, teve acesso à circulação de bens e saberes de sua época. O artista produziu sua obra em um momento de intercâmbio entre as estéticas barroca e o rococó, ou seja, entre a vertigem e o horror ao vazio, entre a profunda consciência da finitude e o desejo de aplacá-la com frivolidade e excesso. No universo em que vivia Corradini, o acesso à verdade era uma rota tortuosa que necessariamente passava pela negociação com o falso, o



sobressalente e a finitude. Não parece ter sido à toa a escolha por trabalhar essa negociação justamente na figuração do corpo de mulher.

Nietzsche e Derrida também foram afetados pela questão do desvelamento e do feminino. Ambos foram filósofos que pensavam por vias antiplatônicas, ou seja, desconfiavam da noção da verdade como profundidade a ser des-coberta. No prefácio de *Para Além do Bem e do Mal*, Nietzsche propõe a instigante imagem de uma *verdade-mulher*:

Considerando que a verdade seja mulher, seria justificado suspeitar então que todos os filósofos, sendo dogmáticos, pouco percebiam das mulheres? Que a seriedade absoluta, a inoportuna falta de tato que até agora tem se utilizado para atingir a verdade eram meios demasiado desastrosos e inconvenientes para conquistar os favores precisamente de uma mulher? Positivamente é que ela não se deixou conquistar (NIETZSCHE, 2002, p. 29).

Os filósofos dogmáticos, em Nietzsche, são os que afirmam a noção de bem em si mesmo e, desse modo, simulam sustentar uma verdade neutra quando, em realidade, legitimam determinados valores em detrimento de outros. Além de moralizarem o sentido do verdadeiro, os dogmáticos sustentam a dicotomia essência/aparência, profundidade/superfície, verdade/invenção e, como tal, negam toda forma de perspectivismo. Ao atacar esse modo de se relacionar com a verdade, o filósofo problematiza toda a tradição filosófica cuja origem localiza em Platão. Além de romper com as dicotomias da metafísica clássica, ataca a própria *vontade de verdade*, que identifica como motor de grande parte da filosofia ocidental. Nietzsche questiona: por que o impulso ao conhecimento imediatamente se equivale ao empuxo à verdade? Assim, desnaturaliza a associação entre verdadeiro e bom e abre espaço para outros modos de tanger a realidade. Contraposta à vontade de verdade, o filósofo apresenta uma motivação que considera mais adequada, pois não fundamentada na moral: a *vontade de potência*. Para Nietzsche, o que deve mover em direção ao conhecimento não é a verdade metafísica transcendental, mas a efetivação das forças no campo das aparências. Assim, o filósofo propõe a verdade como mulher porque a reivindica mais como jogo de véus do que como desvelamento. Em *A Gaia Ciência*, o Nietzsche escreve:

Seria a natureza uma mulher que tem suas razões para não mostrar suas razões? Seu nome talvez seja, para usar o grego, *Baubô*! Ah! Como esses gregos conheciam a ciência do viver! Isso exige a resolução de nos mantermos à superfície, intrepidamente, de nos conservarmos agarrados à cobertura, à epiderme, adorar a aparência e crer nos sons, palavras, no Olimpo da aparência! Gregos superficiais... por profundidade! E não voltamos a eles, nós que partimos a espinha do espírito, escalamos o cume mais elevado e perigoso do pensamento atual e olhamos, daqui, tudo à nossa volta, embaixo? Não seremos, precisamente nisso... gregos? Adoradores de formas, sons, palavras? Artistas, portanto? (NIETZSCHE, 1976, p. 15)

Baubô, na mitologia grega, foi quem ajudou Deméter a se recuperar da paralisia que sofria logo após o desaparecimento de sua filha Perséfone. Já estava há nove dias e nove noites sem se alimentar, sem tomar banho, nem se pentear ou embelezar quando sua serva Baubô levanta as suas saias e lhe mostra o seu ventre, no qual há uma figura desenhada - Iacos, também identificável como Dionísio - e a faz rir. Carla Rodrigues (2013) aponta o riso de Deméter como a indicação de que tudo ser aparência não deve levar nem ao ceticismo, nem ao pessimismo, mas ao riso afirmativo. Assim como Baubô, a *Mulher Velada* de Corradini também levanta suas saias e, com seu gesto, revela justamente outro véu, outra dobra da mesma superfície. Seu gesto é revelador na medida em que revela a própria impossibilidade de qualquer desvelamento.

Figura 3- Figura de Baubô originária do Santuário de Deméter e Koré – Corinto - Terracota, 9 cm.



Fonte: Acervo do Antikensammlung- Berlin.

Segundo Rodrigues, as saias de Baubô apontariam para o caráter abissal da verdade, para o abismo que faz rir: o abismo da ausência de fundamento. Ela questiona: o que provoca

o riso quando se levantam as saias de Baubô? “Haveria, aqui, uma associação entre o nada abissal e a ausência de fundamento? Haveria a associação entre fundamento e masculino?” (RORIGUES, 2013, p. 79). Baubô, portanto, ri e faz rir do ideal de origem e do fundamento falocêntrico.

Em 1972, Derrida profere uma conferência intitulada *A questão de estilo*, que posteriormente se torna um livro chamado *Esporas* (2013). Nesse texto, o autor dialoga com a questão da verdade-mulher em Nietzsche. Essa ideia é cara a Derrida na medida em que sua obra apresenta uma forte crítica àquilo que chama de *falogocentrismo*. Para o autor, a metafísica ocidental convoca o sujeito a estar plenamente presente em sua fala e cria uma associação entre a voz e a razão - *lógos* e *phoné* -, como se a palavra enunciada estivesse mais próxima de uma verdade do que aquela transcrita, considerada como deslocada, logo, deturpada. Derrida critica essa noção, pois desconfia da dicotomia entre a verdade transcendental da presença e a verdade parcial da representação. O autor, com sua filosofia da desconstrução, deseja justamente atacar a ideia de verdade transcendental unitária e exaltar a polissemia das formas. Para isso, reivindica uma outra consideração acerca da linguagem que não a de expressão de uma verdade metafísica e exalta a escritura como campo de produção de sentidos (e não de representação deles). Junto à sua crítica ao fonocentrismo, Derrida também ataca o falocentrismo, pois percebe no pensamento não apenas uma naturalização entre presença e verdade, mas também entre sujeito e masculinidade. Deflagra a associação naturalizada entre masculino e o neutro, como também fez Simone de Beauvoir com a obra *O Segundo Sexo*. Sendo a filosofia ocidental fundada na busca pela verdade transcendente, o sujeito que a interessa só pode ser o sujeito neutro, idêntico a si mesmo, consciente: o sujeito masculino. Assim, o projeto filosófico de Derrida, ao atacar a verdade essencializante de um sujeito plenamente presente, também ataca a sua implícita identificação com a masculinidade.

Em *Esporas*, o autor recupera de Nietzsche a ideia do feminino como um efeito de distância, um elemento de corte entre o eu e a identidade, entre a verdade e a essencialidade. “Não há verdade da mulher, mas é porque esse afastamento abissal da verdade, esta não-verdade é a ‘verdade’. Mulher é o nome desta não-verdade da verdade” (DERRIDA, 2013, p. 37). Portanto, se, para Lacan, A mulher não existe, para Nietzsche e Derrida, A verdade não existe; há, por isso, a convocação de uma verdade feminina, essa que só pode existir ao custo de uma invenção.

O véu teria, nesse sentido, parentesco com o feminino não por velar qualquer mistério de profundidade, mas justamente por exaltar os mistérios da superfície. Aqui, pode-se apontar para uma face criativa do pudor como gesto. O secreto, etimologicamente, é tanto aquilo que

se quer ocultar como aquilo que é secretado pelo corpo, os transbordamentos fisiológicos. Na Bíblia, o cabelo feminino é apontado como um correlativo ao véu, sendo o cabelo puro excesso, sem função biológica vital. Desta forma, pode-se pensar nessa relação estreita entre aquilo que se encobre e aquilo que excede ou, ainda, chegar à formulação de que o feminino é aquilo que cria parentesco entre o secreto e o excesso. Nesse sentido, o secreto não é, como se poderia pensar, uma essência irreduzível; mas justo aquilo que é inventado: o artifício. Nietzsche já apontava a uma potência artística que adviria dos domínios do feminino ao correlacionar a natureza-mulher aos gregos *superficiais por profundidade*. O que os muitos véus da *Mulher Velada* revelam é justo essa economia do excesso que está em jogo em toda promessa de revelação.

Janaína Tschäpe realizou diversos trabalhos com fotografia, pintura e vídeo nos quais a relação entre artifício e natureza se faz presente. A artista utiliza tecidos, objetos escultóricos e elementos da natureza, criando espécies de ecossistemas formais em que o artificial e o natural se acolhem e se estranham. Não raro, a própria Tschäpe se coloca em cena e, quando o faz, geralmente se apresenta vestida de elementos que tanto dialogam com formas naturais quanto deflagram a própria materialidade artificial que os constitui.

No ano de 2004, a artista produziu o trabalho *The Sea and the Mountain*, no qual experimenta seu corpo recoberto de grandiosas vestimentas em paisagens diferentes. Em duas das fotografias que constituem a obra, pode-se entrever um corpo feminino vestindo uma espécie de maiô bege que quase coincide com a cor da pele que o veste. O rosto e os braços da mulher estão encobertos por um *nylon* que abriga também inúmeros balões de ar, pequenos quando próximos e enormes quando mais excedem do corpo ao qual estão conectados. Aqui, a prótese se faz veladura e o que vela é o que excede a toda economia biológica. O fato de estarem em uma paisagem esverdeada e úmida exalta a artificialidade destes corpos inflados. A forma arredondada dos balões anexados ao corpo da mulher aponta para o universo orgânico, como se mimetizassem pústulas e bolhas que se fazem absurdas mais pelas suas dimensões que por suas morfologias.

Figuras 4 e 5- Janaína Tschäpe, Juju 4 (from The Sea and The Mountain), 2004. Fotografia.



Fonte: <http://www.janainatschape.net/>

Janaína Tschäpe apropria-se dessa condição de mulher velada e, com ela, ultrapassa a dicotomia entre essência e superfície. Assim como a *Mulher Velada* de Corradini, reveste o corpo de veladuras excessivas, exaltando essa topologia de dobras, recuos e volutas como aquilo a ser revelado. A verdade-mulher é o lugar onde o sentido habita a borda, onde o mistério é não ter mistério, como disse Clarice Lispector; mas esse não-ter-mistério, em realidade, aponta para a prevalência do meio em relação ao fundo, como diz a frase da escritora na epígrafe do presente item. É na dimensão superficial que o mistério se desvencilha da fixidez da essência e cria afinidade com a multiplicidade: a *maliciosa liberdade*.

É recorrendo ao expediente dos volumes protéticos que Janaína Tschäpe cria essa identidade-enxerto forjada em um jogo entre abertura ao diverso e afirmação do próprio. A fina camada de nylon que mimetiza uma sutilíssima pele traz a questão do enxerto à tona já que, com esse gesto, a artista cria uma pele comum para si e esses corpos excessivos. Tschäpe reveste a paisagem de uma economia de excesso, dando a ver que existe algo desregulado, para além dos ajustes homeostáticos, em tudo aquilo que vive. O dispêndio é exaltado como uma forma de natureza e, nessa região de regulagens desmedidas, as identidades podem se metamorfosear. Coloca em cena a possibilidade de que o natural não coincida com originário ou puro: natureza também é o que se inventa, o que se altera - como já propunha Nietzsche com sua natureza-verdade-mulher. Inventando seu corpo, Janaína o revela, pois, seguindo a rota do reconhecimento da alteridade que a habita, ela pode afirmar: este é meu corpo, aquilo que invento porque nunca descobro.

## 2 O FEMININO MAL-DITO

### 2.1 O feminino e a margem

Reivindicar uma verdade que exista nas bordas e nomeá-la *feminina* é apontar um parentesco entre feminino e margem. Essa relação, em sua face potente, será aqui tratada a partir do significante *mal-dito*. Dizer que o feminino é mal-dito, passa por apresentá-lo em sua potência de indefinição, ou seja, em sua radical abertura à singularidade. Relaciona-se com a constatação que do feminino só se pode falar parcialmente, pois não há nada que o defina e circunscreva: é mal-dito, pois sobre ele é preciso constantemente voltar a falar, de um modo novo, a cada nova manifestação. Nesse sentido, nomear o feminino como mal-dito tem proximidade com a noção lacaniana de que *A mulher não existe*, já que se considera o feminino inerente à variação: não existe A mulher, para ser plenamente dita, porque o feminino existe em multiplicidade. Em *Mulheres e Semblantes*, ao traçar a relação entre feminino e superfície/veladura, Miller evoca o parentesco entre feminino e variedade:

Hesíodo, em sua Teogonia, matriz de um enorme número de mitos parece ter sido o primeiro a falar da raça das mulheres: genos e gynaikon. Depois, a partir dele, na literatura grega da antiguidade, se fala das mulheres em termos de ikelon, que significa esboço, cópia; de dolos, que significa logro e de pema, que significa praga. Isso quer dizer que caluniar as mulheres é coisa que começou há muito tempo. Semónides, da cidade chamada Amorgos, já havia escrito um poema chamado Iambi, no qual não fala de genos gynaikon, mas das tribos de mulheres. Nesse poema, recentemente reeditado na Inglaterra, enumera as mulheres. Esse poema é um catálogo, certamente feito sem conhecer o Dom Juan de Mozart, que enumera tipos de mulheres que não chama de genos, mas de phila, espécies. A primeira palavra do poema é Koris, que se traduz como de lado, mas atualmente se entende, depois de Lacan, que se deve traduzir como segundo a diversidade. Não segundo a unidade, mas segundo a diversidade. É com essa palavra que Semónides começa seu poema (MILLER, 2010, p. 2).

Podemos compreender que a noção de *variação* tem afinidade filosófica com a de *margem* e é essa afinidade que se quer explicitar com a noção de *feminino mal-dito*. Considero, entretanto, que essa noção se constrói a partir de uma torção, de uma desconfiança sobre o unitário e o centralizador e uma posituação acerca do múltiplo e do marginal. Trata-se também de um esforço em compreender por que o feminino foi historicamente lançado à dimensão do maldito (aqui, sem o hífen) ou seja, do condenável. Para efetuar o deslocamento do *maldito* para o *mal-dito*, é preciso entender quais predicados foram historicamente associados ao feminino e as razões para isso, pois só atacando essas motivações é que se pode

minar essas identificações misóginas e posicionar o feminino em proximidade com a invenção.

Silvia Federici, socióloga italiana de orientação materialista marxista, escreveu uma importante obra chamada *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2007) na qual investiga as origens da misoginia associadas à formação do capitalismo. Sua principal hipótese é a de que o trabalho doméstico feminino não remunerado e o controle estatal sobre as capacidades reprodutivas seriam alguns dos pilares da produção capitalista. O trabalho de Federici nos interessa aqui a partir da compreensão de que o capitalismo é um sistema econômico avesso a modos de produção que reconheçam a negociação com o limite. Aqui se está pensando o fazer poético justamente como esse que sustenta o limite no cerne de sua produção; portanto, compreender a misoginia atrelada à formação do capitalismo interessa no ponto em que se possa esclarecer por que atacar as mulheres se dá como forma de atacar a finitude e a variação.

O livro analisa a transição do feudalismo para o capitalismo a partir do ponto de vista das mulheres, levando em conta a questão da acumulação primitiva e suas relações com a materialidade. O conceito de acumulação primitiva é cunhado por Marx no primeiro tomo de *O Capital* e diz respeito às condições fundantes do sistema capitalista. Federici ressalta o fato de Marx ter baseado sua análise no ponto de vista do homem proletário e não ter pensado na particularidade da condição das mulheres (FEDERICI, 2017, p. 26). Enquanto o pensamento marxista dá ênfase nas explorações coloniais e na expropriação do campesinato europeu de suas terras, Federici atenta para outros fatores cruciais que dizem respeito às mulheres: a divisão sexual do trabalho, a exclusão das mulheres do trabalho assalariado, o controle estatal sobre as capacidades reprodutivas e a *perseguição às bruxas* tanto na Europa como no Novo Mundo. A autora sustenta a tese de que a caça às bruxas teria sido, sobretudo, um empreendimento das classes elevadas de uma sociedade pré-capitalista às quais interessavam despossuir as mulheres de sua autonomia reprodutiva e de seus saberes específicos junto à natureza. Federici afirma que isso não foi abordado pela teoria marxista, tendo Marx pensado o papel da mulher na luta classes como aquela a quem se relega a produção de herdeiros para a transmissão da propriedade. No entanto, o pensador não reconheceu que a reprodução em si poderia ser um campo de exploração e, por consequência, de resistência. Não ocorreu a Marx que as mulheres poderiam se recusar a reproduzir ou que esta recusa pudesse ser parte da luta de classes.

É nesse sentido que a autora convoca o feminino para a discussão, não somente considerando-o como um conjunto de narrativas silenciadas pela sociedade patriarcal, mas



tendo em vista que a condição social das mulheres é produzida por formas específicas de exploração. A autora ressalta que, na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para o trabalhador assalariado: campo de exploração e resistência. Afirma, enfim, que o capitalismo - por se tratar de um sistema no qual vida está subordinada à lucro - transforma violência em produção, sobretudo, nos usos da terra e do corpo das mulheres.

A respeito dessa relação entre terra e feminino, a autora traça um histórico em que demonstra o profundo vínculo político entre ambos. Inicia pontuando a importância das chamadas *terras comunais* para as mulheres camponesas do período feudal. Esses espaços correspondiam às terras de uso comum dentro de um feudo: eram as florestas, bosques e pastos onde os servos podiam caçar, coletar, cultivar, socializar. Federici pontua que, tendo menos direitos e poder social, as mulheres dependiam mais dessas terras comunais para sua subsistência, autonomia e sociabilidade. Eram o centro da vida social das camponesas, onde se reuniam, trocavam notícias, recebiam conselhos e podiam formar pontos de vista próprios, independentes dos interesses masculinos. As terras comunais, em suma, proporcionavam autonomia material e simbólica para as mulheres feudais.

Ainda que fossem evidentemente subalternizadas, havia muito mais dignidade para as mulheres do que houve nos períodos seguintes, quando começaram a se alastrar os tribunais inquisitórios. Tanto é que, nesse período de transição, podemos encontrar obras feministas *avant la lettre*, como *A Cidade das Damas*, em 1405, de Cristina de Pisano, e *De mulieribus claris*, em 1374, de Boccacio. O primeiro se trata de um livro escrito por uma jovem viúva italiana que frequentou a corte francesa de Carlos V. Seu marido morreu quando tinha apenas 25 anos, o que a obrigou a trabalhar para se sustentar. Para sobreviver, utilizou os recursos que sua excelente formação a proporcionou e seu talento para a escrita, tornando-se uma escritora reconhecida pelas cortes europeias. Em *Cidade das Damas*, apresenta uma personagem principal em primeira pessoa que se questiona a respeito da representação da mulher na literatura e na filosofia, perguntando-se por que tantos escritores homens pareciam ter as mulheres em tão baixa conta. Surgem três mulheres para dialogar com a narradora e, em dado momento, a ajudá-la a construir a Cidade das Damas, uma cidade construída a partir dos interesses femininos. Já o livro *De mulieribus claris* se trata de um compilado de biografias de cento e seis mulheres que Boccacio considerou “ilustre por seus próprios méritos”, descrevendo as vidas de pintoras, políticas, guerreiras, santas e eruditas.

O que espanta na existência das obras mencionadas é o fato de terem sido produzidas imediatamente antes de um período histórico em que a misoginia atingiu um grau muito elevado, a saber, o momento em que o sistema de campos abertos foi abolido, as terras

comunais foram cercadas e os contratos individuais de trabalho substituíram os coletivos. Consequência disso foi a privatização de terras e a substituição de uma produção destinada ao uso local para uma produção destinada ao mercado. O único modo de subsistência passou a ser o salário e, sendo o salário destinado aos homens, restou às mulheres o papel de dona de casa em tempo integral, dependente de um pai ou marido. Federici escreve:

Foi a partir desta aliança entre os artesãos e as autoridades das cidades, junto com a contínua privatização da terra, que se forjou uma nova divisão sexual do trabalho ou, melhor dizendo, um novo “contrato social”, segundo as palavras de Carol Pateman (1988), que definia as mulheres em termos - mães, esposas, filhas, viúvas - que ocultavam sua condição de trabalhadoras e davam aos homens livre acesso a seus corpos, a seu trabalho e aos corpos e ao trabalho de seus filhos. De acordo com este novo contrato social-sexual, as mulheres proletárias se tornaram para os trabalhadores homens substitutas das terras que eles haviam perdido com os cercamentos, seu meio de reprodução mais básico e um bem comum de que qualquer um podia se apropriar e usar segundo sua vontade. Os ecos desta “apropriação primitiva” podem ser ouvidos no conceito de “mulher comum” (Karras, 1989), que, no século XVI, qualificava aquelas mulheres que se prostituíam. Porém, na nova organização do trabalho, todas as mulheres (exceto as que haviam sido privatizadas pelos homens burgueses) tornaram-se bens comuns, pois uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não trabalho, o trabalho das mulheres começou a se parecer com um recurso natural, disponível para todos, como o ar que respiramos e a água que bebemos (FEDERICI, 2017, p. 191).

O trabalho feminino se transforma, deste modo, em bem comum a serviço do Estado capitalista em formação. E, para que essa transformação se efetivasse, o Estado passou a empreender uma guerra contra o controle das mulheres sobre seus próprios corpos. Essa guerra se deu pela via da fiscalização, sobretudo, dos trabalhos das parteiras e das *femme-sage*. As mulheres sábias, conhecedoras da fisiologia feminina, são substituídas pelos médicos. Os saberes científicos/masculinos são exaltados em detrimento dos saberes empíricos/femininos, que passam a ser considerados credence, ou até mesmo heresia. Federici menciona a instauração de uma fiscalização social sobre as mulheres em idade fértil como um modo de evitar que interrompessem uma possível gestação. A sexualidade e os corpos das mulheres passam a ser uma questão pública, ou seja, dos homens e do Estado. É nesse momento que a caça às bruxas se intensifica, no período em que as mulheres são completamente excluídas da esfera do trabalho socialmente reconhecido e sofrem a maternidade compulsória. É por volta do século XV que se pode localizar essa transição feudo-capitalista, mesmo momento em que há o deslocamento da perseguição contra os hereges para a perseguição contra as bruxas. A heresia sempre foi considerada crime pela Igreja Católica e, até esse período, era comum haver a perseguição e a penalização dos hereges. Em 1486, é publicado o *Malleus Maleficarum*, manual inquisitório escrito por Jacob Sprenger e Heinrich Kraemer no qual, além de serem descritos os modos de reconhecer e

punir a bruxaria, há a delimitação da bruxaria como um crime estritamente feminino. Os autores afirmam que a bruxa necessariamente é uma mulher que apresenta um comportamento sexual desviante, pois afirmam ser a partir do sexo que as mulheres adquirem poderes satânicos e a cometem os seus crimes. O que Federici ressalta é que a formação do capitalismo e o máximo controle da (re)produção feminina não são apenas eventos contemporâneos, mas eventos profundamente interdependentes. Se analisarmos o ideário acerca da bruxaria produzido nesse período, encontraremos pistas para pensar o que estava sendo combatido. Via de regra, a bruxa era representada em gravuras e ilustrações como uma mulher que pratica o infanticídio e/ou entrega crianças ao diabo. Fica evidente que o que se atacava sob o signo da bruxa era, sobretudo, a mulher que se recusava a reproduzir: a mulher que aborta, mas também toda aquela que praticava modalidades sexuais “improdutivas”: a sedutora não casada, a castradora, a velha. A gravura do artista alemão Hans Baldung, feita em 1510, intitulada *O Sabá das Bruxas* representa essa reunião na qual se considerava que as mulheres realizavam feitiços, sacrifícios, orgias, metamorfoseavam-se em animais e empreendiam o *vôo da bruxa*: passeavam entre mundos.

Figura 6 - Hans Baldung - O Sabá das Bruxas - 1510.  
Xilogravura, 38,9 × 27 cm.



Fonte: <https://www.the-athenaeum.org>

Federici analisa a representação do Sabá como a figuração de práticas avessas à lógica capitalista. No trabalho de Hans Baldung, vê-se que se trata de uma cena noturna, ou seja, de algo que se faz fora do horário produtivo. Um encontro realizado no domínio das sombras acontece em um tempo/espaço no qual existe a prevalência da indistinção: fica difícil distinguir o que é de quem, vigoram as im-propriedades.

Além disso, trata-se da ocupação de um espaço público realizada por mulheres despidas, o que vai de encontro com todas as práticas de controle sobre a sexualidade feminina. É ainda no Sabá que se faz o uso de plantas para produzir as poções necessárias para induzir ao *vôo*, ou seja, a um estado alterado de consciência. Por fim, percebe-se a abundante presença de animais, junto às bruxas, no Sabá. Sejam as serpentes que espreitam, os gatos que convivem ou os bodes que acompanham, no chão ou no voo; eles eram denominados os *familiares* das bruxas. O que fica evidente é que a bruxa não mantém uma relação distanciada ou predatória com a natureza, mas se agencia a ela de um outro modo, um que os inquisidores queriam fazer aparecer como anticivilizado: um modo selvagem.

Esse é um ponto chave no livro de Federici, uma vez que a relação entre a bruxa e o selvagem já está enunciada no título da obra, *Calibã e a Bruxa*, no qual há menção a personagens da peça *A Tempestade*, escrita entre 1610 e 1611, por William Shakespeare. A trama narra a história de Próspero, o duque de Milão que é exilado em uma ilha tropical junto de sua filha por conta de um golpe político exercido por seu irmão, Antônio, com ajuda do rei de Nápoles, Alonso. A narrativa se inicia quando Alonso e Antônio estão retornando à Europa depois de uma missão diplomática na África e são surpreendidos por uma forte tempestade que os leva a aportar justamente na ilha onde Próspero habita. Ali se desenrola a narrativa central da peça, que é a tentativa de Próspero de sair de seu exílio e de retomar o poder. Entretanto, o que interessa a Federici são justamente personagens secundários: Calibã, o selvagem nativo da ilha; sua mãe Sycorax, uma poderosa bruxa; e os marujos que acompanhavam os nobres, Trínculo e Estéfano. A autora destaca o momento em que os marujos tentam conspirar junto a Calibã e acabam fracassando: os proletários se revelam ladrões e o selvagem termina pedindo perdão ao senhor colonial. O que Federici pontua é que, dentre os oprimidos pelas classes dominantes em formação, o homem proletário europeu estava muito mais distante dos indígenas colonizados do que as mulheres perseguidas pela inquisição. Ela propõe:

Poderia ter sido diferente o resultado da conspiração de Calibã se seus protagonistas tivesse sido mulheres? E se o rebelde não tivesse sido Calibã, mas Sycorax, sua mãe, a poderosa bruxa argelina, que Shakespeare oculta no segundo plano da peça? Ou se,

ao invés de Trínculo e Estéfano, fossem as irmãs bruxas que, na mesma época da Conquista, estavam sendo queimadas na fogueira na Europa? (FEDERICI, 2017, p. 215)

Assim, Federici constata que as figuras correspondentes às bruxas europeias não foram os magos do Renascimento, mas os nativos americanos colonizados e os africanos escravizados, uma vez que todos esses grupos foram obrigados a fornecer uma inesgotável provisão de trabalho necessário para a acumulação. Essa correspondência não é fortuita: trata-se mais do que um ataque a grupos identitários, mas modos de se relacionar com a natureza e a produção. A autora propõe a ideia de que atacar a bruxaria foi também um ataque a uma visão mágica do mundo, fundamental para o estabelecimento do capitalismo. “A premissa da magia é que o mundo está vivo, que é imprevisível e que existe uma força em todas as coisas” (FEDERICI, 2017, p. 312) - esta proposição constitui um impasse para a atuação exploratória do sistema capitalista, na qual a natureza é considerada mero recurso, enquanto as verdadeiras forças criativas estariam no âmbito mercadológico.

A autora pontua que a erradicação das cosmologias denominadas mágicas foi uma condição necessária para a racionalização capitalista do trabalho, afinal, o pensamento mágico debilita a noção liberal de individualidade. É também aquele que quebra com o cálculo das probabilidades: do ponto de vista capitalista, o futuro é o resultado do que se planeja no presente, ou seja, está à prova de qualquer grande mudança. O pensamento mágico, por outro lado, acolhe o impensável, a revolução. Nesse sentido, a caça às bruxas evidencia a perseguição a uma concepção em que natureza não equivale a recurso, e sim a uma força viva e, portanto, múltipla.

Aqui, podemos concluir algo a respeito da questão de por que atacar as mulheres é atacar lógicas que reconheçam a finitude e a variação. A bruxa é aquela que, a um só tempo, recusa a noção de natureza como recurso e recusa a noção de natureza como destino: ela possui a natureza como aliada e compreende que não há *natureza feminina* equivalente à maternidade do modo patriarcal. Atacar as mulheres que recusem esses sentidos sob o signo da bruxaria é atacar toda concepção de natureza que acolha o limite e a variabilidade.

A bruxa é um dos significantes mais fortes para a face maldita do feminino. Ao compreendermos suas origens, relacionadas ao campo da produção material, entendemos que a bruxa encarna a potência da natureza-mulher de Nietzsche: avessa às essências e aliada da invenção. O feminino é maldito ali onde cria um problema para a produção que visa o acúmulo e não acolhe a variação e - sua consequência - o limite. Mas é também justo nesse ponto em que tem potência de se fazer mal-dita.

Positivar a afinidade entre feminino e margem passa por compreender o que ameaça naquilo que foi lançado fora de cena e recuperar esses elementos a partir de suas potências. Se lembrarmos a imagem da Nau dos Loucos, trabalhada em *A História da Loucura* por Foucault, teremos em mente que é sintoma de uma sociedade obcecada por norma e conformidade jogar para fora - do território, da cidade, do debate - tudo aquilo que evidencia a precariedade de qualquer normatização.

A artista espanhola Laia Arquerós criou uma imagem na qual se pode identificar uma espécie de nau dos loucos composta apenas de mulheres. Laia trabalha com pintura, desenho, gravura e escultura e traz para suas obras, com frequências, temáticas que tangem às mulheres e o feminino a partir daquilo que a interessa, a saber: a arte antiga, a mitologia clássica, certo paganismo religioso e sua relação a natureza<sup>2</sup>. No desenho em que apresenta essa espécie de *nau das loucas*, algumas estão de pé, outra molha os pés no mar, outra opera o remo, uma pratica acrobacias e uma figura, que pode ser claramente identificada como Baubô, conduz a direção do barco. O nome do trabalho é *Desembarco en la Rive Gauche*, que poderíamos traduzir livremente por: *Desembarque na Margem Esquerda*.

Figura 7- Laia Arquerós - Desembarco en la Rive Gauche - 2015. Desenho.



Fonte: <http://www.laiaarqueros.com/>

<sup>2</sup> Informação retirada de uma entrevista concedida ao site <<http://barcelones.com/cultura/la-belleza-de-lo-atemporal-laia-arqueros-claramunt/2016/11/>>. Consultado em 08 mar. 2018.

Essa gravura, além de revisitar o mitológico e tanger o histórico, parece apontar a um movimento que também tento traçar aqui. O feminino, em sua fragmentação multiforme, é lançado à margem; então, se apropria positivamente daquilo que o expulsou da cena, e retorna - a partir de outra relação com a natureza, a produção, a verdade - pelo outro lado.

## 2.2 Chamado ao descaminho

Um aparente paradoxo que se apresenta ao analisar as acusações feitas às mulheres durante a caça às bruxas é o fato de a bruxa ser longamente descrita como uma criatura asquerosa e desagradável e, ainda assim, exercer um perigoso efeito de sedução. A respeito disso, Federici afirma:

A paixão sexual destruíra não somente a autoridade dos homens sobre as mulheres - como lamentava Montaigne, o homem pode conservar seu decoro em tudo, exceto no ato sexual (Easlea, 1980, p. 243) -, mas também a capacidade de governar a si mesmo, fazendo-o perder esta preciosa cabeça onde a filosofia cartesiana situaria a fonte da razão. Por isso, uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e de autocontrole (FEDERICI, 2017, p. 343).

Era reconhecida, portanto, uma potência subversiva feminina capaz de conduzir ao *descaminho*, ou seja, à perda si pelo extravio da própria razão. A isso podemos relacionar o aspecto *velado* do feminino, apontado no item acerca da *verdade-mulher*, que apresenta a afinidade entre feminino e dissimulação. Surge de novo aqui a noção de que esse impreciso, esse desvio, provoque uma perigosa forma de atração. Os efeitos e as causas desse perigo serão abordados nesse item, no qual trabalharemos o significante da *sedução* como operador do deslocamento do sentido de maldito para o mal-dito.

Uma anedota medieval pode esclarecer a relação entre razão e sedução em um contexto misógino e dar um indício de onde há, nessa relação, o perigo provocado pelo feminino à lógica patriarcal. Trata-se da lenda de Aristóteles e Filis, surgida no período medieval e recontada em numerosas versões, como as de Jacques de Vitry, teólogo e cardeal da França do século XIII, de John Herold, frade dominicano do século XIV, e de López Garcia de Salazar, cronista vizcaino do século XV. A mais antiga versão da lenda que se conhece é o poema *Lai d'Aristote* (c.1220-1240), de Henri d'Andeli, que pode ter servido de modelo para versões posteriores. A narrativa dá conta de que Aristóteles, já filósofo de grande prestígio, é chamado à Macedônia para ser tutor de quem se tornaria Alexandre, o



Grande. Consta que, por alguns dias, Alexandre deixa a Macedônia para fazer uma expedição à Índia, onde se apaixona por uma mulher chamada Filis, que traz de volta consigo. Enlouquecido de paixão, começa a passar mais tempo do que deveria com a moça, o que o leva a negligenciar os seus estudos. Percebendo isso, Aristóteles adverte ao príncipe e lhe roga que se afaste da moça para se dedicar à sua formação. Alexandre acata o conselho do mestre e se afasta da amante. Filis, por sua vez, se sente prejudicada e decide se vingar de Aristóteles. Vestida com roupas transparentes, Filis começa a passear dia após dia diante da janela do filósofo até que consegue seduzi-lo. Apaixonado, Aristóteles se declara e ela finge corresponder aos seus sentimentos, exigindo, porém, uma prova de amor como condição para se entregar sexualmente: que Aristóteles se deixasse ser selado e cavalgado por ela. Essa lenda não apenas foi recontada diversas vezes como foi tomada como tema de diversos artistas, que representaram em desenhos, gravuras e pinturas a cena de Filis cavalgando Aristóteles. Essas imagens provavelmente foram usadas de modo pedagógico, como forma de advertir que até mesmo um grande filósofo se torna um completo tolo diante de uma mulher que seduz.

Figura 8- Lucas van Leyden - Filis Cavalga Aristóteles - 1515.



Fonte: <https://www.dbnl.org>



Mas por quais motivos a sedução ameaça a razão? Uma pista nos foi dada por Federici: porque ela perturba a noção cartesiana do sujeito plenamente legislador de si, ou seja, evidencia uma potência de desencontro no cerne do indivíduo. Assim, o desviante é atraente justamente porque já há no sujeito a vocação ao desencontro, porque a razão só se produz ali onde também pode ceder. E, como vimos, essa constatação é *diabólica* para um sistema que se estrutura na denegação do não-saber. *Tudo saber*, no sistema capitalista patriarcal, é relacionado a *tudo conquistar*. Assim, se reconhecer conquistado e atônito - seduzido - é se ver lançado para fora dessa ordem. O uso contemporâneo, atrelado ao senso comum, da noção de sedução é, via de regra, relacionado a uma mulher que supre as demandas imaginárias de um homem. Aqui se quer evidenciar que há nessa compreensão o recalque de uma dimensão muito mais perigosa e antiga do sentido de sedução, que não é usada em prol do reforço narcísico fálico, mas justamente para sabotá-lo.

A obra e a biografia da artista barroca Artemísia Gentileschi é exemplar para ampliar a reflexão acerca da dimensão perigosa da noção de sedução. Artemísia nasceu em Roma no ano de 1593, filha de Prudenza Montone e Orazio Gentileschi, também pintor. Começou a ajudar no ateliê do pai aos doze anos, sendo assim introduzida ao ofício. Aos dezesseis anos, consta que já pintava de forma independente. Durante sua carreira, pintou diversas figuras femininas históricas e mitológicas - como Cleópatra, Maria Madalena, Betsabéia, Judite, Danae, Jael, Dalila - além de alegorias e alguns autorretratos. Além disso, consta na biografia da artista um episódio de abuso sexual por parte de Agostino Tassi, também pintor e amigo de sua família. Artemísia e Orazio levaram o episódio ao tribunal romano, onde o processo tramitou sob o nome de *Stupri et Lenocinij Pro Curia et Fisco*, documento a partir do qual se pode obter detalhes acerca do ocorrido.

Cristine Tedesco (2013) analisa o documento onde o processo está transcrito e o descreve composto por uma súplica de abertura, interrogatórios, depoimentos, cartas, declarações e um despacho saneador. Na súplica de abertura do processo, consta a denúncia feita por Orazio Gentileschi contra Agostino Tassi pelo desvirginamento forçado de Artemísia. Além disso, o acusa de, posteriormente, ter mantido relações sexuais com sua filha sob a falsa promessa de casamento o que, no período, constituía evidente chantagem (já a uma moça sem marido e sem virgindade restava, via de regra, uma vida de prostituição forçada). O processo corre com depoimentos de Agostino Tassi, Artemísia Gentileschi e de diversas testemunhas, além de um exame ginecológico e uma sessão de tortura infligidos a Artemísia como forma de atestar a veracidade de suas alegações.

Sob ordem do juiz e diante dele, duas parteiras realizaram um exame ginecológico em

Artemísia. Tedesco (2013) apresenta a possibilidade de ter havido uma dupla intenção nesse exame. Além de confirmar que não era mais virgem, era bastante plausível que tivessem verificando se não estava grávida ou se não havia cometido aborto. Ou seja, Artemísia, ao buscar justiça para seu caso, foi imediatamente considerada suspeita não apenas de estar mentindo como de ter cometido o que consideravam ser infanticídio. Além disso, foi submetida à tortura das Sibilas, que consiste em posicionar as mãos do investigado do diante do peito em posição de prece, enrolar uma espécie de barbante grosso ou fio de ferro entre cada um dos dedos e aos pouco ir apertando com um torniquete. Artemísia aceitou provar suas palavras através da tortura e teve seus dedos profundamente machucados enquanto confirmou ser verdade o fato de Agostino Tassi tê-la violentado.

Agostino Tassi, por sua vez, foi detido durante o período de investigação e prestou diversos depoimentos, nos quais utilizou da estratégia de maldizer a sua vítima. Além de negar o desvirginamento forçado, ainda tentou de toda forma desmoralizar a jovem pintora alegando ser Artemísia uma mulher depravada e imoral por receber a visitas de homens em sua casa, que, em realidade, tratavam-se de colegas artistas e possíveis mecenas. Em 27 de novembro de 1612, oito meses depois da abertura do processo, Agostino Tassi é declarado culpado e recebe pena de cinco anos de exílio de Roma, a qual nunca cumprirá. Artemísia sim cumpre uma espécie de exílio, casando-se com um marido indicado por seu pai e indo morar em Florença. Mesmo tendo sido declarada inocente, a artista estava socialmente desmoralizada e acabou por cumprir a pena que se havia destinado a seu violador.

Como também a muitas mulheres, a *difamação* foi um significativo que marcou a vida de Artemísia. Lacan, no Seminário 20 (2008), apresenta uma frase a respeito das mulheres construída a partir de um jogo de palavras: “*On la dit femme, on la difamme*”. Aproveitando-se da homofonia na língua francesa entre as frases “chama-se de mulher” e “difama-se”, indica que, na cultura falocêntrica, muito daquilo que se considera ser *naturalmente* ou *essencialmente* feminino provém de um projeto dito civilizatório que inclui difamar as mulheres e rebaixá-las ontologicamente. Lacan diz: “O que de mais famoso, na história, restou das mulheres é, propriamente falando, o que delas se pode dizer de infamante” (LACAN, 2008, p. 91).

Federici também aborda a questão da infâmia e a apresenta com uma das principais estratégias de manutenção da lógica capitalista:

Com efeito, a lição política que podemos extrair de *Calibã e a Bruxa* é que o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo. O capitalismo precisa justificar suas relações sociais - a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada, e a promessa de

prosperidade frente à realidade de penúria generalizada - difamando a “natureza” daqueles a quem explora: mulheres, sujeitos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização (FEDERICI, 2017, p. 37).

A infâmia e a ameaça de difamação são historicamente manejadas como modos de fazer persistir a dominação fálica sobre os corpos e as vidas das mulheres. Deste modo, não parece ser acaso o fato de Artemísia Gentileschi ter retratado duas personagens lendárias às quais a difamação foi questão de vida ou morte: Lucrecia e Susana.

De acordo com o historiador Tito Lívio (apud TEDESCO, 2013, p. 105), Lucrecia foi uma dama romana muito reservada e fiel, mérito divulgado por seu marido entre os filhos e aliados de Tarquínio enquanto discutiam as supostas virtudes suas esposas. Na ocasião, o marido reivindicou a lealdade excepcional de sua esposa Lucrecia e desafiou seus companheiros a voltarem a Roma para se assegurarem do comportamento de suas mulheres. Os homens retornaram e descobriram que, enquanto suas esposas se divertiam em orgias, Lucrecia estava em casa tecendo. Diante dessa situação, o filho do rei obstina-se em obter Lucrecia para si e invade seu quarto para ameaçá-la: caso não se entregasse, ele a mataria e também a um dos seus escravos, deixando-os nus sobre a cama de modo a encenar um assassinato por adultério. Diante da armadilha, Lucrecia se vê encurralada e cede à violação sexual. Porém, chegando à presença de seu pai e marido, confessa o ocorrido e se mata, cravando um punhal em seu peito.

Figura 9- Artemísia Gentileschi - Lucrecia - 1621.  
Óleo sobre tela, 127 x 130 cm.



Fonte: Acervo do Palácio Cattaneo-Adorno

Artemísia pintou essa obra nove anos depois de passar pelo tribunal e quando estava com seu estilo artístico - definido por muitos historiadores da arte como *caravaggista* - bastante amadurecido, o que se comprova no belo manejo do *chiaroscuro* e na fatura dos panejamentos. Nesse sentido, estava bem alinhada à norma artística de sua época.

Interessa aqui, entretanto, aquilo que nessa pintura desvia. Lucrécia foi pintada exaustivamente por diversos artistas, destacando-se Lucas Cranach, O Velho, que produziu trinta e cinco pinturas a partir desse tema. Em geral, Lucrécia é retratada como uma dama triste, apática e resignada. Pode-se pensá-la a partir de uma visão patriarcal, na qual aparece como modelo de virtude feminina, que prefere morrer a manchar a honra de sua família. A Lucrécia de Artemísia, entretanto, mais parece uma guerreira do que uma suicida em resignação. Apresenta força física e tem a expressão consternada que poderia sugerir raiva e indignação, emoções pouco associadas à mulher *virtuosa*.

Também se desvia da norma outra personagem pintada pela artista: Susana, da tela *Susana e o Anciãos*. Realizada na sua juventude, aos dezessete anos, a obra é baseada na narrativa bíblica que consta no livro de Daniel (Dn 13, 1-64). O capítulo trata das virtudes da delicada, bela e religiosa Susana, casada com um dos homens mais ricos e respeitados da Babilônia. Conta que sua casa era constantemente visitada pelos conselheiros do povo judeu, que iam até lá ter com seu marido. Eventualmente, esses homens a conhecem e passam a cobiçá-la. Um dia, dois deles se escondem no jardim da casa para flagrar Susana se banhando. Assim que a veem sem suas servas - pois Susana as havia enviado para que fechassem bem os portões - ameaçam: “Nós estamos desejando você. Concorde conosco, vamos manter relações. Se não concordar nós acusamos você, dizendo que um rapaz estava aqui com você e que por isso você mandou as empregadas saírem”. (Dn 13, 20-21). Susana responde “Eu prefiro dizer não e cair nas mãos de vocês; é melhor do que cometer um pecado contra Deus”. (Dn 13, 23-24). Assim, Susana é detida e denunciada pelos anciãos e, quando está prestes a ser apedrejada por adultério, Daniel intervém e a salva. Ele pede para interrogar individualmente cada um dos homens e lhes pergunta debaixo de qual árvore a flagraram cometendo o adultério, no que acabam se contradizendo.

Assim como Lucrécia, esta personagem também foi pintada numerosas vezes, geralmente representada no momento do assédio com expressão plácida, fraca e débil ou mesmo conivente, como se estivesse gostando. A Susana de Artemísia, por sua vez, tem uma decidida expressão de recusa.

Figura 10- Artemísia Gentileschi - Susana e os Anciões - 1610.

Óleo sobre tela, 170 x 119 cm.



Fonte: Acervo Castelo Weissenstein, Pommersfelden

O que ocorre nas histórias de Lucrecia e Susana é a difamação, por via da chantagem, utilizada por homens como método de conquista. Cristine Tedesco (2013) faz um comentário acerca do conceito de honra no contexto da vida de Artemísia Gentileschi. A autora afirma que a honra era uma virtude exclusivamente masculina, que só dizia respeito às mulheres na medida em que, através de seus comportamentos, indicavam a eficiência da autoridade exercida pelos homens de suas famílias. É por isso que Orazio Gentileschi é quem abre o processo contra Agostino Tassi, não apenas por amor ou compaixão por Artemísia, mas porque havia sido pessoalmente afrontado ao constatar a invasão naquilo que a lei e a sociedade consideravam o seu domínio: o corpo de sua filha. Nesse sentido, para as mulheres, a honra tinha a ver estritamente com a castidade sexual.

Às mulheres, por muito tempo, as opções se restringiam entre manter a honra e se submeter inteiramente aos ditos patriarcais ou perder a honra e ser assassinada ou condenada à prostituição forçada. Entretanto, algumas mulheres históricas e mitológicas são conhecidas por terem utilizado de suas sexualidades de modos desviantes, fora da lógica patriarcal (da economia da honra), como uma espécie de contra-ataque ao domínio fálico. Mulheres míticas como Jael, Dalila e Judite operaram com a sedução como modo de colocar a lógica fálica em descaminho. As três personagens figuraram em pinturas realizadas por Artemísia.

Figura 11- Artemísia Gentileschi - Jael e Sísera - 1620.

Óleo sobre tela, 86 x 125 cm.



Fonte: Acervo Museu de Belas Artes de Budapeste

Jael é descrita na bíblia (Jz, 5: 24-27) como uma mulher que acolhe Sísera, um comandante do exército inimigo do seu povo, alimentando-o e acomodando-o em sua tenda. Ao vê-lo adormecer, finca uma estaca em sua cabeça, salvando assim o povo de Israel. Já Dalila (Jz, 16:4-21) é descrita como a mulher que seduz e trai o juiz Sansão. Diz na bíblia que os filisteus, ansiosos por destruir Sansão, oferecem uma quantia em dinheiro à Dalila para que ela descobrisse em que consistia o seu grande poder. Assim ela faz e, depois de diversas tentativas, finalmente descobre que o seu poder reside em seus cabelos. Um dia, enquanto Sansão dorme sobre seus joelhos, Dalila obtém ajuda e corta-lhe as tranças, cumprindo o seu intento de despojá-lo de seu grande poder.



Figura 12- Artemísia Gentileschi - Sansão e Dalila - 1635.

Óleo sobre tela, 90,5 x 109,5 cm.



Fonte: Acervo Banco Commerciale Italiana

Já Judite foi pintada três vezes por Artemísia Gentilesch. Em uma das pinturas, a artista figura a cena em que Judite realiza a decapitação de Holofernes. Em outra, Judite aparece empunhando sua espada enquanto sua serva carrega a cabeça de Holofernes em uma cesta. Na última, Judite e a Serva, com a cabeça de Holofernes na cesta, olham para fora da tenda e se preparam para sair. Segundo a narrativa bíblica (Livro de Judite), o rei de Babilônia envia Holofernes para se vingar das nações que haviam prejudicado o seu reinado. Durante o sítio a cidade de Betulia, Judite e sua serva se introduzem no acampamento de Holofernes. Descrita como uma bela viúva judia, seduz o general e bebe com ele, para então decapitá-lo enquanto este desfalece embriagado. Judite regressa à Betulia com a cabeça de Holofernes e garante a vitória aos judeus.

Figura 13- Artemísia Gentileschi - Judite Degolando Holofernes  
1612- 1613. Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm.



Fonte:Acervo Palazzo Barberini, Galleria Nazionale di Arte Antica.

O que se repete nas três histórias retratadas por Gentileschi é o movimento praticado pelas mulheres: tacitamente prometem algo a um homem e acabam por lhes oferecer outra coisa. A esse movimento aqui nomeamos *sedução*. Via de regra, essas mulheres são incluídas na trama quando já não há chances de vitória pela via do combate bélico e, então, são chamadas para travar uma *outra forma de combate*. Afinal, o que pode uma mulher contra um soldado forte? Pode fazê-lo deslizar de seu lugar de força a partir da *perda da razão*, levando-o à excitação sexual, ao sono, à embriaguez. Assim, a sedução se dá como um modo de conquista que não acontece pela medição de forças fálicas, mas pelo investimento de outra qualidade de força: a da indefinição, da incerteza, da desrazão.

Os temas bíblicos foram amplamente utilizados pelos artistas associados à estética barroca, como era Artemísia Gentileschi. Uma das explicações para isso é o caráter catequético atribuído às imagens e o contexto social da Contrarreforma. Há na obra de Artemísia, entretanto, um elemento que insiste em desviar. Suas personagens femininas são apresentadas no ápice de suas forças, mesmo nas situações mais adversas. Não fazia



concessões, no sentido de alinhar as mulheres que retratava às noções cristãs de virtude e submissão. Outro aspecto inquietante em sua obra é a semelhança das feições entre algumas figuras que retratava e as suas próprias, em seus autorretratos. Exemplo disso é a semelhança que há entre a Judite, da versão feita entre 1613 e 1614 e a figura do *Autorretrato como Tocadora de Alaúde* feito entre 1615 e 1618.

Figura 14- Artemísia Gentileschi - Judite e Sua Criada  
1613- 1614. Óleo sobre tela, 104 x 94 cm.



Fonte: Acervo Palazzo Pitti

Figura 15- Artemísia Gentileschi - Autorretrato como Tocadora de Alaúde - 1615 - 1618. 60,5 x 50,2 cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo Wadsworth Atheneum.

Seria apressado atribuir tal semelhança a uma incapacidade técnica ou falta de repertório. Artemísia Gentileschi foi uma artista de inegável habilidade e inventividade, o que leva a concluir que a artista assim fez porque intencionou desse modo. Alguns críticos de sua obra ressaltam a dimensão biográfica na obra de Artemísia a partir de uma via confessional, como se pintasse para tratar das dores do abuso e da difamação. Compreendo, entretanto, que a relação não se dá a partir de uma causalidade tão imediata, como se sua produção fosse uma espécie de depositário confessional ou recurso terapêutico. Penso ser necessário compreender que Artemísia Gentileschi, antes de tudo, desenvolveu um projeto artístico no qual incluir possíveis aspectos biográficos era menos uma causalidade e mais uma estratégia.

Proponho tratar-se de uma estratégia de *desvio*, de um chamado ao descaminho, ou seja, uma estratégia de sedução ao modo de Judite, Dalila e Jael. Artemísia seduz na medida em que também ela, em sua pintura, tacitamente promete algo e entrega outra coisa. Valendo-se da norma de seu tempo e época - e conseguindo a ela adaptar-se tão bem a ponto de ter sido a única mulher considerada uma *caravaggista*, ou seja, uma seguidora de um dos mais influentes pintores do barroco - conseguiu colocar em cena algo da ordem da diferença. Em vez de ter aderido à lógica da (des)honra, sustentou em suas pinturas a presença de um feminino impreciso, da ordem do mal-dito. Suas retratadas não eram apresentadas se submetendo placidamente às normas patriarcais, mas a partir de um teor de inquietude e indistinção. Assim, mais do que detectar as feições ou a história pessoal de Artemísia Gentileschi nas figuras que pintou, acredito ser potente reconhecer a mistura, a colagem, a indefinição. É nesse ponto que a artista desvia, pois encontra uma forma de afirmação para além do registro fálico do *esclarecimento*.

Sua vida comparece em sua obra menos pela via biográfica e mais a partir de um registro que Barthes cunhou como *biografema*. O termo, surgido no seu livro *Sade, Fourier, Loyola* (2005), é colocado como contraponto à noção de biografia. Enquanto esta pressupõe uma narrativa fundada na coerência linear, o biografema é apresentado como uma escritura da ordem da parcialidade e da mobilidade. Fragmentos de vida que “poderia viajar fora de qualquer destino e vir a tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada em suma” (BARTHES, 2005, p. 17). Dessa forma, quando Artemísia pinta uma Judith não-toda conforme os padrões de sua época, mas também não-toda à sua própria semelhança, esburaca qualquer totalidade narrativa e faz sua vida reverberar em sua obra justamente pela via da imprecisão.

Na narrativa do processo judicial pelo qual passou, é perceptível o fato de que a verdade era demandada de forma mais intensa - e cruel - às mulheres, pois certamente eram

consideradas mais aptas a mentir. Artemísia foi torturada e examinada para assegurar que dissesse a verdade. Em seu trabalho, parece tê-la dita diversas vezes, mas a partir de uma estratégia na qual potencializar o dito sobre si era investi-lo de imprecisão. Esse é o risco que a sedução inflige à ordem fálica: a constatação de que o contrário da verdade não é imediatamente a mentira, mas pode oscilar entre esses domínios através da inconstância. Ao colocar em cena a precariedade da relação entre verdade e domínio, a sedução apresenta uma forma mais perigosa de conquista: a variação.

### 2.3 Indefinição como potência

Andai no limiar. Não permaneçais os sujeitos das  
vossas propriedades ou faculdades, não permaneçais  
sob elas, mas andai com elas, nelas, além delas.

*Giorgio Agamben*

Em diversos projetos artísticos e literários, o feminino comparece como elemento *variável*, produtor de abalo nas medidas do consciente, da razão e do possível. Essa recorrência é particularmente intensa em produções vinculadas ao surrealismo europeu. Tratando-se de uma estética profundamente interessada na noção de alteridade, tal movimento buscou intensamente essa dimensão *outra* no inconsciente, na África e na mulher. Exemplo desse interesse no feminino errático é o romance *Nadja*, de André Breton. Publicado em 1928, o livro é composto de textos e imagens justapostos, que flertam com o documental e o biográfico. Breton é o narrador-personagem do texto e empreende uma peregrinação: percorre as ruas de Paris na busca e na companhia de Nadja. Entre encontros ocasionais e planejados, Breton descreve a cidade a partir dos encontros arrebatadores com essa mulher extraordinária: visionária, com fala cifrada e aparência fascinante. A respeito de si mesma, Nadja diz “não sou encontrável” (BRETON, 2007, p. 89) e conta que seu nome foi escolhido por ela própria: “Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é só o começo dela” (BRETON, 2007, p. 66). A musa errática, de nome impreciso e paradeiro incerto, é quem potencializa a exploração dos pontos de contato entre a vida e o sonho, entre a estrutura e a desmedida. Entretanto, é justamente a sua afinidade com a imprecisão que a conduz à completa saída da linguagem. Ao fim do romance, Nadja enlouquece e é internada no hospício de Vacluse.

Interessa aqui pensar a afinidade entre feminino e imprecisão por vias não conduzam à completa saída da linguagem, à renúncia ao simbólico, mas a que produza inquietudes no cerne desses registros. Assim fez Claude Cahun, nascida na França em 1894, artista também vinculada ao surrealismo que apostou menos no feminino como ideal (ainda que o ideal do antirracional) e mais na indefinição como via para invenção afirmativa. Cahun sustentou em sua obra uma constante perplexidade acerca de sua identidade, o que lhe garantiu um desvio da rota das totalidades e dos sentidos plenos. A começar por seu nome artístico, um dos pseudônimos de Lucy Renée Schwob, escolhido pela ambiguidade que apresenta na língua francesa, podendo ser tanto um nome do gênero masculino quanto do feminino. Esse gesto irá demarcar sua constante aposta na imprecisão como forma de potência.

Aos dezoito anos, Claude Cahun inicia a redação do livro *Vues et Visions*, com desenhos de Marcel Moore (pseudônimo artístico de Suzanne Malherbe, sua principal parceira amorosa e artística ao longo da vida). *Vues et Visions* é composto de cinquenta textos breves divididos em vinte e cinco capítulos. Cada capítulo possui dois textos, apresentados de forma espelhada, sendo que cada um se passa em um espaço e um tempo distinto: uma narrativa se dá na região do Le Croisic, em 1912, enquanto a segunda se situa na Antiguidade e na Renascença. O texto cria paralelos rigorosos entre as duas narrativas.

Figura 16- Imagem de um fac-símile do primeiro capítulo de *Vues et Visions*.



No primeiro capítulo, intitulado *L'Arrivée* - a chegada - lê-se:

Le Croisic, 1912. - Cansado dos rumores de Paris, venho descansar em Croisic. Depois de uma viagem, ainda que curta, a água quente e uma cama nova são preciosas. Eu as uso e, com a janela aberta, respiro o ar puro; devaneio e espero pelo sono. Minha cabeça, cheia dos sons da cidade, encontrará no litoral uma deliciosa calmaria. Deus! Como as aves marinhas são barulhentas! E também os marinheiros, é assustador! Desnortado, nunca dormi tão mal.

Roma. Augusta. - Pollion me convida para ir a Roma; Ai de mim! Eu devo deixar você, ó Mantua! Depois de uma viagem, ainda que curta, água quente e uma cama fresca são preciosas. Eu as uso. Então, com a janela fechada, respiro um ar impuro e perfumado. Eu sonho com minha nova vida e temo a insônia. Minha cabeça, acostumada à calma de nossos campos, ressoará, dolorosamente, com a febre barulhenta da rainha do mundo. Como essas cortinas de seda são grossas! Eu mal posso ouvir um murmúrio abafado que me embala...Desnortado, nunca dormi tão bem (CAHUN, 2002, p. 23-24)<sup>3</sup>.

Os demais capítulos da obra possuem estrutura e estilos parecidos com o deste: duplas de textos, com extensões quase idênticas, construídos a partir do recurso da repetição entremeadada à diferença. Em todo o livro, a tônica é a da narrativa de viagem, de um deslocamento *desnortador* no qual a variação geográfica é percebida subjetivamente pelas vozes narradoras, que levantam questões semelhantes e nem sempre apresentam as mesmas conclusões. As ilustrações de Moore, que ocupam as margens do texto, seguem essa mesma lógica: estruturas semelhantes compostas por elementos divergentes.

Já nos anos de 1920, Claude Cahun publica uma série de pequenos contos intitulados, em seu conjunto, *Heroïnes*. As heroínas são personagens femininas históricas, mitológicas e literárias cujas histórias originais são transformadas. Com uma linguagem errática, que por vezes se faz bilíngue (pelo uso da língua inglesa misturada ao francês) e que se alterna entre a objetividade descritiva e a sinuosidade hermética, apresenta essas personagens em suas faces rebeldes, revolucionárias, perversas e inesperadas - em todo caso, não aderidas às suas histórias originais. Eva, por exemplo, caçoa da lei; Dalila acaba seduzida por quem deveria seduzir; Judite insurge contra seu próprio povo; Penélope é incapaz de escolher um novo parceiro amoroso simplesmente porque todos os pretendentes lhe despertam desejo ao mesmo tempo; Helena é hedonista e aspira à vida doméstica, Safo quer engravidar; Maria, mãe de Cristo, está decepcionada com o filho; Cinderela é masoquista; Margarida (de Fausto) é incestuosa; Salomé é uma esteta e vê o mundo como se fosse um grande teatro; Bela (de *A Bela e a Fera*) só se atrai por monstruosidades, Andrógina (figura que usa como alter-ego) permanece virgem em meio a uma orgia, e assim por diante.

Diante dos primeiros projetos artísticos de Cahun já é possível verificar sua aposta na

---

<sup>3</sup> Livre tradução feita pela autora.

indefinição como potência. A contaminação entre temporalidades e a reinvenção de personagens femininas míticas colocam em cena seu interesse pela impureza e pela convergência dos díspares. A artista também se dedicou ao longo de sua vida à produção de autorretratos e à atuação teatral, o que dá a ver o quanto lhe interessava trabalhar com os semblantes como matéria inventiva. No lugar do feminino de profundezas misteriosas, Cahun apostava na aparência como território da produção da diferença.

Em 1930 há a publicação de seu principal livro: *Aveux non Avenus*, coletânea de microcontos, epístolas, ensaios e fotomontagens. O título em francês, *Aveux non Avenus*, apresenta uma contradição em termos, já que a palavra *confissões* (*aveux*) é seguida por sua negativa, podendo ser traduzido por algo como *confissões im procedentes*. Nesse livro a artista coloca em cena a impossibilidade de se apresentar verdade biográfica qualquer, apostando mais na invenção do que na revelação de si ou em uma revelação que só se dá junto de um movimento de dissimulação. Em um dos textos que constituem a obra, ela escreve:

Narciso, tu podias te amar em tudo: no sol, no teu irmão, mais belo na noite gasta, que vê na lua uma palidez que nunca deixa de admirar; na lua, que só pode se ver no lago onde se deita até de manhã; em todas as cores espalhadas que espiam cada qual a sua cópia mais fiel entre as aquilégias multicoloridas; nos méis onde as flores buscam seus perfumes e aos quais as abelhas, tuas irmãs, são afeiçoadas. Tu podias te amar entre os silfos e as ninfas, espelhos fieis ou aduladores, instrumentos inconscientes de vontade distinta, inconciliáveis com o fato de que tu terias sabido divinamente te isolar do universo, te sentir, te conhecer e te amar. Pode morrer esse Narciso em quem o amor por si se realiza em um egoísmo a dois, a muitos, a todos, em uma orgia universal? (CAHUN, 2002, p. 217) <sup>4</sup>

Nesse texto poético, Cahun parece dar pistas do seu modo de pensar a tensão entre identidade e alteridade. Em primeiro lugar, dirige-se ao mítico Narciso e não o faz para negar o *amor por si*, que tão fortemente o caracteriza, mas para propor um desvio. Narciso podia ter se amado no outro: no sol, no irmão, na lua, nas cores, nas abelhas, nos seres mitológicos, até nos espelhos quando já fosse capaz de *se separar* deles e ter de si próprio uma consideração forjada nessa separação. Mesmo esses *outros* onde poderia ter se amado e, portanto, se encontrado, também são apresentados em estado de abertura e imprecisão. O irmão é mais belo na inexatidão das sombras da noite, a lua só pode se ver no reflexo indistinto das águas noturnas, e mesmo as cores que constituem o reflexo se encontram não em si próprias, mas nas aquilégias, flores que encontram sua essência não nelas mesmas, e sim no mel, em torno do qual orbitam as abelhas - animal tão distinto e, ainda assim, *tua irmã*. Nesse trecho, Cahun apresenta um belo jogo de palavras no qual se espelhar consiste em ter se *refratado* na diferença ao invés de refletir a si. Ela própria afirma: “‘Espelho’, ‘fixar’ são palavras que não

---

<sup>4</sup> Livre tradução feita pela autora.

tem nada a fazer por aqui” (CAHUN,2002, p. 218). A refração, já presente na estrutura de *Vue et Visions* e nas narrativas de *Heroínas* também comparece no modo com trabalha com a fotografia.

Abrindo cada um dos capítulos de *Aveux non avenues*, Cahun publicou também suas fotocollagens, muitas feitas em parceria com Michel Moore. Nelas, há retratos de Cahun entremeados e justapostos de alguns outros elementos. Em uma delas, faz conviverem elementos radiográficos, uma cabeça sem pele com expressão de horror, imagens de seu próprio rosto, duplas exposições, o rosto de Henri Michaux, aves, uma tesoura, máscaras, elementos escultóricos. Cahun, que perseguia uma relação com a androginia, replicava essa indistinção em suas fotocollagens, justapondo imagens absolutamente distintas de modo a criar uma constelação de figuras na qual seu próprio rosto só era afirmado na medida em que era apresentado em estado de indeterminação. Nas fotocollagens publicadas em *Aveux non Avenues*, Cahun só se diz na medida em que se *mal-diz*, já que só é possível apresentar-se enquanto apresenta a impossibilidade de sustentar verdade qualquer sobre si. Ela própria afirma: “Quanto à verdade, hei de confessá-la a você? Não me preocupo nem um pouco com isso. Não busco por ela - eu fujo dela. E estimo que esteja aí meu verdadeiro dever” (CAHUN, 2016, p. 9).



Figura 17- Fotocolagem publicada em *Aveux non Avenus*



Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.

Em outra fotocolagem, há elementos como espécies de *matrioskas* com seus ventres abertos, uma representação pictórica de três pessoas que tem seus corpos misturados - também pelo ventre. Há a figura de uma mulher, o rosto obliterado por um altere de grandes dimensões, de cuja barriga surge uma figura botânica mesclada a elementos da anatomia



humana. Há ainda diversos pequenos autorretratos: em um deles, Cahun está bem maquiada e usa uma blusa em que se lê: *I am in training don't kiss me*; em outro, exacerba suas feições andróginas e encara com seriedade. Há ainda um terceiro, composto da justaposição de diversos rostos amalgamados em torno do qual há a inscrição: *Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de souslever tous ces visages*, que poderíamos traduzir por: *Sob essa máscara, outra máscara. Eu não cessarei de remover todos esses rostos*. Pode-se inferir que a artista não cessará de remover seus rostos porque não há uma aparência definitiva a ser revelada: a revelação é a multiplicidade. Aqui, a artista se alinha fortemente à noção de *verdade-mulher*. Mas, se anteriormente a trabalhamos sobretudo pela via do trabalho de superfície, em Cahun, a tônica se encontra na imprecisão como forma de revelação, uma *justa imprecisão*.

Em seus estudos sobre a pintura, Jacqueline Lichtenstein (2004) menciona uma passagem que reverbera intensamente com essa fotocoloragem de Claude Cahun. A autora relata que Plínio, um enciclopedista romano, conta sobre Zêuxis, mitológico pintor grego, que desejava pintar uma Vênus, mas não conseguia encontrar modelo à altura de sua intenção e que, portanto, resolveu convocar as cinco mulheres mais bonitas da corte de Creonte para que todas elas juntas, juntamente recortadas, posassem para a pintura do que seria a Vênus ideal. O que Plínio nos conta é que o ideal feminino já nasceu impreciso, multiforme, diverso. Assim também é imagem de si na obra de Cahun: mais exata quanto múltipla.

Figura 18- Fotocolagem publicada em *Aveux non Avenus*



Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.

Aqui já é possível compreender por quais vias a imprecisão se revela uma forma de potência. O mal-dito, um dos nomes do impreciso, só é tomado com um dito insuficiente em uma concepção na qual o *bem dizer* é dizer *definitivamente*. A potência do mal-dito é justamente colocar em cena aquilo que só pode ser dito em estado de imprecisão. Se em *Nadja* a relação da personagem com a dimensão imprecisa da existência a leva ao isolamento do hospício, na obra de Claude Cahun, a imprecisão leva a uma fala que se multiplica e prolifera - seja pelo bilinguismo, pela decidida recusa a escolher entre ser escritora ou artista visual, por sua androginia ou pelo modo como operou a própria imagem em seus trabalhos.

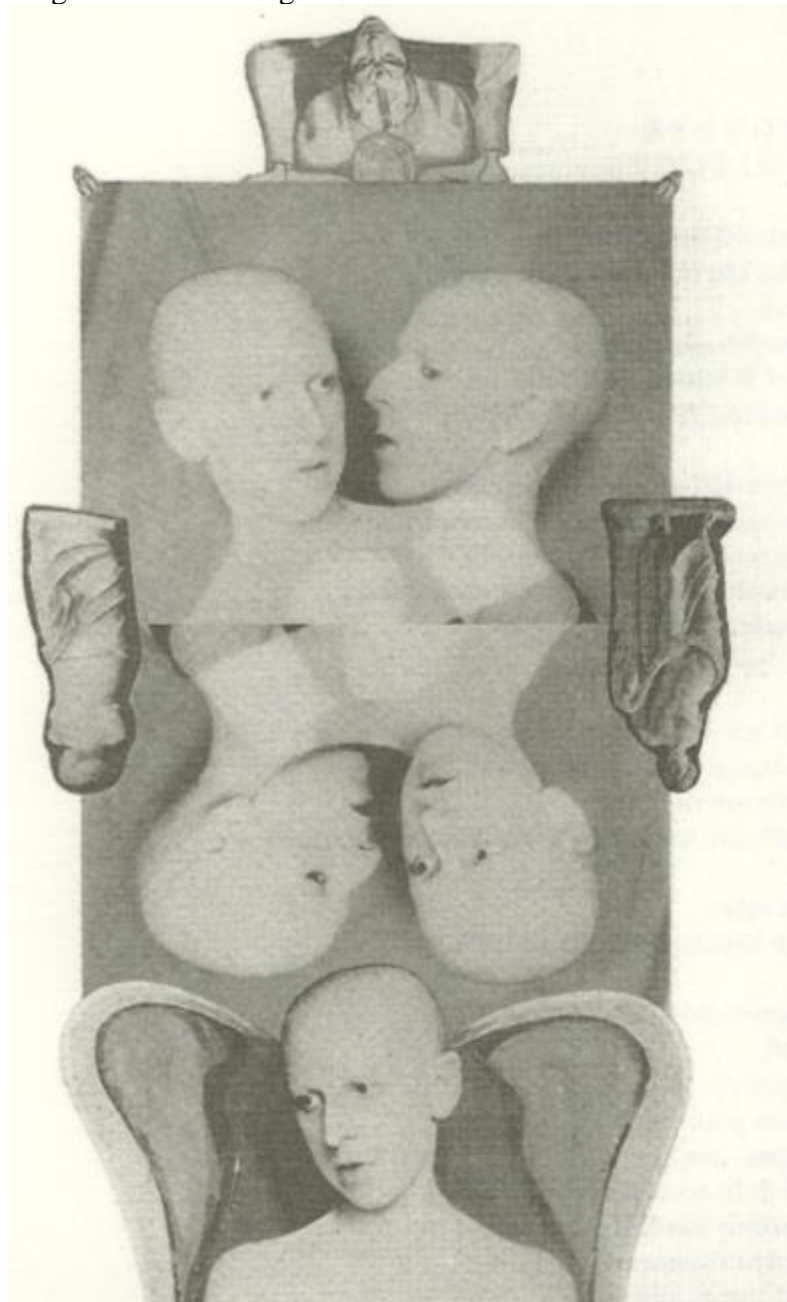
Podemos aqui recuperar Foucault quando ele afirma haver no ato de separar os loucos da sociedade dita sã uma consideração recalcada acerca dos saberes da loucura, um pavor daquilo que a loucura *sabe*. Talvez o que Nadja soubesse tivesse algo a ver com a verdade da variação. Em um trecho do livro, o narrador descreve: “No instante de ir embora, quero lhe fazer uma pergunta que resume todas as demais, uma pergunta que só eu faria, sem dúvida, mas que, pelo menos uma vez, encontrou resposta à altura: “Quem é você?”. E ela, sem hesitar: “Eu sou a alma errante” (BRETON, 2007, p. 70). Pode ser que seja esse mesmo saber, muitas vezes apenas removido de cena sob o significante da loucura, esteja implicado na obra de Cahun. Nesse sentido, a variação não é apenas um estilo ou recurso, mas a constatação de uma *inerência*: se admitirmos a dimensão inconsciente do sujeito, a fala de si haverá sempre de ser uma fala mal-dita. Essa evidência, por muitas vezes, é manejada socialmente através do horror à dissimulação, à variabilidade, à reversibilidade - e não por acaso, via de regra, esse horror se relaciona à misoginia. A potência da indefinição na obra de Cahun é, acima de tudo, a potência de sustentar a variabilidade para além do registro dicotômico verdade x mentira. A impossibilidade de revelar-se plenamente não a leva nem ao silêncio e nem à aderência ao falso: mas aos estilhaços, às refrações, a multiplicidade.

Em outras colagens, a artista recorre à sua própria figura - entremeada a objetos arquitetônicos e decorativos - em repetição e acúmulo, de modo a criar um ser híbrido a partir de sua imagem: uma figura com duas cabeças ou um aglomerado de membros superiores e inferiores, com dimensões múltiplas, sem periferia e nem centro evidentes. A relação entre o feminino e o manejo radical da forma até a sua face *deformada* pode ser pensada a partir da atualização de uma formulação aristotélica. Dentre as inúmeras diferenças entre os corpos, o filósofo grego se ateu às diferenças genitais e marcou ontologicamente o feminino a partir da ausência do falo. Assim, associou o feminino à *incompletude*, pois não foi capaz de pensar a diferença como um elemento si, considerando-a antes em termos hierárquicos - a *natureza masculina* como plena e a *natureza feminina* como insuficiente, *mal-formada* (ARISTOTELES apud PINTO, 2010, p. 26). O que Claude Cahun coloca em cena é uma deformação que não tem a ver com insuficiência, mas com uma espécie de *indiferença à forma fixa* e com o interesse pelo constante processo de formação, de invenção daquilo que se é.

Figura 19 - Fotocolagens de Aveux non Avenus



Figura 20- Fotocolagens de Aveux non Avenus



Fonte: CAHUN, Claude. *Écrits*. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean- Michel Place, 2002.

Nesse sentido, Cahun opera na lógica feminina, não por trabalhar com a própria imagem, mas por estar mais comprometida em borrar os limites entre ficção e facticidade, ser e parecer, confessar e fabular do que em se afirmar a partir de um esclarecimento totalizante - fálico. É também da ordem do feminino - e da estratégia empreendida por Cahun - a sustentação de uma mácula, um furo, uma dissonância nos sentidos. A hipótese que aqui se coloca é que: quando o furo é deslocado de mera supressão para abertura à multiplicidade, o maldito se faz mal-dito. Esse deslocamento foi o tema do presente capítulo; o furo e suas potências serão abordados no subsequente.

### 3 O ÚTERO COMO METÁFORA

#### 3.1 Mulher-casa, mulher-faca

Perpetuou-se longamente no pensamento ocidental a noção de que feminino equivale à incompletude. Essa ideia, em geral, se baseia no deslocamento de uma percepção anatômica para um pressuposto metafísico. Mencionou-se no item anterior o fato de Aristóteles ter realizado esse movimento ao considerar o feminino *malformado*, ou seja, faltoso em relação ao que considerava ser pleno, o masculino. O filósofo associou feminino à *privação* e, com isso, justificou o fato de considerar as mulheres essencialmente inaptas à vida política. Afirmava que, por serem faltosas, eram cognitivamente inferiores, incapazes de elaboração filosófica e de autoridade moral. Definiu, com isto, que a aptidão natural das mulheres estava circunscrita à vida doméstica sob a tutela dos homens. Em suma, lhes atribuiu um montante reduzido de cidadania (PINTO, 2010, p. 26).

Isso indica que Aristóteles não apenas naturalizou uma associação entre anatomia e metafísica, como faltou em compreender que vagina não é um pênis ausente, e sim um órgão inteiro cuja a própria completude inclui a abertura: uma forma plena que contém o vazio. No pensamento aristotélico, completude e abertura são mutuamente excludentes, pois só considera completo aquilo que se fecha em si. Exemplo disso é a sua teoria acerca da reprodução humana na qual considerava advir inteiramente do homem a partícula formadora de um novo ser; enquanto, à mulher, relegava o papel de mera incubadora. Ou seja, só considerava haver capacidade política e criativa no corpo que pensava ser inteiro.

Análoga à noção de que o corpo feminino é incompleto é a ideia de que seria portador de um *vazio temerário*. Etienne Trillat (1991) afirma remontar à alta Antiguidade o pensamento segundo o qual o útero é considerado como um organismo vivo, um animal dotado de certa autonomia. O autor afirma que já no antigo Egito havia a ideia de que o útero poderia migrar no interior do corpo feminino e, com isso, causar as mais diversas perturbações. Essa concepção perpetuou-se longamente e comparece inclusive na obra de Hipócrates, considerado o pai da medicina ocidental. No tomo VII de suas Obras Completas, o médico redige 250 páginas acerca das *doenças das mulheres* e entre elas descreve a

*sufocação da matriz*, condição que causaria o fenômeno do *útero errante*. Hipócrates descreve:

Esta afecção sobrevém sobretudo às mulheres que não têm relações sexuais e às mulheres de uma certa idade, mais do que às jovens; com efeito, sua matriz é mais leve. Eis como isso ocorre: a mulher, tendo os vasos mais vazios que de costume e estando mais cansada, a matriz ressecada pela fadiga se desloca, visto que ela está vazia e leve; a vacuidade do ventre faz com que haja lugar para que ela se desloque (HIPÓCRATES apud TRILLAT, 1991, p. 21).

Afirmava ainda que, ao se deslocar, o útero acabava se fixando sobre os outros órgãos, desregulando os seus funcionamentos. Ou seja, apresentava o *útero errante* como um mal a ser atentamente combatido. Para tal, sugeria um simples tratamento: o casamento, único dispositivo que possibilitaria o coito e a gravidez capazes de aplacar a *vacuidade*. Platão, contemporâneo de Hipócrates, corroborou com suas teorias e as difundiu, como o fez no diálogo *Timeu*, no qual não apenas reforçou a teoria do ventre errante como evidenciou a associação entre o útero e animalidade. No pensamento platônico, o útero é apresentado como um animal sem alma que, caso não estivesse gerando uma vida, vagaria pelo corpo feminino provocando o adoecimento. Afirma Platão:

Na mulher, o que se chama de matriz ou útero é como um ser vivo, possuído do desejo de fazer crianças. Quando durante muito tempo e apesar da estação favorável a matriz permanece estéril, ela se irrita perigosamente; ela se agita em todos os sentidos pelo corpo, obstrui as passagens do ar, impede a inspiração, mete o corpo, assim, nas piores angústias e lhe ocasiona outras doenças de todas as espécies (PLATÃO apud TRILLAT, 1991, p. 23).

É importante pontuar que essa associação entre útero e animalidade consiste menos no resultado de um pensamento ingênuo e mais em uma questão biopolítica. A respeito disso, Trillat afirma que “essa ideia de um pequeno animal voraz, ávido, passeador, aparece como insólita, para não dizer anacrônica, num conjunto que se quer o produto de uma observação objetiva, liberta das crenças e das superstições” (TRILLAT, 1991, p. 18). Ou seja, tal ideia não é fruto de um equívoco desinteressado, mas corresponde a um projeto de dominação.

A biopolítica sistematiza as relações entre vida e direito e, para tanto, reconhece distinção culturalmente feita entre a vida nua ou comum (*zoé*) e a vida política ou politizada (*bios*). Enquanto *bios* é a vida com valor em si mesma (a vida humana), *zoé* é a vida considerada puramente biológica cujo destino é ser manipulada pelos dispositivos ordenadores do poder (a vida animal). Nesse sentido, a noção do útero-animal é uma autorização filosófica para que se impute aos direitos reprodutivos das mulheres as mais atrozes formas de dominação, como se houvesse no cerne da anatomia feminina *bios* uma espécie de estado de exceção *zoé*. Na Grécia clássica, portanto, surge a ideia de que um útero

vazio é um útero perigoso, animalesco, que deveria necessariamente ser tutelado pelo masculino. Esse pensamento, a um só tempo, circunscribe o feminino à sua relação com a vacuidade e define que este espaço, quando desprovido de algo que advenha do masculino, é inferior, infame e indesejável.

A artista Louise Bourgeois tratou intensamente das relações entre mulher e espacialidade em sua obra, a partir da qual podemos encontrar elementos para refutar a noção de que a relação entre feminino e vacuidade é uma relação meramente *faltosa*. Nascida em 1911 em Paris, passou sua infância na periferia da capital francesa onde sua família matinha um ateliê de confecção e restauro de tapeçaria. Aos 12 anos, Louise já colaborava nos negócios da família, principalmente como desenhista. Mais tarde, chegou a ingressar na faculdade de Belas Artes, mas a abandonou precocemente obtendo sua formação em desenho, pintura, gravura e escultura em diversos ateliês da cidade de Paris, como os de Fernand Léger, Paul Colin, Roger Bissière, Othon Friesz. Em 1938, Louise Bourgeois se casou com o historiador e crítico de arte norte-americano Robert Goldwart e mudou-se para Nova York, onde viveu até falecer, no ano de 2011. Produziu uma extensa obra, composta de desenhos, gravuras, objetos, esculturas e instalações (que denominava “células”), mas sempre deixou claro em seus escritos e entrevistas que se considerava, acima de tudo, uma escultora. A respeito do trânsito entre sua formação inicial e sua prática escultórica, a artista afirma:

O fato de eu ter uma formação em tecelagem e ter me formado escultora significa que julguei o meio da tecelagem incompatível com a arte da escultura. O vazio e a plenitude que são essenciais para o espaço e o volume da escultura não estão presentes porque existe um fundo que nunca é perfurado realmente (BOURGEOIS, 2000, p. 87).

Louise Bourgeois viveu parte fundamental de sua carreira entre as vanguardas europeias e o modernismo norte-americano, cercada pelas intensidades da industrialização e das grandes guerras mundiais. As tensões entre o progresso industrial e os horrores das guerras animaram diversos movimentos artísticos do século XX, que buscaram elaborar essas tensões a partir do desejo comum de *rompimento*. A ideia de espacialidade foi incluída nos anseios rompedores vanguardistas e cada movimento artístico pesquisou essa possibilidade a partir de suas próprias estratégias. Louise, apesar de ter estudado na França com artistas associados às vanguardas, praticou um modo de singular de radicalizar a espacialidade, investigando diversos suportes a partir de alguns métodos e questões. Um dos métodos que a artista recorre, por exemplo, é a pesquisa da espacialidade através de imagens e figuras femininas. Tal recorrência aqui será pensada a partir da hipótese de que Louise Bourgeois deflagrou e pesquisou uma espécie de *qualidade espacial* feminina. A artista afirmou “não me



interesse pelo corpo; interesse-me pelo mecanismo” (BOURGEOIS, 2000, p. 219). Portanto, podemos falar que sua investigação acerca da espacialidade foi feita, muitas vezes, através de uma pesquisa acerca de *mecanismos femininos*.

Recorrem em suas obras imagens que remetem à gravidez, à lactação, ao sexo, à dilaceração, à prótese. São imagens que poderíamos agrupar ali onde há articulação entre fechamento e abertura. Essa relação se realiza por muitas vias: preenchimento, invasão, transbordamento, convivência, substituição. Em todo caso, pode-se perceber nos trabalhos de Bourgeois a ênfase no espaço como campo de negociação entre o limite individualizante e o contato com a alteridade. Um desses modos de negociação que a interessou singularmente foi a *habitação*. Ainda em seus escritos, quando fala de sua transição de tecelã para escultora, ela posiciona o desejo pelos modos habitáveis da forma como motivação fundamental:

Pessoalmente, tenho uma ligação de longa data com tapeçarias. Quando crianças, nós as usamos para nos esconder. Essa é uma das razões pelas quais espero que sejam tão tridimensionais - porque sinto que deveriam ser de uma tal altura e peso e tamanho que daria para você se envolver nelas. (...) Uma tenda é muito importante no meu vocabulário - uma forma de escultura tecida para ser adentrada -, uma forma de arquitetura desmontável (BOURGEOIS, 2000, p. 89).

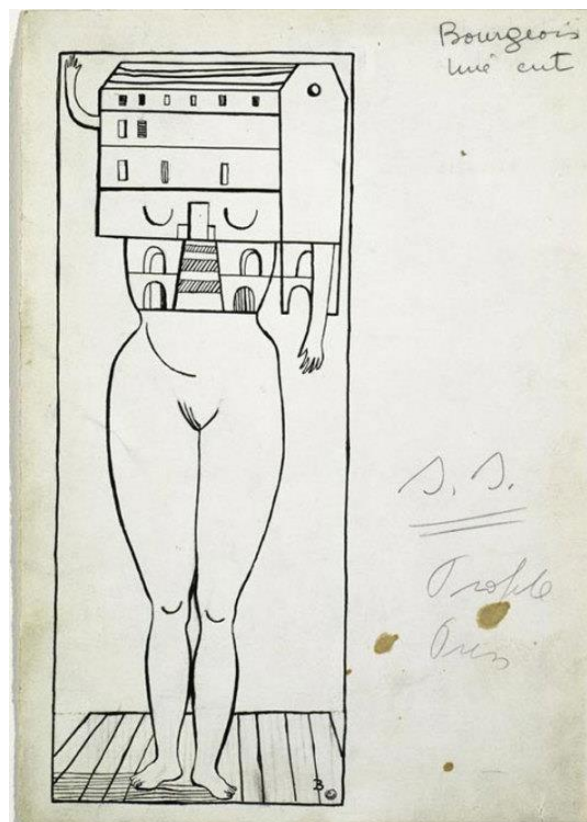
Essa questão está bem marcada em suas figuras chamadas *Femme Maison*, mulheres-casa, que comparecem em momentos e linguagens diferentes no decorrer de seu trabalho. Primeiro Bourgeois realizou três pinturas, entre 1945 e 1947, nas quais corpos femininos tem arquiteturas domésticas no lugar do tórax e da cabeça. Esses corpos sustentam o agenciamento com as formas domésticas menos a partir da acumulação de formas (mulher + casa) e mais por uma via metamórfica (mulher-casa). Para tal, são apresentados em um estado no qual a circunscrição individualizante é lançada ao excesso ou à supressão, já que a esses corpos tanto sobram membros quanto faltam pedaços. No mesmo ano também produziu um desenho com o mesmo tema.

Figura 201- Louise Bourgeois - Série de pinturas Femme Maison – 1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada.



Fonte: Acervo The Easton Foundation, NY.

Figura 22- Louise Bourgeois - Femme Maison -1947. 23.3 x 9.3 cm.



Fonte: Acervo The Easton Foundation, NY.

Já em 1994, Bourgeois produziu uma *Femme Maison* de mármore, uma figura sem os braços, deitada com as pernas flexionadas e portando uma casinha no lugar onde deveria estar

sua cabeça. Em 2001, realizou uma *Femme Maison* em tecido: um corpo quase indistinguível, ao qual faltam muitas partes e que detém uma pequena casa sobre o ventre.

Figura 23- Louise Bourgeois - *Femme Maison* - 1994.

Mármore, 11.4 x 31.1 x 6.6 cm.



Fonte: Acervo The Easton Foundation, NY.

Figura 24 - Louise Bourgeois - *Femme Maison* - 2001. Tecido.



Fonte: Acervo The Easton Foundation, NY.

Algumas outras *Femme Maison* em desenho e escultura, além dessas, foram produzidas pela artista. Interessa aqui, entretanto, menos catalogar a totalidade dessa categoria na sua produção e mais compreender que o tema retornou em diversos períodos, a partir de diferentes linguagens, para então avançar na discussão acerca do sentido dessas obras. Algumas críticas, como as de Deborah Wye<sup>5</sup>, abordam o sentido das *Femme Maison* a partir do contexto das lutas feministas e da demanda pela desnaturalização da relação entre mulher e

<sup>5</sup> Curadora do MOMA de Nova York que organizou três importantes mostras sobre a artista nessa instituição. Informação recolhida em <https://www.moma.org/audio/playlist/42/665>. Acesso em: 7 abr. 2018.

o trabalho doméstico. Seguindo a abordagem de Wye, essas obras explicitariam tal associação para refutá-la. Sustentarei aqui uma hipótese semelhante, mas a partir de um trajeto diferente no qual a afinidade entre feminino e casa não é integralmente negada, mas afirmada a partir de um ponto em que a ideia de *doméstico* é completamente transformada por seu agenciamento ao feminino.

Em primeiro lugar, o feminino - como potência antiessencializante - implode a possibilidade de haver uma relação essencial entre mulher e casa, mas dá pistas de que essa relação seja forjada ali onde ambas guardam relação com a abertura. Se o senso comum compreende o *doméstico* como em um sentido próximo a quando se adentra uma força da natureza para inseri-la na categoria de *animal doméstico*, aqui, a afinidade entre feminino e habitação se dá justamente no ponto em que ambas se afirmam instâncias dotadas de uma qualidade *indomável*.

As *Femme Maison* são figuras híbridas feitas de corpos femininos e formas habitáveis, nas quais persiste o fato de as partes corporais serem fragmentadas enquanto as formas domésticas se mostram completas. Aqui, entretanto, completo não significa fechado: vê-se que membros ou formas saem pelas aberturas das casinhas e, quando não há essa saída, pode-se ver uma pequena porta que cria uma fenda ou um simples recuo. Em todo caso, são abertas. Essa abertura é crucial para a construção da tensão entre individuação e alteridade que recorre no trabalho de Bourgeois, seja nas figuras humanas que se fecundam e se gestam, nos animais que metaforizam aspectos humanos, nos encontros entre modulações informes e estruturas geométricas, na indistinção entre o interno e o externo em suas *células*. Se frequentar é investir um espaço de uma presença exógena, a qualidade espacial que parece interessar à artista tem a ver com essa *abertura à frequência*: a hospitalidade.

Derrida pensou hospitalidade como uma das potências com vocação para perturbar as instâncias asseguradoras da noção ocidental de sujeito. Fazendo uso do fato da expressão francesa *chez moi* significar, a um só tempo, *em mim/em meu pensamento* e *em minha casa*, Derrida aborda a questão do estrangeiro como o elemento que abala tanto a noção de propriedade como a noção de sujeito. No livro resultante de entrevistas com Anne Dufourmantelle acerca da hospitalidade (DERRIDA, 2003), o filósofo recupera a figura do estrangeiro nos diálogos de Platão e destaca uma passagem do diálogo *O Sofista* na qual o estrangeiro faz um curioso pedido: para que não o tomem erroneamente como parricida. Essa solicitação é feita ao mesmo tempo em que ataca a figura do pai, representado pelo filósofo Parmênides, ao questionar uma premissa estruturante da filosofia parmediana: a de que a via da verdade é um caminho por onde só se avançava a partir da consideração de que o “o ser é e

o não-ser não é”. Ou seja, o estrangeiro ataca o pai-filósofo quando anuncia uma possibilidade divergente, estabelecendo “que o não-ser é, sob qualquer consideração, e que o ser, por sua vez, de certa maneira, não é.” (DERRIDA, 2003, p. 7).

Ao colocar em cena uma outra possibilidade acerca da existência afirma, por denegação, que ataca a figura do pai/filósofo. Com essa passagem, Derrida conclui que: “O estrangeiro sacode o dogmatismo ameaçador do *logos* paterno (...). Como se o Estrangeiro devesse começar contestando a autoridade do chefe, do pai, do chefe da família, do “dono do lugar” (...) Eis a questão temida, a hipótese revolucionária do Estrangeiro” (DERRIDA, 2003, p. 7).

Derrida localiza na filosofia clássica o que também percebe na língua francesa: a articulação entre *ser* e *habitar*. Entende que a afinidade entre essas instâncias se dá sobretudo ali onde ambas deflagram o acautelamento daquele que vem *de fora*. O estrangeiro é esse que chega para, ao mesmo tempo, fragilizar a noção de propriedade e para evidenciar zonas de intersecção entre ser e não-ser. A questão da hospitalidade se dá então em torno da pergunta: como o próprio poderia, a custo de se colocar em risco, acolher o diverso? Derrida fala de dois modos de fazê-lo: pela hospitalidade de direito e pela hospitalidade incondicional. A hospitalidade de direito tem a ver com as técnicas diplomáticas que asseguram direitos e deveres para o estrangeiro através de pactos de reciprocidade. O filósofo ressalta que esse modo de hospitalidade supõe, necessariamente, que o estrangeiro tenha um estatuto social e familiar. Ou seja, toda hospitalidade diplomática se baseia no fato de o estrangeiro ser dotado de nome, filiação e nacionalidade. Derrida afirma: “(...) não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como mais um bárbaro” (DERRIDA, 2003, p. 23).

A hospitalidade incondicional, por sua vez, é a que rompe com as normas diplomáticas e se dá como um *sim total* àquele que vem. A radicalidade inerente à hospitalidade incondicional tem a ver com acolher aquele que chega sem sequer *lhe perguntar o nome*, ou seja, passa por implodir a relação entre acolhimento e a lógica patronímica - fundamentada sobre o nome (do pai). Derrida não coloca essa ideia como indicação de uma solução literal para as questões imigratórias, mas afirma que a hospitalidade absoluta deveria colocar a hospitalidade de direito “num movimento incessante de progresso” (DERRIDA, 2003, p. 25). Reconhece que a total abertura ao que vem de fora oferece riscos e não sugere que isso seja ignorado, mas propõe que hospitalidade de direito seja pensada junto de hospitalidade absoluta para “calcular os riscos, sim, mas sem fechar a porta ao incalculável” (DERRIDA,

2004, p. 250). É essa abertura ao incalculável que aqui nos interessa para pensarmos o tipo de abertura que sustentam as *Femme Maison*.

O que Derrida propõe como hospitalidade absoluta é o acolhimento daquilo que não se nomeia, ou seja, o acolhimento das potências não circunscritíveis pelo simbólico. Um vazio aberto ao inominável era o que os filósofos clássicos consideravam ser o pior dos destinos para um útero, já que este deveria estar sempre tutelado pela ordem fálica: através do controle estatal, matrimonial ou médico. Louise Bourgeois, entretanto, recupera essa afinidade com o incalculável na abertura que incute nas suas mulheres-casa: as aberturas das *Femme Maison* não são talhadas conforme as medidas dos preenchimentos fálicos do mundo, não são faltosas em relação a uma suposta completude fálica. Sustentam um quinhão de impreenchimento no cerne de suas próprias totalidades e, nesse sentido, se aliam à noção derridiana de hospitalidade. Diz Derrida:

(...) a hospitalidade absoluta exige que eu abra a minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provindo de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc), mas ao outro absoluto desconhecido, anônimo, que lhe *ceda o lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar (...) (DERRIDA, 2003, p. 25).

É nesse ponto em que o feminino se afirma portador de um espaço alheio à tutela fálica/simbólica/patronímica que gostaria de posicionar a ideia do útero como uma metáfora do gesto poético. Essa metáfora se ampara pela noção de que o encontro com o limite do eu é tanto condição para a hospitalidade quanto para a *criação*. Derrida afirma que “um ato de hospitalidade só pode ser poético” (DERRIDA, 2003, p. 4) e, reciprocamente, sustento aqui a possibilidade de todo gesto poético ser um ato de hospitalidade, no sentido de ser um gesto disponível a acolher o inominável. Elejo o útero para metaforizar essa relação justamente pela relação entre feminino e vão ser historicamente utilizada como modo de caracterizá-lo como faltoso. Ao desvelar uma qualidade potente do impreenchimento, não busco apenas atacar a misoginia estrutural como também desejo colocar em questão aquilo que pensamento ocidental evita ver no *vão*, recobrando-o sem cessar de infâmia e de tutela fálica. Proponho que a metáfora uterina traga pelo menos uma resposta para essa questão ao deflagrar algo que é fatal: o fato de que a criação tem a ver com a finitude e não com a acumulação.

É interessante constatar que *criação* guarda pelo menos dois sentidos fortes: diz respeito ao que um sujeito cria e ao próprio evento que teria proporcionado a vida. Essa dupla compreensão se dá quando a humanidade se percebe, a um só tempo, criadora e criatura. Proponho que se possa encontrar pistas para avançar na discussão acerca da relação entre criação, feminino e finitude nos mitos da criação da espécie humana. A Bíblia conta que Deus

permitiu que Adão e Eva comessem de todas as frutas do jardim do Éden, com apenas uma exceção: (Gênesis, 2,17) "Mas da árvore da ciência do bem e do mal, d'ela não comerás; porque no dia que d'ela comeres, certamente morrerás.". Como é sabido, quem rompe esta interdição divina é Eva, cuja punição por este ato foi a irreversível perda da imortalidade, o encontro inevitável com a morte.

Na mitologia grega, a primeira mulher existente foi Pandora, criada por Zeus como uma forma de punir Prometeu pelo roubo do fogo divino. Pandora foi presenteada a seu irmão, Epimeteu, o portador de uma caixa que continha todos os males existentes. Ao tomá-la como esposa, avisou-a que não abrisse jamais a caixa. Porém, Pandora não resistiu à curiosidade e a abriu, o que fez com que todos os males escapassem e fossem dados ao conhecimento dos homens. Nestes dois mitos, a ideia que persiste é a do feminino como potência transgressora da norma que faz emergir a consciência abrupta da finitude. Podemos considerar que o que há na caixa e no fruto é o entendimento de que o encontro com a vida é necessariamente o encontro com a morte. Entretanto, ambas as mitologias apresentam o conhecimento da finitude como fruto de uma equivocação não apenas humana, mas especificamente feminina. Como se, não fosse pela mulher, pudesse haver criação sem aniquilação. Nesse sentido, o horror ao vazio - estendido como um horror ao feminino - é uma tentativa de recalcar a perda que está implicada em toda forma de criação.

Na obra de Louise Bourgeois, entretanto, criação e destruição convivem como potências dialéticas. As *Femme Maison*, além de acolhedoras, trazem consigo uma dimensão dilacerante. Além de possuírem formas humanas mutiladas e remendadas, a própria potência de acolhimento sustenta um sentido de risco. Derrida (2003, p. 41) apresenta a genealogia da palavra latina *hostis* de onde derivam tanto *hóspede* quanto *inimigo*. Para dar conta desse risco do encontro com a hostilidade implicada na prática da hospitalidade, o filósofo apresenta o conceito de *hostipitalidade* dando a ver que nenhuma disposição ao acolhimento do diverso é inteiramente agregadora, guardando sempre uma potência dilaceradora. Louise Bourgeois produziu ao longo de seu trabalho uma série com título análogo a das *Femme Maison*: as *Femme Couteau*. Escreve Bourgeois:

Sempre houve uma sugestionabilidade sexual em meu trabalho. Às vezes estou totalmente envolvida com formas femininas - cachos de seios como nuvens - mas muitas vezes misturo o imaginário - seios fálicos, masculino e feminino, ativo e passivo. Essa escultura de mármore - minha *Femme Couteau* [Mulher Faca] - personifica a polaridade das mulheres, o destrutivo e o sedutor (BOURGEOIS, 2000, p. 101).

Ao modo das *Femme Maison*, as *Femme Couteau* também comparecem diversos momentos de sua obra. Porém, dessa vez apenas em trabalhos escultóricos. Entre 1969 e 1970, Louise Bourgeois produziu a primeira obra que intitulou desse modo: uma escultura em mármore com dimensões aproximadas de 67 x x 12 cm que apresenta a fusão entre formas arredondadas e sinuosas e o talhe de uma superfície lisa e pontiaguda. Em 1982, produz mais duas esculturas em pedra com o mesmo título. Ambas seguem a mesma estrutura da primeira *Femme Couteau*: constituem-se da mistura entre formas que se encaixam e se excedem a partir de um diálogo entre o esférico e o côncavo e do progressivo afinilamento de uma das faces do objeto. No ano de 2002, Bourgeois volta a produzir objetos com esse mesmo título, dessa vez feitos com tecidos e lâminas de diferentes dimensões. Suas mulheres faca são figurações de corpos incompletos, constituídos de diferentes texturas, com seus remendos e descontinuidades à mostra. Ao modo das *Femme Maison*, também são híbridas, se constituem da incorporação de um elemento, a priori, estranho ao orgânico. São corpos que se transformam a partir do agenciamento com o diverso e se dão, a um só tempo, incompletos e dotados da capacidade de causar a incompletude através do corte.

Figura 25- Louise Bourgeois - *Femme Couteau* –  
1969-1970. Mármore, 67 x x 12 cm.



Fonte : Acervo The Easton Foundation, NY.



Figura 26- Louise Bourgeois - Femme Couteau - 2002.



Fonte : Acervo The Easton Foundation, NY.

Podemos pensar que o *feminino se faz cortante* quando traz notícias do estrangeirismo que há no cerne de toda identidade, ou seja, quando deflagra a alteridade que habita qualquer edifício identitário. Quando Lacan falava da alteridade feminina, não o fazia em termos de comparação (a mulher como a outra em relação à neutralidade masculina), mas em sentido absoluto, já que o feminino constitui algo de inominável para todos (mesmo para as mulheres). Foi nesse sentido que o psicanalista afirmou que *a mulher é outra para si*. Ainda recorrendo ao conceito de hospitalidade, encontramos essa analogia em Derrida quando ele diz que “(...) para constituir o espaço de uma casa habitável e um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas, é preciso dar passagem ao estrangeiro. Não existe casa ou interioridade sem portas e janelas” (DERRIDA, 2003, p. 55). É por sustentar uma *completude com abertura* que o feminino tantas vezes foi relegado à dimensão do faltoso; como se, excluindo o feminino, pudesse restar um modo de existir impermeável à finitude e a alteridade. Mas o feminino mal-dito, como metáfora uterina, coloca em cena algo crucial: o fato de que o eu precisa ter limite para que o outro tenha lugar no mundo.

Não à toa, o feminino foi historicamente relacionado à loucura e que essa loucura tenha sido tantas vezes descrita através do nome de histeria. Nesse sentido, loucura seria toda alteridade a ser expurgada a fim de fazer consistirem as gramáticas falocêntricas que nada querem saber acerca da dimensão cindida da existência. Ruth Silviano Brandão resume belamente: “loucura, então, está para não-coincidência, não concordância com o narcisismo masculino” (BRANDÃO, 2004, p. 52). Dessa não-coincidência se trata a potência destrutiva do feminino, uma potência que, ao colocar as dimensões totalizadoras em abalo, coloca em

cena a possibilidade de outra forma de criação em que cabe o encontro com o inominável.

Proponho, portanto, que a qualidade especial feminina que comparece na obra de Louise Bourgeois é essa que sustenta a abertura promovedora da dialética vazio-criação. Uma dialética *mal(-)dita* para uma sociedade patriarcal obcecada por acumulação, que não consegue conceder com a ideia de que a criação demanda morte, de que a extrapolação demanda uma vacuidade, que a fertilidade inclui o negativo, a perda, a cisão. Em sua obra, formas grávidas, fortes, cortantes e frágeis operam de um modo em que transbordar está sempre relacionado ao ser não-toda. O modo como o impreenchido opera é, acima de tudo, na interrupção da rotina do mesmo e na abertura da passagem ao novo. Essa abertura tem mesmo algo de selvagem, pois se relaciona a isso que faz o mundo tremer: a chegada do desconhecido. Mas, se a lógica fálica considera que o desconhecido é infame e perigoso; a lógica feminina lhe dá passagem. Assim, podemos verificar que há uma proposição na obra de Bourgeois que contraria a noção aristotélica de que criação é virtude do que é impermeável: a artista a apresenta, sobretudo, como trabalho que se faz *com* a abertura.

### 3.2 Minha musa é cruel, mas eu não conheço outra

Musa ensina-me o canto/ Que me corta a garganta.

*Sophia de Mello Breyner Andresen*

A noção de que criar é coisa que se faz com a abertura é uma questão que também se apresenta e se desenvolve intensamente na obra de Adília Lopes. A escritora portuguesa, nascida na cidade de Lisboa em 1960, começou a publicar seus textos poéticos na metade da década de 80. Em sua obra, flerta tanto com a cultura erudita quanto com elementos banais da vida e da linguagem. Mantém uma enunciação decididamente feminina e faz uso da linguagem confessional que, por vezes, tensiona até a dimensão do absurdo. Em alguns momentos, Lopes assume uma dicção clara e direta, como se convocasse o leitor para uma conversa ou um embate; em outros, beira o mais hermético *nonsense*. Os recursos poéticos que entremeiam seu texto provocam um curto-circuito simbólico, no qual tudo está em risco em seu poema: o sublime, o erudito, o banal, o sagrado, o leitor e ela própria. Nada é excluído, mas tudo é apresentado até o seu grau de maior desimportância. Nesse sentido, se por um lado a poeta adere à sua época fazendo referências a elementos contemporâneos, por

outro, não cessa de fazer desmoronar as noções de bom-senso e consensualidade.

Há, portanto, um constante incômodo em seus textos, tanto como confessada motivação como enquanto efeito inevitável. Tal incômodo está relacionado à noção de desajuste proveniente da quebra das expectativas, dos contratos, das concordâncias, das convenções. Esse desajuste não é obliterado ou excluído por Adília, mas utilizado como a própria matéria de sua poética. Em seus poemas que abordam a questão do fazer poético, a noção de inquietude parece ser central.

Escrever um poema  
 é como apanhar um peixe  
 com as mãos  
 nunca pesquei assim um peixe  
 mas posso falar assim  
 sei que nem tudo o que vem às mãos  
 é peixe  
 o peixe debate-se  
 tenta escapar-se  
 escapa-se  
 eu persisto  
 luto corpo a corpo  
 com o peixe  
 ou morremos os dois  
 ou nos salvamos os dois  
 tenho de estar atenta  
 tenho medo de não chegar ao fim  
 é uma questão de vida ou de morte  
 quando chego ao fim  
 descubro que precisei de apanhar o peixe  
 para me livrar do peixe  
 livro-me do peixe com o alívio  
 que não sei dizer  
 (LOPES, 2014, p. 12)

Neste poema chamado *Arte Poética*, Adília Lopes coloca em cena o fazer poético como uma prática inquieta que leva ao risco: questão de vida ou morte em que nada está garantido e ambos - poema e poeta - estão em estado de perigo. Nesse sentido, trata-se de algo que não é feito a partir do acúmulo de forças e saberes, mas através do despojamento de qualquer garantia. Essa imagem recorre em sua obra, como em um poema do livro *A pão e água de colônia* que diz:

A mais pequena distração  
 pode causar a morte do artista  
 o domador de tigres  
 tem que prestar muita atenção ao tigre  
 se não o tigre come-o  
 o pintor de jarras com crisântemos  
 falha uma natureza morta  
 e em desespero de causa  
 come a jarra com os crisântemos  
 que horror engoliu vidro moído

mas não foi bem isso  
(LOPES, 2014, p. 66)

Aqui o que ameaça o poeta é o próprio poema que, para criar, precisa também domar com atenta precisão, sob o risco de acabar devorado ou de ingerir algo mortal. Usando as metáforas da doma e da pesca, Adília posiciona o poema como esse *outro inumano* com o qual se deve negociar a partir de um fazer artiloso, que tanto pode resultar em alívio como na própria aniquilação. O último verso desse poema, entretanto, aponta para o fato de que essa estranha economia poética é imprecisa até mesmo para a poeta. Em *Versos verdes*, há o trecho:

O meu livro é a minha caverna  
sombras e grafiti preservados pela lava do Vesúvio que me asfixiou  
(LOPES, 2014, p. 384)

Nesses versos, o livro se faz caverna e os poemas são *sombra-inscrição* fixadas à custa de uma atividade vulcânica que a um só tempo sufoca e preserva. Podemos perceber que a poesia, em Adília Lopes, é coisa perigosa que promove uma forma singular de defesa-salvação. Algo que ameaça de morte, mas que promove sobrevivência; coisa que se apanha e de que se livra provocando um alívio que não sabe nem dizer. Em um poema de 2007, escreve:

Dia  
Sem poesia  
Não é dia  
É noite escura  
Mas a poesia  
É noite escura.  
(LOPES, 2014, p. 60)

Aqui fica evidente a dupla condição do poema: ao mesmo tempo que é o elemento cuja ausência provoca noite em pleno dia é também a própria noite escura. Em outro poema intitulado *A Cura*, a poeta também usa a metáfora da luz para falar da natureza do poema. Adília escreve:

O poema é  
Esconjuro do escuro  
Ao meio-dia  
(LOPES, 2014, p. 289)

Nesses versos, o poema é apresentado como algo que frequenta o grau mais alto de luz - o meio-dia - na condição de *esconjuro do escuro*. Não fica evidente se o poema é aquilo que exorciza o escuro do meio-dia ou o que investe o meio-dia das potências noturnas através de

uma espécie de feitiço. A palavra esconjuro possibilitaria as duas leituras - purificação e maldição. Em todo caso, trata-se da frequentação do dia pela noite em uma relação mágica, enfeitada, que justificaria a convivência desses opostos. Nesse sentido, o elemento desajustado, o traço noturno, funciona como o coração pulsante do poema.

A partir desses elementos, apresento a hipótese de que em Adília Lopes a criação se dá como um ganho pela perda, ou seja, como dom. O dom é isso que chega sem controle, portanto chega em desmedida: faltoso ou excedente. O dom tradicionalmente foi pensado junto à noção de *genialidade artística*, questão abordada por Giorgio Agamben em um ensaio acerca do vocábulo latino *genius*. O filósofo ressalta a proximidade etimológica entre *gênio* e *gestação*, dando a ver que genialidade sempre guardou relação com a criação. Agamben afirma que na Roma antiga, *Genius* era uma espécie de espírito guardião concedido ao recém-nascido de modo a lhe acompanhar durante toda a vida. O filósofo escreve:

Mas esse deus muito íntimo e pessoal é também o que há de mais impessoal em nós, a personificação do que, em nós, nos supera e excede. “Genius é a nossa vida, enquanto não foi por nós originada, mas nos deu origem.” Se ele parece identificar-se conosco, é só para desvelar-se, logo depois, como algo mais do que nós mesmos, para nos mostrar que nós mesmos somos mais do que nós mesmos (AGAMBEN, 2007, p. 16).

O filósofo sustenta uma via de pensamento na qual a força criativa em que o artista se engaja advém de uma fonte tão misteriosa quanto aquela que o concebeu. Esse modo de pensar ressoa, por exemplo, na noção medievana na qual todo gesto artístico era um gesto inspirado por Deus. Daí o fato de os artistas medievais não assinarem suas obras, pois não havia sentido em se afirmarem autores quando se acreditavam apenas canais mediadores. Agamben afirma que “é o Genius que rompe com a pretensão do Eu de bastar-se a si mesmo” (AGAMBEN, 2007, p. 17) e, justamente por isso, algumas matrizes de pensamento, especialmente as mais conectadas com o imperativo da racionalidade, rompem com qualquer ideia que flerte com a noção de genialidade, preferindo a teoria de que todo talento se forma a partir da prática do trabalho esforçado. A hipótese de que um fazer criativo advenha das negociações com o impessoal também perturba a possibilidade de um sujeito totalmente consciente de si. Agamben afirma que “viver com Genius significa, nessa perspectiva, viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculada a uma zona de não-conhecimento” (AGAMBEN, 2007, p. 17). É nesse sentido que o dom se dá como um ganho pela perda, aí onde a relação com o não-conhecimento pode tanto abençoar com o maravilhoso, como trazer o mais aterrorizante.

Por isso, o encontro com Genius é terrível. Se, por um lado, é poética a vida que se leva na tensão entre o pessoal e o impessoal, entre Eu e Genius, por outro é pânico o sentimento de que Genius venha a exceder-nos e superar-nos sob todos os outros aspectos, que nos aconteça algo infinitamente maior do que nos parece ser suportável (ibid., p.18).

Se a ideia de genialidade perdeu força no âmbito das artes plásticas, sobretudo após o romantismo, o conceito de dom ganhou força nos estudos antropológicos com a publicação de *O Ensaio sobre a Dádiva (Essai sur le Don)* escrito por Marcel Mauss em 1925. Nesse texto, Mauss (2003) observa a lógica econômica de um grupo nativo da Polinésia na qual *doar* se faz elemento estruturante. Nessa lógica, aquele que doa ou sacrifica se investe de poder simbólico e aquele que recebe a dádiva recebe, junto a ela, uma espécie de dívida. A partir dessa observação, Mauss postula a hipótese de que a dádiva seria o fundamento universal de toda a produção simbólica humana, e não o comércio. Essa hipótese é radical por colocar o dispêndio no centro da ideia de troca e por trazer à cena um modo de fortalecimento que tem a ver com o despejo dos próprios recursos.

Derrida abordou os estudos de Mauss e deslocou o conceito de dom para o pensamento filosófico, reabilitando-o a partir da perspectiva negativa. Segundo o filósofo, o dom se afirma como dádiva necessariamente dialética: “o dom da vida vem a ser o dom da morte, o dom do dia o dom da noite, o dom da luz o dom da obscuridade” (DERRIDA, 1995, p. 60). Através do poema em prosa *Moeda Falsa*, de Baudelaire, Derrida fala do dom como isso que promove um ganho através do prejuízo, uma moeda falsa, que surge sem aviso e cria o acontecimento inesperado. No texto de Baudelaire, dois amigos caminham pela rua e se deparam com um homem pobre que lhes estende o gorro. Um dos amigos lhe dá dinheiro e ao ser louvado por isso, responde: foi uma moeda falsa. O outro amigo então reflete: “semelhante conduta da parte de meu amigo só se desculparia pelo desejo de criar um acontecimento na vida do pobre-diabo, talvez até de conhecer as consequências diversas, funestas ou outras, que poderia engendrar uma moeda falsa na mão de um mendigo. Não poderia ela multiplicar-se em moedas verdadeiras? Não podia também mandá-lo para a prisão?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 93).

No sentido construído por Derrida, o dom é sempre uma espécie de presente amaldiçoado cujos efeitos lançam o estado de coisas à dimensão da imprevisibilidade. Portanto, pensar o fazer poético enquanto obra do dom é necessariamente pensar a criação enquanto risco: uma salvação-perdição. Solo ambíguo, portanto, como propõe Adília quando escreve: “O deserto está perto. Sempre. Mas o deserto é fértil” (LOPES, 2014, p. 416). No

poema de 2006 *Le vitral la nuit/ A árvore cortada*, Adília se aproxima desta noção do poema como moeda falsa, dom que ilumina por perturbar. Escreve:

Perco-me  
no labirinto  
dos dias  
Ganho-me  
no labirinto  
dos dias  
A poesia  
é o perde-ganha  
E o labirinto  
dos dias  
é o labirinto  
dos dias  
(LOPES, 2014, p. 581)

Se a poesia é o perde-ganha, o impulso do fazer poético se dá como um presente ameaçador enviado por uma força impiedosa:

A minha Musa antes de ser  
a minha Musa avisou-me  
cantaste sem saber  
que cantar custa uma língua  
agora vou-te cortar a língua  
para aprenderes a cantar  
a minha Musa é cruel  
mas eu não conheço outra  
(LOPES, 2014, p. 62)

Neste poema de 1987, Adília evoca essa que traz o dom: a Musa. E o que a musa traz, de saída, já é da ordem da perda, afinal cantar custa uma língua. Nesses versos fica evidente a ideia de que a inspiração se dá como um golpe paradoxal: que suprime a língua e ensina o canto. As Musas, originalmente, são Deusas do Panteão grego que concedem a inspiração poética à humanidade. Luis S. Krausz, em seu livro, *As Musas* (2007), estuda o conceito de atividade poética na Grécia arcaica, ou seja, no âmbito de uma sociedade que ainda não fazia uso da escrita como meio de preservação da memória. Krausz afirma que, nesse período, tanto o passado quanto o futuro se encontravam igualmente obliterados ao cidadão comum e que, por isso, o poeta se dava como uma espécie de profeta do passado, já que sua principal tarefa era a da rememoração. Krausz pontua que a ideia de poesia como dom das Musas se dava em um contexto no qual a verdade não era consequência da especulação racional, mas da capacidade de mediar duas esferas: a material e a divina.

O autor demonstra que, nesse período, não era vigente a noção de que alguém poderia ter ideias totalmente originadas na própria consciência, já que a hipótese de um saber puramente racional só começa a emergir na Grécia clássica (com a filosofia e a escrita).

Portanto, o fato de a poesia ser dádiva divina e de os poetas serem os eleitos das deusas inspiradoras se tratava de um dado inquestionável. Krausz demonstra ainda, a partir da análise de material poético e arqueológico, indícios de uma fé autêntica nas Musas, que, para além de uma metáfora, constituíam uma força real e poderosa.

Entretanto, ainda que os *aedos* (poetas gregos que cantavam as epopeias acompanhando-se de música) fossem os escolhidos das Musas, isso não garantia que o dom da canção pudesse ser manifestado sem esforços. Tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* de Homero iniciam com a súplica “Canta, ó, Musa”, evidenciando a posição suplicante do *aedo* que se queria canal para a manifestação poética. Krausz afirma que tais pedidos recorriam, sobretudo, no início das narrativas e em momentos cruciais, no quais a complexidade do canto provocava dificuldade para a memorização. A incidência das súplicas faz ver que o dom não era garantido, sendo preciso alimentar a Musa com devoção e homenagens, pois seus favores não eram considerados nem controláveis e nem irrevogáveis. A ambiguidade do caráter da Musa pode ser observada tanto nesse aspecto (generosa e imprecisa) quanto em trechos como o de Homero, que canta acerca da figura do poeta através de seu personagem Demódoco. A respeito dele, Homero diz: “Um mensageiro então se aproximou, trazendo o bom menestrel, a quem a Musa amava mais do que qualquer outro, e lhe deu bem e mal, privando-o a vista, mas dando-lhe o dom doce da canção” (HOMERO apud KRAUSZ, 2007, p. 81). Ou seja, desde suas origens mais arcaicas, a Musa é pensada como essa que *dá bem e mal*, que oferece um modo singular de ver e cantar o mundo ao preço de uma perda brutal.

Há a recorrência, nas narrativas gregas, da figura do poeta e do profeta cegos. Ambos são sujeitos que perdem algo de próprio e, com isso, ganham um saber visionário. São subtraídos naquilo que lhes constituem e, por causa dessa subtração, tornam-se mais capazes de se agenciarem aos saberes cósmicos. A psicanalista Marcela Antelo afirma que “as musas são figurações ficcionais do *parceiro* inumano, vacúolo de gozo. Esse poder que parece alojar-se nos limites do simbólico está do lado de fora, na ex-sistência que opera, no litoral, para fazer do anfitrião um escriba do simbólico” (ANTELO, 2012, p. 169). Coloca ainda que a figura da Musa é essa que encarna a alteridade radical sem a qual não se pode criar, dando a ver a constatação de que: sem Outro, não há criação. “Assim como as abelhas devem colher em Outra cena com que fazer o mel, o poeta precisa do canal, da musa, para compor qualquer coisa” (ANTELO, 2012, p.169). Podemos compreender que a subtração oferecida pela Musa é justamente a perda da suficiência do eu e, com ela, a possibilidade de se agenciar ao inominável. Krausz menciona em sua pesquisa o fato de haver múltiplas versões acerca da genealogia das Musas, sendo a mais conhecida descrita na *Teogonia* de Hesíodo, em que são



apresentadas como as nove filhas de Zeus e de Mnemosine. Consta nessa versão que, após a vitória dos deuses do Olimpo sobre os seis filhos de Urano, conhecidos como Titãs, Zeus decide criar divindades capazes de cantar a vitória e perpetuar a glória dos Olímpicos. Então, une-se a Mnemosine, a deusa da memória e cria as deusas da inspiração poética.

O poeta Alcman, que viveu entre 650 e 600 a.C. apresentou, entretanto, uma genealogia distinta, na qual as Musas seriam filhas de Urano e Gaia (o próprio céu e a Terra), versão corroborada por outras importantes figuras gregas, como Mimnerco e Aristarco. É sintomático perceber que, na versão mais conhecida, as Musas resultam da vitória dos deuses olímpicos (deuses humanizados) sobre os deuses titânicos (as forças da natureza) e que tenham seus destinos atrelados à tarefa de cantar perpetuamente essa dominação. Além disso, Kraus apresenta o fato de as Musas serem frequentemente apresentadas como uma espécie de séquito de Apolo, como se vivessem a seguir as suas ordens e as orientações. Entretanto, o autor demonstra que isso se trata de um equívoco, já que o único santuário onde as Musas foram cultuadas junto a Apolo foi Delfos, que, em sua origem, se tratava de um santuário dedicado à deusa Gaia. Por uma via ou outra, parece haver uma mitologia subterrânea na qual as deusas da inspiração poética não se relacionam tanto à vitória da civilização sobre a natureza, mas com a própria natureza, ou seja, com ritmos imprevisíveis de abundância e de destruição. Assim, se a Musa é cruel, pode ser que seja porque ela traz a verdade de que a criação não é da ordem da vitória civilizatória, mas do encontro com o aspecto multiforme - criativo e destrutivo - da vida. Ruth Silviano Brandão, em seus estudos acerca do que poderia significar uma noção de *literatura feminina*, evoca o escritor Pascal Quignard para apresentar o que seria um modo feminino de escrever, ou seja, um modo de escrever *causado pelo feminino*. Ela diz:

Em *Le nom sur le bout de la langue*, Pascal Quignard fala de um acontecimento que fez marca, marco, traço em seus textos (...). Esse acontecimento de que ele nunca se esqueceu é um episódio de sua infância: quando sua mãe não conseguia se lembrar de uma palavra ela ficava estática e as crianças em torno dela também a acompanhavam em seu silêncio expectante. Ele também perdeu a voz quando tinha 18 meses. E uma outra vez mais. Esses silêncios, a palavra perdida, fizeram-no saber dos limites da representação, do fracasso da linguagem em dizer tudo e assim lhe foi possível afirmar que conheceu a Medusa, pois a lembrança desse acontecimento inesquecível habita para sempre a sua escrita (BRANDÃO, 2004, p. 84).

Brandão aposta que esse episódio vivido por Quignard teria sido tomado pelo autor como causa de escritura, já que sua voz literária se deflagra e se potencializa em torno das questões do limite e do silêncio. Aqui, a palavra faltosa da mãe lhe chega como o dom da Musa, já que, a partir da experiência perda, o autor adquire um ganho poético. Nesse sentido, Brandão afirma que Quignard sustenta uma dimensão feminina em sua escrita, pois se

posiciona como quem passa pela perda e sabe que o brilho das totalidades é também o das fugacidades. Ao se deixar causar pelo feminino, metaforizado na palavra que falta à mãe, Quignard, aprende a derrapar dos sentidos totais, a se abrir àquilo que nunca cessa de faltar e, assim, se faz escritor. A partir disso, podemos pensar que o que está em questão na figura da musa é o feminino como causa de uma ação poética, uma causa que perturba a própria noção de causalidade (tradicionalmente animada pela ideia de previsibilidade) e que faz a improvável conexão entre perda e criação. São dois poemas de Adília Lopes:

Emily Dickinson  
Mesmo que pudesse  
dizer tudo  
não podia dizer tudo  
e é bom assim

S. João da Cruz  
Mesmo que pudesse  
dizer tudo  
não podia dizer tudo  
e é bom assim  
(LOPES, 2014, p. 356)

Toda musa é cruel, pois convida à experiência da palavra faltosa como condição para o trabalho literário. Interessa-me aqui nomear essa rota em direção a essa *lacuna fértil* como uma trajetória feminina e, nesse ponto, reafirmar a hipótese central desse trabalho: a de que o pensamento poético é um pensamento necessariamente investido da potência feminina. Deleuze e Guattari também pensaram na relação entre feminino e poesia em termos de trajeto, ou, na dicção dos filósofos, de devir.

É preciso antes que a escrita produza um devir-mulher, como átomos de feminilidade capazes de percorrer e de impregnar todo um campo social, e de contaminar os homens, de tomá-los num devir. Partículas muito suaves, mas também duras e obstinadas, irredutíveis, indomáveis (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 72).

Os filósofos colocam a relação entre feminino e invenção poética em termos moleculares e posicionam o feminino como uma intensidade deflagradora de partículas tanto suaves quanto indomáveis. Isso se relaciona com a própria concepção que desenvolvem acerca da noção de *devir*, que se trata de um contágio entre elementos heterogêneos para além das lógicas da semelhança, da imitação ou da identificação: uma *aliança sem filiação*. Isso quer dizer que o devir é um modo de se influenciar mutuamente que recusa qualquer “consanguinidade ontológica” ou proximidade representativa. No léxico dos filósofos, devir é, sobretudo, uma força desterritorializante motivada pelo encontro com a diferença, que abala as formas e as representações majoritárias. O que entendem por forma majoritária está muito

próximo do *falogocentrismo* de Derrida: modos (masculinos, europeus, brancos) naturalizados enquanto modelos. Portanto, um devir precisa ser necessariamente minoritário, sendo que a forma minoritária não coincide uma com minoria numérica, mas a que é formada na ausência de um modelo predominante.

É por isso que o devir-mulher de um escritor não teria nada a ver com tomar a mulher como tema, modelo ou destino e sim com informar sua escrita a partir daquilo que, no feminino, rompe com qualquer modelo de representação. Ou seja, o fazer poético não se relaciona a uma busca por uma hipotética forma-mulher, mas com o contágio por uma partícula feminina que zomba de toda forma. É nesse ponto que os filósofos afirmam: “Ora, se todos os devires já são moleculares, inclusive o devir-mulher, é preciso dizer também que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 74).

Lucia Castello Branco também tece uma consideração acerca do feminino como *partícula* perturbadora. Indagando-se acerca da possibilidade de uma escrita feminina, a autora fala sobre uma linguagem de que não se codifica nos moldes masculinos, uma linguagem anterior à *Lei do Pai*. Essa fala se configuraria em um universo não-todo regido pelas leis da discursividade, ou seja, transbordaria na dimensão em que a linguagem esbarra com o próprio limite. Entretanto, Lucia Castello Branco propõe: “em lugar de uma impossibilidade da escrita, a escrita de uma impossibilidade” (2004, p. 122). Na sequência, a autora menciona uma história infantil de Hans Andersen na qual considera haver uma bela imagem não apenas da escritura feminina, mas de sua transmissão:

Trata-se da história de uma princesa que, perdida numa noite de tempestade, encontra abrigo num castelo escondido na floresta. O castelo, naturalmente, pertencia a um príncipe solitário, que havia tempos buscava como esposa uma donzela de sangue real. Tentando certificar-se de sua origem nobre, o príncipe submete a moça a uma prova: debaixo de vinte colchões de penas de ganso, em que a princesa dormiria, coloca um minúsculo grão de ervilha. No dia seguinte, ao ser indagada a respeito de como passara a noite, a moça queixa-se de um estranho incomodo que a impedira de dormir bem. Essa história, que na infância costumava me trazer uma indescritível sensação de conforto e desconforto simultâneos, surge-me hoje como uma metáfora do feminino e da escrita feminina: imperceptível, sutil, forrada por vinte colchões de pena, mas nitidamente inquietante, estranhamente incômoda para quem se atreve a adormecer sobre sua aparente maciez. Um grão de ervilha que a filha percebe no corpo da mãe (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 130).

Buscar os favores da Musa pode ser pensado, portanto, como encontrar meios de ser causado por um estilhaço feminino que perturba. É um poema de Adília Lopes:

Poetisa-fêmea, poeta-macho (cliché em papel couché)

Eu estou nua

eu estou viva  
 eu sou eu  
 Eu uso gravata  
 e, olhe, não foi barata  
 Sou uma poetisa-fêmea  
 falo do falo  
 Sou um poeta-macho  
 sacho  
 Sou um poeta-macho  
 sou um desmancha-prazeres  
 Sou um empata-foda  
 Sou uma poetisa-fêmea  
 para mim  
 é tudo bestial  
 Sou um poeta-macho  
 sou arrogante  
 sou um pé de Dante  
 Sou um poeta-macho  
 sou um facto  
 sou um fato  
 Sou um poeta-macho  
 tenho um gabinete  
 Sou uma poetisa-fêmea  
 escrevo na retrete  
 Sou um poeta-macho  
 sou um balado  
 Sou uma poetisa-fêmea  
 calo-me  
 A poetisa-fêmea toca viola  
 O poeta macho viola-a  
 Senhora doutora os seus seios são feios  
 O poeta-macho assina o despacho  
 Não tenho culpa  
 não tenho desculpa  
 não tenho cuspo  
 não tenho tempo  
 Natália Correia, Mario Soares  
 antes me ponha um cacto  
 mas não me mato  
 (LOPES, 2014, p. 460)

Nesse poema, Adília mostra as diferenças entre o poeta-macho e a poetisa-fêmea. Enquanto ele opera o sacho<sup>6</sup>, ela só sabe que está viva. Ele usa terno e uma gravata (não barata), tem um gabinete, é arrogante, desmancha-prazeres, empata-foda, assina despachos e *a* viola. Ela está nua, sabe que tudo é bestial, habita o retrete<sup>7</sup>, se cala, é ofendida, mas: escreve, toca e fala. Enquanto o poeta-macho é apresentado engessado em seu narcisismo e sua excessiva identificação às insígnias fálicas, a poetisa-fêmea cria. Tomando os outros poemas de Adília Lopes anteriormente apresentados, podemos concluir que a palavra poética é algo que se alcança ao conceder com a palavra faltosa e com o colapso de qualquer totalidade, ou seja, em desvio para o feminino. Nesse sentido, parece ser preciso que todo poeta, para chegar

---

<sup>6</sup> Espécie de enxada.

<sup>7</sup> Banheiro, latrina.

a ser poeta, se faça poetisa-fêmea.

É sintomático constatar, porém, que a figura da mulher poeta pouco existiu na história da literatura ocidental e as musas, de poderosas forças femininas cósmicas, passaram a definir mulheres que se relacionam com homens artistas. Em seu estudo, Krausz (2007, p. 179) afirma que a fé autêntica nas musas foi se extinguindo conforme a humanidade foi se supondo autônoma em relação às forças cósmicas, capaz de criar e organizar o mundo pela via do pensamento racional. Em suma, a Musa perde a força quando a relação com a alteridade deixa de ser pensada como condição essencial para a inspiração poética. Entretanto, existem passagens míticas que podem nos ajudar a pensar as potências do feminino diante dessa nova figura do poeta *sem musa*: trata-se de passagens do mito de Orfeu. Krausz afirma que nenhum outro *aedo* representado na literatura grega jamais teve poderes semelhantes aos dele, considerado um semideus por ser filho da Musa da eloquência Calíope. Nesse sentido, Orfeu é *sem musa*, pois já tem a musa incorporada em si e, ao contrário de seus colegas, não precisa convocá-la, agradá-la, alimentá-la; tem a musa como garantia. Seu principal poder é o de abandonar o tradicional ofício poético de cantar o passado e passar a agir sobre o mundo de um modo sobrenatural. Com seu canto, Orfeu consegue mover pedras e árvores, encantar animais, adormecer monstros e acalmar o mar.

A passagem mais conhecida de seu mito narra sua incursão pelo submundo. Ao constatar que sua amada Eurídice havia morrido, o poeta vai até o reino dos mortos para tê-la de volta. Com seu canto extraordinário, convence o barqueiro Caronte a levá-lo vivo pelo rio Estige. Também com sua arte, adormece Cérbero, o cão de três cabeças que vigia os portões. Chegando diante de Hades, o rei do submundo, também usa de seu canto para convencê-lo. Hades, então, atende seu desejo com uma condição: Eurídice poderia voltar ao mundo dos vivos desde que Orfeu não olhasse para ela até que estivessem à luz do sol. Já quase de volta, Orfeu não consegue cumprir com essa condição. Ao olhar para trás para se certificar que Eurídice estava ali, perde-a de modo que não consegue contornar ou desfazer com o seu dom.

Existe outra passagem no seu mito que me parece crucial no que diz respeito às potências do feminino como condição para a poesia: trata-se da ocasião de sua morte. Krausz afirma que “os mitos o retratam sendo assassinado por mulheres enfurecidas, seja porque ele as teria desprezado, seja porque, com suas doutrinas, ele tivesse levado seus maridos a se afastarem delas” (KRAUSZ, 2007, p. 159). Ou seja, constam nas lendas que o poeta tem seu corpo desmembrado por mulheres furiosas (afinal, o que poderia enfurecer mais uma mulher do que ficar sem um marido ou sem um poeta que a tome como tema?). O desmembramento do poeta pela mão das mulheres furiosas da Trácia poderia ter se dado, entretanto, por outras

razões. Pode ser que o feminino tenha começado a despedaçar o poeta muito antes, quando ele falha em se apropriar totalmente de algo que não lhe pertencia: a vida de Eurídice. Com seu dom, Orfeu consegue transitar entre os mundos e vai ainda mais além: fica à beira de vencer a morte. Entretanto, para isso, lhe é solicitado um gesto definidor: que concedesse em ganhar em perda. E isso Orfeu demonstra não conseguir fazer, pois ao olhar para trás, busca garantir a totalidade de sua *posse*. Assim, Orfeu rompe com a própria lógica poética ao se deixar tomar pelo anseio de domínio e pelo horror à perda. Consequência disso é se tornar-se vítima de uma força que estilhaça as totalidades, a mesma força que, aqui já sabemos, traz a inspiração. No mito de Orfeu, portanto, podemos encontrar a indicação de que quem despedaça a consciência que se esquece de que ser poeta é conceder com a dimensão arriscada da existência é uma potência feminina: a própria potência de criação.

## 4 MATRIARCADO E TRANSMISSÃO

### 4.1 Amazonas

Receber o dom da Musa é herdar uma força poética que se realiza ali onde há abertura ao impessoal. Trata-se, portanto, de receber a transmissão de uma *impropriedade*, uma dimensão existencial não toda regulada pelo *próprio*. Nesse sentido, ser tocado pela Musa é tornar-se destinatário de uma espécie de *anti-herança*. Na lógica fálica, a herança é o dispositivo que salvaguarda o imperativo da *propriedade* pela via da propagação do nome, da identidade e dos bens. A mera possibilidade de uma *transmissão desapropriadora* já perturba tal lógica, na qual propriedade é considerada um valor absoluto. Se formos ao dicionário, encontraremos como sinônimo de impropriedade estado ou particularidade do que é impróprio, inconveniência, besteira, enquanto a propriedade é sinônimo de qualidade inerente aos corpos, virtude particular. Sabe-se também que fazer algo de forma correta é fazer algo *com propriedade*. Assim, podemos intuir que há uma *potência de impropriedade*, relacionada à força poética, capaz de perturbar a lógica fálica.

Mapear a potência de impropriedade implica em localizar os territórios sobre os quais a lógica de dominação mais se assevera. Já vimos em Silvia Federici que a terra, as mulheres e os sujeitos colonizados foram tomados como *recursos naturais* pelos dispositivos coloniais e, assim, reduzidos a propriedades. Para tal, foram violentados e regulados de modo a se alienarem de todas as suas potências consideradas *improdutivas*, ou seja, que produzissem qualquer coisa não incluída nos interesses fálico-coloniais. Se considerarmos que o sistema capitalista ainda opera com bases coloniais, podemos tomar *terra, mulher e indígena*<sup>8</sup> como as três instâncias onde a recusa a produzir conforme às demandas capitalistas-patriarcais se dá como potência de impropriedade.

Há uma vertente do feminismo que aborda amplamente essa questão: o ecofeminismo.

---

<sup>8</sup> Utilizo o termo como propõe Eduardo Viveiros de Castro que em sua aula pública nomeada “Os involuntários da pátria”, realizada na Cinelândia - RJ em 20/04/2016, afirmou: “Todos os índios no Brasil são indígenas, mas nem todos os indígenas que vivem no Brasil são índios. Índios são os membros de povos e comunidades que têm consciência — seja porque nunca a perderam, seja porque a recobram — de sua relação histórica com os indígenas que viviam nesta terra antes da chegada dos europeus. Foram chamados de “índios” por conta do famoso equívoco dos invasores que, ao aportarem na América, pensavam ter chegado na Índia. “Índigena”, por outro lado, é uma palavra muito antiga, sem nada de “indiana” nela; significa “gerado dentro da terra que lhe é própria, originário da terra em que vive”. Há povos indígenas no Brasil, na África, na Ásia, na Oceania, e até mesmo na Europa”.

Surgido entre as décadas de 70 e 80 como uma resposta feminista a graves desastres ecológicos, o ecofeminismo investiga as relações entre os usos predatórios da natureza e a exploração das mulheres. Maria Mies e Vandana Shiva o definem como um movimento de identidade feminina “com uma especial tarefa a desempenhar nestes tempos ameaçados” (MIES; SHIVA, 1993, p. 25). Longe de ser uma colagem do feminismo com um ambientalismo genérico, o ecofeminismo se dá como a construção de uma epistemologia crítica frente aos paradigmas científicos e tecnológicos hegemônicos.

Mies e Shiva afirmam que a principal epistemologia colonizadora vigente diz respeito a *um princípio antagônico da vida*, perspectiva que organiza a realidade em dicotomias e opõe as partes dicotomizadas de modo hierárquico: uma é sempre considerada evoluída e próspera e a outra, rudimentar e incipiente. Esse princípio é o que justifica a subordinação da natureza pela humanidade, da mulher pelo homem, do consumo pela produção, do local pelo global, etc. As autoras alertam para o fato de a ciência e a tecnologia ocidentais não serem campos de saber e modelos de produção neutros e terem como fundamentos princípios colonizadores. Afirmam que a principal ação científica e tecnológica colonizatória poderia se resumir em *expropriação das capacidades produtivas*, sendo o modelo científico *reducionista* o que sustenta essa ação. Mies e Shiva apresentam os pressupostos epistemológicos do reducionismo:

(...) a uniformidade permite que o conhecimento de partes de um sistema passe por ser o conhecimento do todo. A divisibilidade permite a abstração do conhecimento fora de contexto e gera critérios de validade baseados na alienação e não na participação, que é depois projetada como *objetividade*. *Peritos e especialistas* são assim projetados como os únicos investigadores e produtores legítimos de conhecimento. (...) Longe de ser um acidente epistemológico, o reducionismo é a resposta às necessidades de uma forma particular de organização econômica e política (MIES; SHIVA, 1993, p. 39).

O sistema capitalista precisa de uniformidade na produção e, portanto, de utilização unifuncional dos recursos naturais. Assim, a visão reducionista é essa que reduz a complexidade dos sistemas vivos à unicidade material ou funcional. É também o paradigma que interpreta os ritmos naturais como barreiras tecnológicas e que, portanto, os considera passíveis de intervenção. Mies e Shiva afirmam que a crítica ecofeminista a esse modelo se dá na constatação de que a metáfora reducionista justifica e instrumentaliza o controle patriarcal sobre aquilo que produz e mantém a vida, como a terra e os corpos das mulheres.

Segundo as autoras, as fontes de regeneração e renovação da vida são consideradas pela ciência hegemônica matéria passível de fragmentação, o que habilita as tecnologias a transformar os ciclos naturais em fluxos lineares. Dessa forma, as instâncias criadoras de vida



são transformadas em matéria passiva para uso da “verdadeira” produtividade - a científica e a capitalista. Muitas ações consideradas como produtivas ou criativas são, em verdade, atos coercivos e exploradores. Disso resulta que muitas práticas colonizatórias acabem sendo socialmente percebidas como realizações de desenvolvimento e de aperfeiçoamento.

É nesse sentido, alinhada à crítica ecofeminista, que abordo a ideia de uma *dominação fálica-colonial*: a partir da consideração histórica das tecnologias e das epistemologias que dominam a materialidade feminina. Esclareço isso no sentido de não naturalizar a relação entre pensamento decolonial e feminismo, pois sei que não são lutas inteiramente coincidentes. Sinal disso é que, dentro do conjunto das mulheres existem as que são mais violentadas pela lógica colonial: as mulheres que não são brancas. Não ignoro essa intersecção de opressões; mas, por compreender que o capitalismo faz do corpo das mulheres uma de suas principais colônias, aposto na possibilidade de pensar em giro decolonial<sup>9</sup> e emancipação feminina como lutas que não coincidem, mas que podem ser encontrar, sobretudo ali onde fazem frente à visão de mundo construída e mantida por *tecnologias masculinas*.<sup>10</sup>

Mies e Shiva opõem o modelo capitalista patriarcal, regulado pelas tecnologias masculinas, à *perspectiva de subsistência*. Com isto, entendem o conjunto de práticas essenciais à manutenção da vida convencionalmente chamadas de subsistência, aquilo que o modelo capitalista patriarcal define simplesmente como não-trabalho: as tarefas domésticas, os cuidados com crianças e idosos, a gestação, a lactação, o cultivo da terra para uso local. Não por coincidência, são os trabalhos tradicionalmente realizados pelas mulheres e pelos povos colonizados. Federici já havia nos indicado acerca da “naturalização” do trabalho feminino e indígena, mas Vanda e Mies avançam no sentido de localizar na subsistência um

---

<sup>9</sup> Luciana Ballestrin afirma que: “A ideia de “giro” remete a uma noção de “virada” que talvez seja melhor captada pela palavra em inglês “turn”. No campo das Humanidades em geral esta expressão é utilizada quando ocorre uma transformação, um redirecionamento de determinado assentamento epistêmico, por exemplo, “linguistic turn”, “cultural turn”. Por sua vez, a expressão “decolonial” não pode ser confundida com “descolonização”. Em termos históricos e temporais, esta última indica uma superação do colonialismo; por seu turno, a ideia de decolonialidade indica exatamente o contrário e procura transcender a colonialidade, a face obscura da modernidade, que permanece operando ainda nos dias de hoje em um padrão mundial de poder. (...) O giro decolonial procura responder às lógicas da colonialidade do poder, ser e saber, apostando em outras experiências políticas, vivências culturais, alternativas econômicas e produção do conhecimento obscurecidas, destruídas ou bloqueadas pelo ocidentalismo, eurocentrismo e liberalismo dominantes”. Trecho extraído de entrevista concedida à edição 431 da revista IHU. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br>. Acesso em 11 maio 2018.

<sup>10</sup> Mies e Shiva afirmam: “Enquanto ativistas dos movimentos ecológicos, ficou claro para nós que a ciência e a tecnologia não eram de gênero neutro; e, de comum com as outras mulheres, começamos a verificar que o relacionamento do domínio explorador e opressivo entre o homem e a natureza (moldado, desde o século XVI, pela moderna ciência reducionista) e o relacionamento explorador e opressivo entre o homem e a mulher, que prevalece na maior parte das sociedades patriarcais, mesmo as modernas industriais, estavam inteiramente ligados” (MIES; SHIVA, 1993, p. 11).

modelo de resistência.

As autoras afirmam que tal modelo que deflagra a necessidade de rejeição do conceito de liberdade vem sendo utilizado desde o Iluminismo, no qual liberdade depende de um processo contínuo de emancipação humana da natureza. Contrária a esta perspectiva está a de subsistência, na qual a liberdade tem a ver com a criação de uma “boa vida” dentro dos limites da necessidade, ou seja, aliada aos ritmos da natureza. É nesse sentido que a perspectiva ecofeminista propõe um modo alternativo de produtividade, no qual o valor central seja a possibilidade de regeneração das fontes férteis e não a otimização da exploração. Por isso, a perspectiva de subsistência valoriza as pausas, os intervalos e os limites produtivos; enquanto o modelo fálico-colonial considera tudo aquilo que não esteja continuamente gerando produtos como *improdutivo* e, portanto, *naturalmente apropriável*.

Mies e Shiva afirmam que: “O uso nativo era o não-uso, as terras nativas estavam desocupadas e vazias e podiam ser definidas como sem valor, livres, *natureza*, para serem *justamente* apropriadas” (MIES; SHIVA, 1993, p. 49). Aqui podemos afirmar que a potência de impropriedade resiste em todo uso da terra fora da lógica civilizatória e em toda produção feminina para além da lógica fálica. Uma narrativa que pode ilustrar essa potência é a que circula entre o mito e a história que propiciou o batismo do rio Amazonas e, por conseguinte, de toda a região.

O evento que produziu o encontro entre a floresta sul-americana e o nome das Amazonas começa em fevereiro de 1541, quando o colonizador Gonzalo Pizarro sai de Quito comandando uma grande expedição. Seu objetivo era atravessar os Andes e chegar à selva oriental, onde acreditava que encontraria uma grande quantidade de canela para explorar. Entretanto, depois de cruzar as cordilheiras com muita dificuldade, a expedição encontra a especiaria com qualidade inferior ao esperado e com presença descontínua pela floresta, o que inviabiliza a exploração. Esta frustração, entretanto, não deu a viagem por encerrada. Pizarro e sua equipe decidem seguir, animados pelo mito do Eldorado, que acreditavam se localizar em algum ponto da selva sul-americana.

Já com poucos recursos e ameaçado por diversas tribos indígenas, o grupo se separa no fim de 1541 em um ponto indeterminado do rio Coca. Pizarro permanece com a maioria dos homens e envia Francisco Orellana com um pequeno contingente para seguir pelo rio a fim de buscar alimentos. É nesse desvio que Orellana sela seu destino como o primeiro homem a navegar da nascente até a foz do hoje chamado rio Amazonas. Em seu pequeno grupo, estava o Frei Gaspar de Carvajal, que, além de religioso, era cronista e registrou os fatos ocorridos na expedição. Sua narrativa (CARVAJAL, 1992) é sobretudo uma justificativa

para o descumprimento de um acordo feito com Pizarro de que regressaria com seu grupo em auxílio dos demais após a obtenção de suprimentos. Carvajal narra os nove meses de dificuldades que viveram até, em agosto de 1542, alcançarem a foz do Marañon - que recebeu depois o nome de Rio de Orellana - dirigindo-se ao norte da Venezuela e, finalmente, de volta a Quito. Dentre os diversos acontecimentos descritos por Carvajal, um ocasionou o batismo do grande rio e, por consequência, de toda região amazônica. O Frei conta que o grupo foi imediatamente levado pela forte correnteza e assim se viu forçado a seguir sempre adiante. Algumas semanas depois, atravessaram a foz do Rio Napo e alcançaram um rio muito maior. Ali os expedicionários encontraram índios, que lhe perguntaram se iriam visitar o território das grandes senhoras, pois eles haviam chegado ao rio das mulheres guerreiras; ao que compreenderam então que estavam no Rio das Amazonas.

A associação entre aquele grupo matriarcal selvagem e as Amazonas do imaginário grego foi imediata, pois ambos os grupos pareciam manter modos de vida semelhantes. É informado a Carvajal que viviam em casas de pedra com portas, agrupadas em aldeias cercadas, pelas quais ninguém passava sem pagar tributo. Capturavam índios em guerras, mantinham relações sexuais quando as convinha e, ao engravidarem, mandavam embora esses homens. Os filhos homens eram sacrificados ou enviados aos pais e as meninas passavam a integrar a tribo, sendo treinadas para a guerra.

As Amazonas do imaginário grego aparecem na arte no período arcaico da história da Grécia e são associadas a diversas lendas, sendo até hoje um mistério se são um fato histórico ou mitológico. Seja como for, as Amazonas eram guerreiras, manejavam armas, montavam cavalos e mantinham uma estrutura social própria na qual tampouco lhes interessava travar contratos matrimoniais. Também se encontravam com homens para sexo esporádico e, quando engravidavam, procediam do mesmo modo como foi descrito a respeito das grandes senhoras a Carvajal (BRANDÃO, 1991).

Alguns anos depois da expedição de Orellana, em 1557, o franciscano francês André Thevet está na baía da Guanabara redigindo sua obra *As singularidades da França Antártica*. Thevet não apenas registra aquilo vê e testemunha, como transcreve notícias trazidas por demais viajantes e cosmógrafos. Dedicou um capítulo ao encontro entre os espanhóis e as Amazonas americanas e sustenta a hipótese de que essas guerreiras da América do Sul seriam herdeiras diretas das gregas. Ele escreve:

Foram tão proveitosas as jornadas dos espanhóis dos quais estávamos falando, que logo alcançaram a região habitada pelas Amazonas. Ninguém contava com isso, pois os historiadores jamais haviam mencionado tal coisa, já que não tiveram conhecimento dessas terras, só há pouco descobertas. Poder-se-ia argumentar que

não seriam estas as verdadeiras amazonas, mas sou de opinião contrária, visto que o modo de vida dessas mulheres é absolutamente idêntico ao que conhecemos das amazonas asiáticas. E antes de seguir em frente, queria lembrar-lhes de que essas amazonas das quais ora tratamos vivem longe de todos, numas ilhotas que lhes servem de fortalezas, tendo como única atividade a guerra perpétua que movem contra certas tribos vizinhas, ou seja, procedendo de modo exatamente igual ao das amazonas que os historiadores descreveram. (...). Contam-nos os livros de História que haviam três tribos distintas de amazonas, absolutamente idênticas em tudo, salvo quanto aos lugares onde moravam e ao tipo de habitação que usavam. As mais antigas eram as da África, destacando-se entre elas as górgones, cuja rainha foi Medusa. As outras amazonas viviam na Cítia, nas proximidades do Rio Tanais. Foram estas que mais tarde reinaram sobre a parte da Ásia que fica perto do Rio Termodonte. E a quarta tribo é a das amazonas americanas, que ora estamos descrevendo (THEVET, 1978, p. 206).

Não parece gratuito e nem sem consequências que a floresta sustente a sobrevivência desse significativo feminino tão antigo e emblemático. A ideia que apresento aqui é que Amazonas, mulheres e território, se dão como um impasse para esse projeto colonial por oferecerem uma resistência baseada na *potência de impropriedade*. Thevet termina o capítulo sobre as Amazonas descrevendo o seu desempenho bélico:

Estávamos começando a contar como nossos viajantes tinham tão poucas vezes desembarcado, fazendo-o apenas para repousar rapidamente e conseguir alguns víveres. Foi então que estas mulheres, espantadas com a visão dessa equipagem que tão estranha lhes parecia, começaram a se reunir e logo em seguida e, em menos de três horas, ali já havia umas dez ou doze mil amazonas, moças e mulheres inteiramente nuas, todas empunhando seus arcos e flechas, gritando como sempre o fazem quando avistam o inimigo. Este encontro não terminou sem que algumas flechas fossem atiradas, mas os espanhóis preferiram não oferecer resistência, retirando-se (...) (THEVET, 1978, p. 208).

Diante das Amazonas, os conquistadores recuam, assim como também recuaram quando chegaram à floresta e, devido à dispersão das espécies, perceberam que a exploração não seria proveitosa. Esse aspecto dispersivo e múltiplo da floresta contraria a estratégia de exploração, assim como a potência das Amazonas assombra e sabota o gesto colonial. Maria Mies e Vandana Shiva abordam a noção da diversidade como resistência, afirmando que a biodiversidade é uma categoria que faz frente ao modelo reducionista. Afirmam:

A diversidade, na mundovisão dominante, é considerada um fator numérico e aritmético; e não um fator ecológico. Relaciona-se com a variedade aritmética; não com a simbiose e a complexidade relacionais. A biodiversidade é normalmente definida como um grau de variedade da natureza, que inclui que a quantidade quer a frequência dos ecossistemas, das espécies e dos genes, num dado conjunto. Em contraste, para as culturas e economias que tem praticado a diversidade, a biodiversidade é uma teia de relações que garante o equilíbrio e a sustentabilidade. (...) implica em coexistência e interdependência (MIES; SHIVA, 1993, p. 224).

A biodiversidade deflagra o caráter relacional inerente à vida. Nesse sentido, desautoriza o pensamento colonial que considera a natureza enquanto matéria inerte. Ou seja, dá a ver que existe uma dimensão profundamente ativa e criativa nas fontes de produção e

renovação da vida, pois, longe de ser matéria-prima de mercadorias, a natureza é uma teia de existências relacionais. Mies e Shiva concluem: “A *ativação* do que foi, ou está a ser, interpretado como *passivo* pela sensibilidade patriarcal, torna-se então o passo mais significativo para a renovação da vida” (MIES; SHIVA, 1993, p. 51). Podemos pensar, portanto, que a resistência à colonização efetuadas pela floresta e pelas Amazonas tem a ver com essa ativação: a terra se revela múltipla porque viva e as mulheres se revelam perigosas porque despossuídas pela ordem patriarcal.

Segundo Mário Ypiranga Monteiro, em *Roteiro do Folclore Amazônico* (1964), Yacamiaba pode ser traduzida como *monte escondido dos homens*, mas aceita também a tradução de *mulheres sem marido*. Não pertencerem a ninguém, travarem suas relações sexuais e amorosas de um modo que não gera contrato de posse é, também, o que faz das Amazonas uma potência descolonizadora, pois coloca em questão a própria ontologia do feminino, fazendo ressoar a perigosa pergunta: o que é uma mulher quando não é mulher de ninguém? No capítulo nove do livro *Macunaíma* de Mário de Andrade, o personagem Macunaíma escreve uma missiva às Icamiabas, mulheres guerreiras da Mata Virgem, dando-lhes notícias da cidade de São Paulo e informando-lhes que naquelas terras elas eram conhecidas por outro nome:

É bem verdade que na boa cidade de São Paulo - a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes - não sois conhecidas por Icamiabas, voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes belígeros e virdes da Hélade clássica; e assim sois chamadas. Muito nos pesou a nós, Imperator vosso, tais dislates da erudição, porém heis de convir conosco que, assim ficais mais heroicas e mais conspícuas, tocadas por essa plátina respeitável da tradição e da pureza antiga (ANDRADE, 2007, p. 97).

Macunaíma, portanto, distingue semelhanças entre as Icamiabas e as prostitutas que conhece em São Paulo, afirmando que ambos os grupos configuram um clã de mulheres, ou um gineceu. Reconhece, entretanto, que tais grupos diferem no físico, no gênero de vida e nos ideais. Cabe pontuar que ainda atualmente uma mulher que não se identifique com a marca matrimonial muitas vezes é lida como prostituta (sem que necessariamente o seja) ou/e como alguém digna de receber um tratamento desrespeitoso. Isso dá a ver o tamanho do horror que a ordem fálica sente pelo feminino despossuído e também dá pistas do perigo que oferece.

As Amazonas podem ser pensadas como uma imagem potente do feminino que não se deixa nomear pela ordem fálica e inventa uma ordem própria para si: um matriarcado. Mies e Shiva (1993, p. 160) falam que a ideia de *pátria* só pode ser construída através da exploração das mulheres. Afirmam que as mulheres têm sido colonizadas desde o início do moderno Estado-nação através da exploração de sua capacidade de trabalho, sendo que esta

colonização constitui o fundamento do que hoje é designado por sociedade civil. É flagrante a relação entre *pátria* e *patriarcado*, dando a ver que são ordenações reguladas pelo controle fálico. Uma ordem matriarcal insubmissa à demanda fálica pode ser pensada como uma organização perigosa à própria noção de Estado.

Nas narrativas históricas ou mitológicas, sempre que as Amazonas eram situadas geograficamente pelos gregos, tendiam a aparecer além dos confins do mundo civilizado. As Amazonas estão à margem, fora do circunscritível, do nomeável e, justamente por isso, constituem perigo. Deleuze e Guattari mencionam as Amazonas como “povo-mulher sem Estado, cuja justiça, religião, amores, estão organizados de um modo unicamente guerreiro. Descendentes dos citas, as Amazonas surgem como um raio, ‘entre’ os dois Estados, o grego e o troiano. Elas varrem tudo em sua passagem” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 17). Amazonas perturbam justamente por se recusarem a se definir pelos nomes do fálico: casamento, Estado, etc. Elas instauram uma posição *fora* ou *entre*. Seja como for, escapam da ordem fálica.

A potência de impropriedade, nesse sentido, corre em tudo aquilo que perturba o plano colonizatório justamente por apresentar outras organizações, cosmologias e metafísicas que não a fálica-colonial. No texto *Os involuntários da pátria*, proferido por Eduardo Viveiros de Castro em uma aula pública durante o ato Abril Indígena, Cinelândia, RJ, em 20/04/2016, o indígena é apresentado como esse que impõe um problema para o Estado. Ele diz:

Ser brasileiro é pensar e agir e se considerar (e talvez ser considerado) como “cidadão”, isto é, como uma pessoa definida, registrada, vigiada, controlada, assistida — em suma, pesada, contada e medida por um Estado-nação territorial, o “Brasil”. Ser brasileiro é ser (ou dever-ser) cidadão, em outras palavras, ‘súdito’ de um Estado ‘soberano’, isto é, transcendente. Essa condição de súdito (um dos eufemismos de súdito é “sujeito [de direitos]”) não tem absolutamente nada a ver com a relação indígena vital, originária, com a terra, com o lugar em que se vive e de onde se tira seu sustento, onde se ‘faz a vida’ junto com seus parentes e amigos. Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beira-rio ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um ‘povo’. Ser cidadão, ao contrário, é ser parte de uma ‘população’ controlada (ao mesmo tempo “defendida” e atacada) por um Estado. O indígena olha para baixo, para a Terra a que é imanente; ele tira sua força do chão. O cidadão olha para cima, para o Espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto.

A indiferença do indígena ao poder transcendente do Estado e seu engajamento nas práticas de subsistência divergem diametralmente do plano colonial-estatal. Se para o Estado-colônia, a terra é recurso e território a ser possuído, para as cosmovisões ameríndias, a terra é quem nos possui. Desse modo, arrasar a terra seria arrasar com as nossas próprias vidas. Não

havendo possibilidade de separação, a noção de terra como objeto/propriedade se faz inconsistente. Por isso mesmo, sempre houve e ainda há uma guerra em curso entre o pensamento indígena e o desenvolvimentismo, que atualmente atende pelo nome de agronegócio.

As cosmovisões amazônicas colocam em cena a possibilidade de agenciamentos com a natureza que desviam completamente do paradigma reducionista e, portanto, fragilizam a noção de progresso civilizatório. Não à toa, as figuras malditas contemporâneas são essas que mantêm outras relações com a terra que não a da propriedade: são os sem-terra, os refugiados, os ciganos, os sem teto, os indígenas, os que ocupam. E são justamente essas pessoas que indicam a urgência de se construir uma outra relação com a natureza. Vandana Shiva afirma:

O paradigma que promove a vida surgiu na floresta e nas comunidades florestais; o paradigma que destrói a vida surgiu no mercado. O primeiro cria um sistema florestal sustentável, renovável, que favorece e renova os sistemas os sistemas de alimento e de água. A manutenção da capacidade de renovação é o seu principal objetivo administrativo. A maximização dos lucros por meio da extração comercial é o principal objetivo administrativo do segundo. Como maximizar os lucros resulta na destruição da capacidade de renovação, os dois paradigmas são cognitiva e ecologicamente desproporcionais (SHIVA, 2003, p. 33).

Fica evidente, portanto, ser insustentável seguir a lógica desenvolvimentista que considera a natureza como recurso, sob o risco de acabarmos com as nossas próprias vidas.

A obra *Trans Amazônica* de Luciana Magno é um gesto poético que se dá sobre essa urgência e revela essa dimensão insustentável das noções totalizadoras de desenvolvimento e progresso. O trabalho consiste em um vídeo de 1'11" apresentado em *loop* no qual vemos uma figura de longos cabelos sentada em estrada empoeirada. A poeira forma uma névoa densa que alcança e esconde os contornos do corpo quase inerte. Em seguida, o vento leva as partículas de terra para longe e podemos novamente ver o corpo na estrada de terra e a vegetação que margeia seus contornos. A figura com cabelos abundantes contrasta com a nudez da terra arrasada e a vegetação nas margens deflagra a devastação.

Figuras 27 e 218- Luciana Magno - Trans Amazônica - 2013. Stills do vídeo de 1'1''.



Fonte: <https://www.dailymotion.com/video/x4lyha7>

O trabalho de Magno tem título homônimo à rodovia onde realizou seu trabalho. A Transamazônica é o principal acesso terrestre aos estados do Pará e do Amazonas, que juntos ocupam cerca de 50% do território total da Amazônia legal. Em entrevista à revista



*Plataforma Video Brasil* <sup>11</sup>(julho 2015), a artista fala sobre a região escolhida para realizar seu trabalho:

Essa rodovia traz no histórico, desde o seu planejamento, o discurso integracionista que encobre os desejos de exploração dos recursos da Amazônia. Durante o projeto, foi por ela que chegamos, eu e os membros da minha equipe, Luciana Lemos e Rafael Gomes, à região do Rio Xingu, que na época estava em ebulição, com uma série de conflitos em função da construção da usina Belo Monte. Foram percorridos 500 km de Marabá a Altamira, mais de dois dias de estrada em péssimas condições e, no meio daquela poeira toda, era tudo muito claro: por ali passavam os milhares de caminhões que levavam suprimentos e combustível para as cidades e era por aquela estrada que os mesmos caminhões voltavam atolados de madeira, minério, animais ou algum recurso natural. No percurso, a paisagem era formada por horas e horas de pastagens de gado, com pequenas pausas para áreas de preservação indígena, únicos locais onde ainda havia a cobertura da vegetação original da Amazônia. Esses pequenos territórios foram preservados à custa de muito trabalho de conscientização e luta física, pois a maioria dos índios foram assassinados ou expulsos da região durante a construção da rodovia. A Transamazônica é uma cicatriz aberta no Brasil, lá tem uma energia maluca, que causa medo nas pessoas. Durante o percurso sentíamos que estávamos andando em uma "terra de ninguém" e foi dessa energia que nasceu Trans Amazônica - um vídeo de um minuto em loop que cobre de poeira um corpo em posição fetal, tal qual se nasce e se morre de acordo com alguns costumes indígenas, e que aos poucos vai revelando a paisagem totalmente modificada. O trabalho transita entre a ficção e a realidade, porque a realidade histórica do Brasil é ficcional. E a ficção é uma forma sutil de deglutir a realidade.

A Transamazônica foi iniciada em 1970, durante a Ditadura Militar, sob o lema “integrar para não entregar”. Possui 2600 km de extensão e vai da Paraíba até o Amazonas. Projetada para ser uma “rodovia de integração nacional” pelo General Médici, encontra-se hoje, inacabada e em abandono. Na ocasião de sua implantação, os povos indígenas foram dizimados e/ou expulsos de suas terras originárias. A sua construção foi, historicamente, o início da devastação da floresta que vem sendo substituída por pasto e gado. O marco inaugural da rodovia lê-se a frase “Nestas margens do Xingu, em plena selva amazônica, o senhor Presidente da República dá início à construção da Transamazônica, numa arrancada histórica para a conquista e colonização deste gigantesco mundo verde”.

A colonização também pode ser pensada como um deslocamento do conceito de *Mãe Terra* para a noção de *terra nullis*, advinda do direito romano, que significa terra de ninguém. É sintomático que a artista revele que durante o percurso, sentia que estava andando em uma "terra de ninguém" e que foi “dessa energia” que o trabalho surgiu. A *terra nullis*, assim como as *mulheres sem marido*, não passam impunes pela investida colonial, que não tarda em atravessá-las com suas estratégias de controle. Isso está marcado no prefixo *trans*, presente

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://plataforma.videobrasil.org.br/#transamazonica>. Acesso em 20 mar. 2017.

em *Transamazônica*, que quer dizer *através*: a estrada corta a floresta para atravessá-la segundo a lógica e os interesses do Estado desconsiderando seu corpo múltiplo e sua lógica própria. Entretanto, o trabalho de Luciana Magno evidencia um duplo corte. Por um lado, há o corte fundamentado na lógica colonial que produz a estrada, aplanando a diversidade da Floresta e criando acessos extrativistas a ela. Por outro, há o corte que a artista provoca ao colocar-se nesse cenário. Com sua presença, cria uma descontinuidade no corte colonial e assume o *ir além*, também implicado no sufixo *trans*: vai além do corte colonizador para apresentar outra forma de intervir. Ainda que esteja praticamente estática na duração do vídeo, o corte que sua presença efetua é da ordem do ato. Um ato que não tem a ver com gesticulação, mas com a perturbação da produção de sentidos. Se o corte colonizador é inflado de sentido e investido de potência fálica, o corte poético é justamente o que rompe a evidência semântica e abre espaço para o não-todo significável. Instaura o enigma para desnaturalizar o real. Luciana Magno, com seu corte em ato, perturba aquela paisagem para deflagrar sua perturbação originária.

Como já vimos, este é também um corte que demarca a finitude inerente à vida: evidencia um limite e lida com ele sem negá-lo ou aplacá-lo. Mies e Shiva afirmam que “a terra e seus recursos são limitados, a nossa vida é limitada, o tempo é limitado. Num universo limitado, portanto, não pode haver progresso sem limites, nem uma infinita busca da verdade, nem um crescimento ilimitado sem contar com a exploração dos outros” (MIES; SHIVA, 1993, p. 72). Nesse sentido, Magno faz uso de um gesto poético para demarcar um limite necessário à manutenção da vida, dando a ver a necessidade de destotalizar o controle fálico sobre o mundo para garantir a sua fertilidade. Mies e Shiva concluem: “(...) os tecnopatriarcas modernos destroem a vida, os sistemas vivos e as simbioses. Depois podem até medir a destruição perpetrada. Mas não são capazes de restaurar a vida. Para isso, ainda precisam - como todos nós - de Gaia, Terra-Mãe e da mulher” (MIES; SHIVA, 1993, p. 72).

Por fim, é importante pontuar que *Trans Amazônica* foi pensada dentro da série *Orgânicos*, desenvolvida na bolsa de criação e experimentação do Instituto de Artes do Pará, entre 2013 e 2014. Em entrevista à Plataforma Video Brasil, a artista afirma: “Fiz uma espécie de mapeamento cartográfico afetivo do Pará, da relação do homem com a natureza, do uso da terra e de algumas especificidades geográficas dentro do estado, que é o segundo maior do Brasil”. Integrante dessa mesma série, há o vídeo *Figueira Selvagem*, onde a artista aparece em cima de uma árvore e seus cabelos compridos se confundem com as raízes aéreas da figueira. Há também a obra *Belterra*, onde Luciana Magno se faz filmar abraçando uma seringueira e o suor que cai de suas costas se mistura com a seiva que sai da árvore. Há,

portanto, na série *Orgânicos*, esse sentido de pertencimento à terra que dialoga diretamente com as cosmovisões indígenas.

Nesse sentido, pode-se pensar que o ato de Luciana Magno também evidencia a interdependência das existências na tessitura da vida. Ao colocar seu corpo nu agenciado à floresta devastada, a artista dá a ver a impossibilidade de separação entre nós e a terra, sendo que tudo aquilo que infligirmos a ela acabará, de uma forma ou de outra, nos infligindo também. Não à toa, muitos protestos ambientalistas envolvem a justaposição entre corpos dos ativistas e o ambiente que tentam defender. Esse acoplamento vem não somente para causar um corte imediato (parar o avanço de uma máquina devastadora, por exemplo), mas também para lembrar a impossibilidade de vivermos fora desse agenciamento.

É interessante também notar que, em *Trans Amazônica*, a artista se posiciona em uma posição fetal, em alusão aos rituais de sepultamento praticados por algumas etnias indígenas. Assim, colocando em cena a dialética morte-nascimento própria dessa postura corporal, a artista tanto demarca uma extinção como aponta para um devir. Aqui, a comunhão entre o corpo da artista não se dá somente com a terra, mas também com a forma de vida indígena. Como afirmou, vai além da realidade pela via da ficção, mas também transborda o ficcional a partir da realidade. Do mesmo modo, faz corte nos limites da própria identidade e se investe de devires múltiplos.

A noção ameríndia de que a terra seria um sujeito (e não um objeto) nos leva à potente formulação de que a terra é, antes de tudo, um Outro. Ocupar a terra seria, nesse sentido, um potente exercício de negociação com a alteridade. Nesse ponto, tocam-se as Amazonas e o gesto poético, aqui onde a alteridade é o motor de uma política na qual habitar o mundo se faz, como propõe a escritora Maria Gabriela Llansol: “É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém” (LLANSOL, 2011, p. 11).

## 4.2 Fertilidade insubmissa

A fotojornalista Anna Boyé, estudiosa de sociedades contemporâneas com traços matriarcais, pontua<sup>12</sup> que não se deve pensar patriarcado e matriarcado em termos de polaridade. Uma ordem matriarcal não é diametralmente oposta à patriarcal, mas se dá ali

---

<sup>12</sup> Pensamento desenvolvido em aula que deu na Faculdade de Antropologia da Universidade de Barcelona. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pz0ueDBE72o>. Acesso em 11 maio 2018.

onde há abertura a *um outro* modo de organizar a vida. A transmissão pelo feminino não acontece na contramão das estruturas fálicas, mas na instauração de estruturas outras: outros modos de criar e cuidar da vida. Não me parece à toa que matriarcado seja comumente relacionado às sociedades em que abunda o pensamento mágico, sejam as míticas sociedades pré-históricas, amazônicas ou as que existem atualmente<sup>13</sup>. A relação entre matriarcado e magia, sendo efetiva ou mítica, pode ser pensada a partir da abertura a outras lógicas que não a fálica/científica/racional. Se a herança patriarcal transmite o traço identitário que promove fixidez, a transmissão matriarcal confere a abertura onde o *mesmo* pode se transformar no encontro com o *outro*. Nesse sentido, o matriarcado tem uma afinidade potente com o pensamento mágico ali onde ambos se comprometem com a criação.

Já vimos que uma concepção de mundo com traços animistas, que considere a complexidade da vida para além dos limites da própria consciência e que acolha a realidade fora das medidas da razão, não é interessante para as sociedades industriais. Na formação do capitalismo, a inquisição buscou expurgar o pensamento mágico do mundo junto dos corpos femininos indesejáveis à sociedade patriarcal. Max Weber chamou o desaparecimento do pensamento mágico das culturas dominantes de *desencantamento do mundo*.

A expressão foi cunhada pelo sociólogo para dar conta de dois fenômenos. O primeiro diz respeito ao desencantamento religioso do mundo, ou seja, a sistematização religiosa que elimina a possibilidade da magia como meio de salvação. Weber aponta para o fato de que essa via de desencantamento está profundamente relacionada à moralização da conduta prática proporcionada pelas organizações religiosas *desencantadoras*. O segundo fenômeno teria a ver com a totalização dos sentidos promovida pelo discurso científico. O autor afirma que a ciência se apresenta como instância desencantadora quando se pensa desimplicada das forças cósmicas e apresenta a existência como um sistema analisável, explicável, calculável. Segundo o sociólogo, a religião moralizante e a ciência totalizadora teriam desencantado o mundo ao expurgarem a magia, transformando-a em pecado ou crendice, e instaurado as explicações científicas e os dogmas religiosos como as únicas vias aceitáveis de acesso à realidade (ASSUNÇÃO, 2011).

O dado científico e o dogma religioso têm algo em comum: a eliminação das possibilidades múltiplas. Por uma via ou por outra, reduzem a realidade a um sistema único de organização. Nesse sentido, podemos traçar uma linha genealógica que vai da lógica

---

<sup>13</sup> Anna Boyé localizou grupos com traços matriarcais na Guiné Bissau, no Arquipélago de Bijagós; no México, em Juchitán, Oaxaca; e na China, no povoado de Mosuo. Todos estes grupos, além de estarem à margem do “primeiro mundo”, localizam-se em regiões isoladas em relação aos centros de seus países e regiões. Informações obtidas em: [www.annaboeye.com](http://www.annaboeye.com). Consulta em: 16 maio 2018.

patriarcal à lógica colonial, passando pelo desencantamento do mundo e resultando em um trato específico das potências férteis: a monocultura.

Vandana Shiva escreveu um livro no qual se dedica a pensar a monocultura para além do vocabulário agrícola, inserindo-a no debate filosófico. Shiva (2003, p. 15) afirma que a principal ameaça à vida diversa deriva do fato de pensar em termos de monoculturas, uma vez que *uniformidade* e *diversidade* não são apenas formas de usar a terra, mas maneiras de pensar e de viver. A autora afirma que uniformidade demanda centralização, enquanto a diversidade requer necessariamente uma gestão descentralizada. Nesse sentido, a manutenção da diversidade corresponde, sobretudo, ao fomento de formas diversas de produção. A monocultura, por sua vez, baseia-se na eliminação da diversidade do possível.

Shiva afirma que as monoculturas agrícolas promovem a destruição da diversidade local em prol da lógica da uniformidade e do acúmulo, enquanto o saber científico dominante cria a monocultura mental ao fazer desaparecerem os saberes regionais em prol de um suposto saber *universal*. A autora alerta para o fato de as monoculturas se alastrarem intensamente menos por promoverem uma verdadeira fartura e mais por fortalecem o controle fálico-colonial sobre as potências férteis do mundo. É também a lógica da monocultura que possibilita a noção de que haveria algo produzido pela terra que fosse indesejável ou inútil. Shiva explica:

(o modo de produção) reducionista do capitalismo divide a democracia e a diversidade viva da floresta em duas categorias: a madeira com a valor comercial e o resto, “ervas-daninhas” e “lixo”, que devem ser destruídos. Esse “lixo”, porém, é a riqueza de biomassa que contém a água e os ciclos dos nutrientes da natureza e que satisfaz as necessidades de comida, forragem, fertilizantes, fibras e remédios das comunidades agrícolas (SHIVA, 2003, p. 39).

Nesse sentido, a estratégia utilizada para sabotar modos alternativos de produção é a eliminação de elementos vitais para a sua manutenção sob a desculpa de se trataram de excedentes inúteis. Shiva relaciona esse modo de produção com o pensamento genocida colonial:

(...) como disse Cotton Mather, o famoso caçador das bruxas de Salem, Massachusetts, “o que não é útil é maligno”. Portanto, deve ser destruído. Quando o que é útil e o que não é útil é algo determinado unilateralmente, todos os outros sistemas de determinação de valores são derrubados (ibid., p. 42).

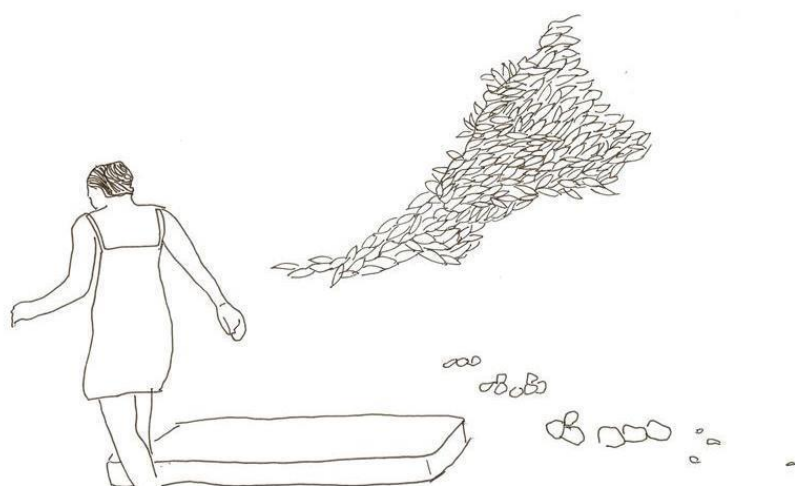
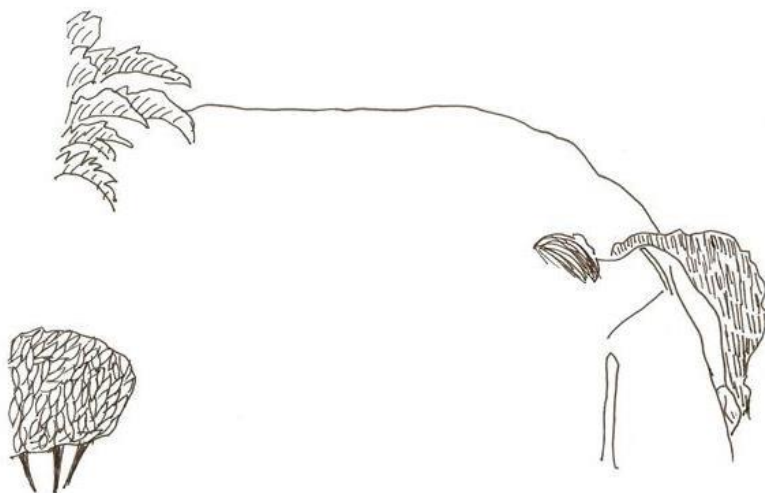
Aqui vemos reforçada a ideia de que o desencantamento do mundo propicia um modo de produção que se alastra enquanto paradigma existencial. Esse modo produtivo demanda a eliminação de toda fertilidade que não corresponda às ordenações fálico-coloniais,

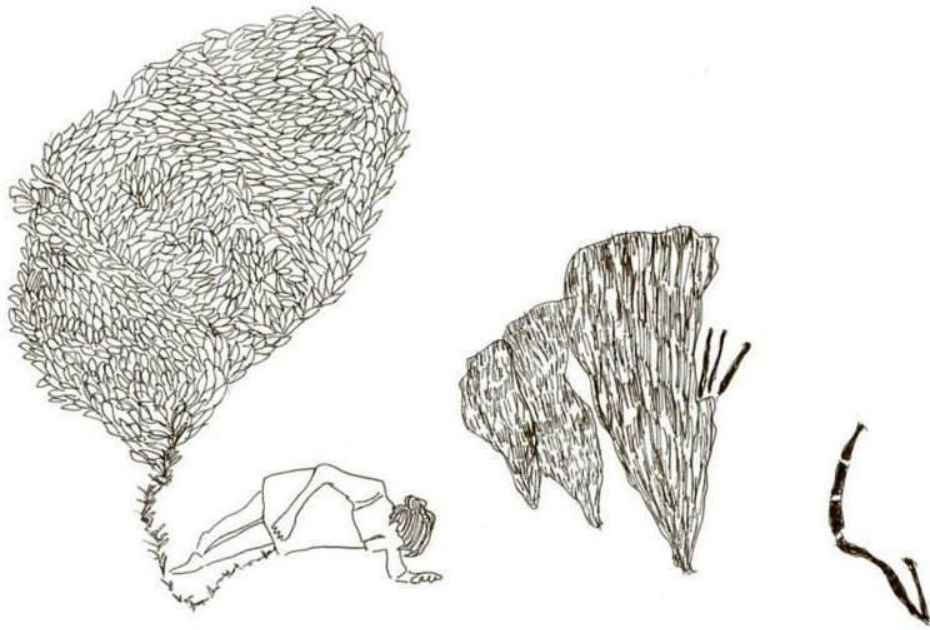
expurgando-as sob a justificativa de que são impróprias, daninhas, inúteis, malignas. Nesse sentido, reencantar o mundo - tomá-lo a partir de outra lógica - incluiria a existência de outros modos produtivos a partir do cultivo de uma fertilidade insubmissa às demandas patriarcais.

Em meu trabalho artístico, a possibilidade de uma *fertilidade insubmissa* animou várias obras. Sem que isso fosse deliberado ou consciente, posso agora mapear, em retrospecto, por quais vias essa ideia foi se dando como um dos eixos estruturantes de minha produção. É importante pontuar que percebo minha prática artística circulando por diversas questões como, por exemplo, a relação entre ficção e confissão, os encontros entre animalidade e a humanidade, as tangências entre escrita e imagem. Não posiciono, portanto, o conceito de fertilidade insubmissa como o centro do meu trabalho, mas como um de seus eixos. Interessa-me apresentar, na sequência, alguns desses trabalhos que orbitam em torno desse eixo por considerar que revelam um vetor conceitual da minha prática que emergiu à consciência através de minha produção como pesquisadora. É importante esclarecer que tampouco considero que tal questão dê conta ou circunscreva inteiramente qualquer um deles. Imagino esse vetor conceitual com uma linha, entre outras, que os perpassa e os aproxima. Interessa-me aqui, portanto, criar uma pequena constelação de trabalhos cuja proximidade é alinhavada por essa questão que só agora consigo organizar em termos conceituais.

Inicialmente foi com o interesse persistente pelo território do *jardim* que comecei a abordar essa questão. Entre 2011 e 2012, eu estava em vias de mudar da casa onde morei por quase vinte anos. Na iminência da mudança, comecei a fazer alguns trabalhos em meu pequeno jardim. *Última dança para um jardim* é uma série de desenhos nos quais capturei alguns detalhes desse espaço e, entre eles, inseri um corpo dançante com formas intencionalmente semelhantes às minhas. Traços simples de caneta preta sobre papel branco apresentam, a um só tempo, a aparição e o sumiço de um território. Se o corpo dança, também o jardim se move entre a revelação e o ocultamento.

Figuras 29, 30, 31, 32 e 33 - Priscilla Menezes - Última dança para um jardim - 2012. Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm cada.









Fonte: Acervo próprio.

Por definição, o jardim é uma espécie de antisselva: natureza em estado domesticado, controlado, manipulado. Entretanto, nessa série de desenhos, reinvisto o jardim de uma qualidade indócil, já que o apresento fragmentário, lampejante, inapreensível. Em verdade, a dança anunciada no título se constitui do agenciamento entre as incompletudes da figura feminina e as parcialidades do cenário. Mulher e jardim, aqui, não são alegorias da natureza acolhedora; mas sinalizadores da dimensão efêmera e parcial da existência.

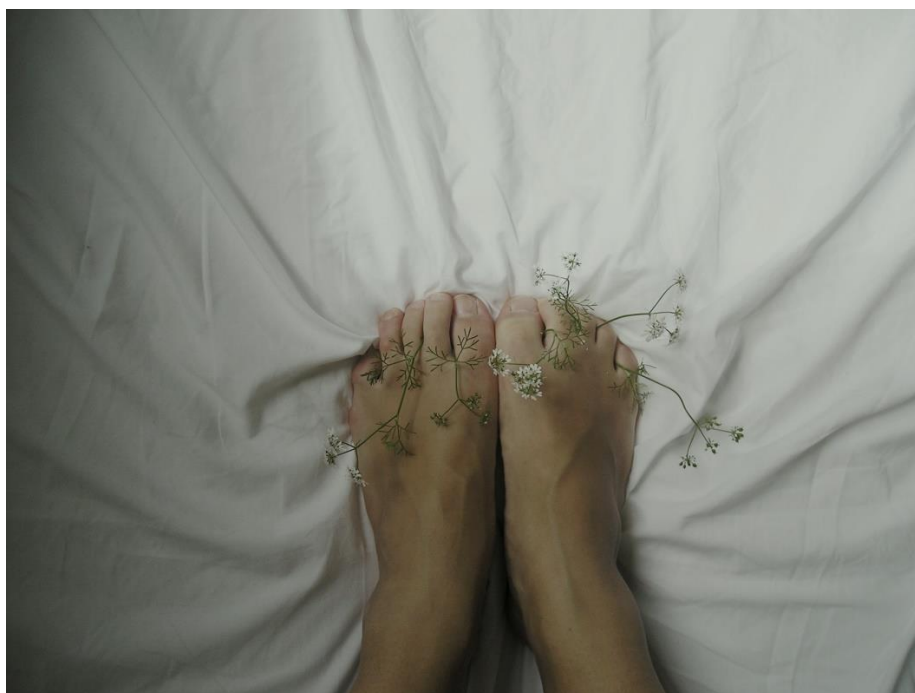
Figurar uma dança - movimento - pela via do desenho - forma fixada no plano - apresenta uma contradição que, aqui, foi enfrentada tanto pela estrutura dos desenhos como pela série. A sequência das imagens é o que dá a ver o que se repete e o que desvanece e cede lugar. Na sucessão de desenhos, o corpo dançarino é o que permanece; mas, pelo modo como se agencia no espaço gráfico, apresenta uma qualidade imprecisa: uma qualidade *nínfica*, como pensou Aby Warburg. O autor detectou, nas figuras femininas do Renascimento, uma espécie de *intensidade coreográfica* a qual ele associa à figura mítica da *Ninfa*. Warburg afirma que a iconologia mostra que a Ninfa só se materializa quando afetada pelos movimentos atmosféricos: só ganha vida sob a ação do vento. Afirma que a corporalidade das ninfas só existe na medida em que a turbulência do ar faz efeito sobre a carne. Didi-Huberman, ao escrever a respeito da questão da Ninfa em Warburg, resume belamente: “A Ninfa encarna-se na mulher-vento (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220). O vento é

repentino, inesperável. “O vento faz tremer - mover, sofrer, comover - tudo o que toca”<sup>14</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 64) Portanto, a qualidade *nínfica* é, sobretudo, um efeito causado pela imprevisibilidade inerente à existência: uma presença que não contraria a própria desapareição; mas que, pelo contrário, só se afirma no ponto de se evadir.

Em *Última dança para um jardim*, o meu desejo de me despedir de um local amado se efetuiu na celebração de sua própria desapareição. Em vez de buscar reter a totalidade do jardim, optei por guardá-lo em sua face movente, imprevisível. Agenciei-me ao espaço a partir da figura da mulher que dança: a partir da minha própria afinidade com a desapareição. Essa série indica, portanto, um pensamento acerca da intimidade entre presença e finitude e, mais do que isso, uma aposta na relação dançarina entre elas como o próprio movimento criador: um movimento imprevisivelmente fértil.

Alguns anos antes, em 2009, eu fui até esse mesmo quintal e colhi algumas plantas. Munida de pequenas flores brancas e de pétalas de rosa, voltei para dentro de casa. Então, entre o quarto e o banheiro, fiz dois autorretratos tendo esses elementos vegetais posicionados em partes do meu corpo: as pequenas flores entre os dedos dos pés e as pétalas coladas sobre o rosto. Junto a essas imagens, datilografei uma sequência de frases. A esse conjunto, nomeei apenas *Jardim*.

Figuras 34, 35 e 36 - Priscilla Menezes - Jardim - 2009. Fotografia e texto, dimensões variadas.



<sup>14</sup> Livre tradução do original em francês: “*Le vent fait frémir - mouvoir, pâtre, émouvoir - tout ce qu’il touche.*”



maquiagem  
esconderijo  
ficar mais bonita  
ficar sem ar  
ficar invisível  
ação muito difícil  
máscara  
rosto  
defesa  
escafandro  
disfarce  
ataque  
ação fútil  
ação inevitável

Fonte: Acervo próprio.

Também nesse trabalho, a relação entre meu corpo e elementos naturais se dá revestida de imprevisibilidade. As flores nascem dos pés. As pétalas protegem/escondem/embelezam/maquiam o rosto. Há um caráter aparentemente aleatório nessas relações. Como o texto datilografado indica, guarda-se algo de fútil: não se opera na lógica da utilidade. Entretanto, aqui já sabemos que *aleatoriedade* e *inutilidade*, muitas vezes, são nomes dados a categorias simplesmente não correspondentes às normas e às demandas fálicas.

A realização desse trabalho foi fortemente animada pela leitura do texto *Mimetismo e psicastenias legendárias*, de Roger Callois. Nesse ensaio, o autor discute acerca do fenômeno do mimetismo a partir de uma crítica ao que chama de *preconceitos biológicos*, fundamentos científicos derivados de uma visão positiva que presume que tudo na natureza tem sentido e função. O mimetismo, capacidade de um ser tornar-se semelhante ao meio que ocupa, é pensado pela ciência como um recurso de sobrevivência que visa o disfarce como meio de fuga. Callois, entretanto, fornece dados que demonstram a inconsistência dessa conclusão, tais como diversos casos nos quais o mimetismo não promove a esperada proteção. Além disso, afirma que grande parte dos animais utiliza pouco da visão para caçar, recorrendo antes ao olfato, o que, de saída, já tornaria o mimetismo um recurso não funcional. O autor afirma ainda que:

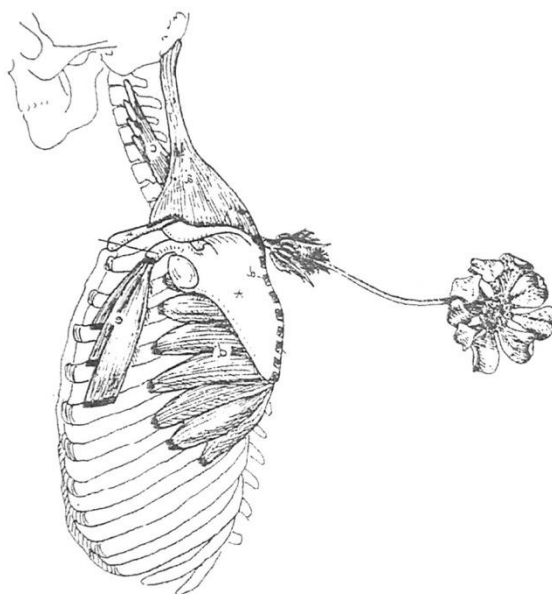
De modo geral, encontra-se nos estômagos dos predadores numerosos restos de insetos miméticos. Também, não devemos nos espantar se estes têm algumas vezes meios de proteção mais eficazes. Inversamente, espécies não comestíveis não tendo, por conseguinte, nada a temer, são miméticos. Parece, portanto, que devemos concluir com Cuénot que temos aí um “epifenômeno” cuja utilidade defensiva parece nula (CALLOIS, 1986, p. 60).

Esses dados permitem ao autor chegar à conclusão de que o mimetismo seria *um luxo perigoso* performado pela natureza e sugere que este teria a ver com a *tentação exercida pelo espaço*, a partir da qual o ser abre mão de si em prol do fascínio pelo fora. Callois resume o fenômeno como: “a despersonalização pela assimilação ao espaço” (CALLOIS, 1986, p. 63). O que me interessou nessa noção foi, sobretudo, a possibilidade de haver uma outra lógica na natureza que não o anseio de perseverar em si, mas o desejo de se fundir ao meio.

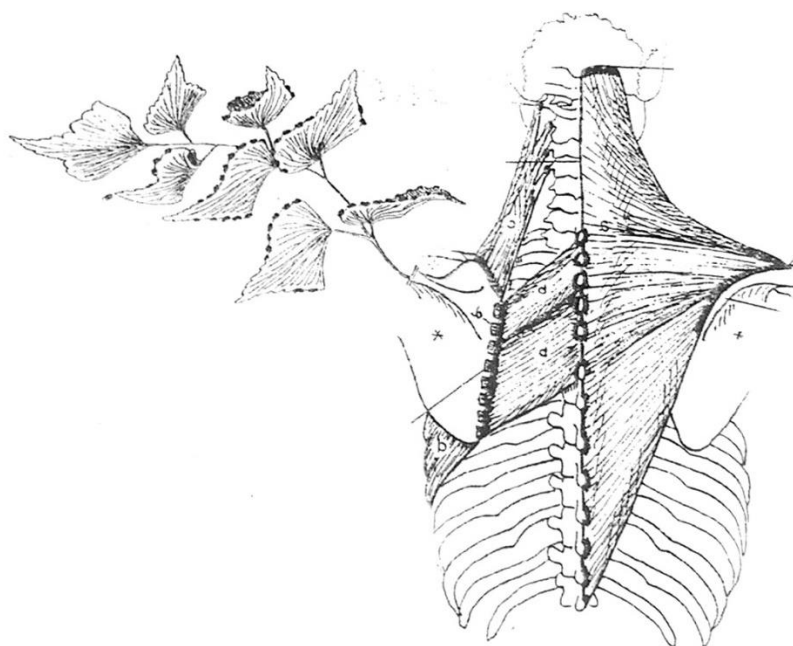
*Jardim* foi um ensaio em torno das possibilidades transfiguradoras do fascínio pelo fora. Essas possibilidades também foram exploradas em outro trabalho realizado no mesmo de 2009. Na época, eu estava bastante entusiasmada com as técnicas de gravura e, além das tradicionais xilo, calco e litogravura, comecei a experimentar o que é conhecido como *xerogravura*. O processo consiste em decalcar uma imagem (recém-fotocopiada) em outra

superfície utilizando produtos químicos específicos e a prensa de calcogravura. Essa técnica me abriu à possibilidade de produzir montagens bastante minuciosas entre imagens vindas de fontes diversas. Foi assim que comecei a inserir imagens de livros de botânica em figuras advindas de livros de anatomia.

Figura 37, 38, 39 e 40- Priscilla Menezes - Paraísos Artificiais - 2009.  
Xerogravura, 21 x 29,7 cm cada.







Fonte: Acervo próprio.

A escolha pela utilização desse tipo de imagem tinha a ver com meu interesse pelo traço preciso e o detalhamento gráfico presentes na ilustração científica. Interessava-me também que a dicção científica do traço pudesse figurar o mais fantasioso, daí a minha preocupação em construir relações improváveis com encaixes precisos. Atravessou a fatura dessa série uma aula acerca da questão da paisagem que tive na época com a professora Rosângela Cherem. Nessa aula, ministrada na graduação em Artes Plásticas da UDESC, ela apresentou um afresco de Masaccio representando a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Na imagem, o casal está em um cenário árido extramuros onde um anjo os escolta e lhes indica o caminho para fora. O casal, em sofrimento, avança na direção contrária ao paraíso, enquanto a folhagem de uma planta paradisíaca roça as costas de Adão. Rosângela Cherem desenvolveu um pensamento no qual a noção de paisagem só pode ter sido pensada no ponto em que a humanidade se entendeu separada da natureza. Apresentou, portanto, a expulsão do paraíso como alegoria mítica dessa separação e apontou à folhagem que roça às costas de Adão como indicação de uma espécie de *desejo de retorno*, algo que podemos pensar no mesmo registro de *tentação do fora*. Compreendi, a partir dessa ideia, que a minha série de xerogravuras tinha a ver com esse desejo e essa tentação.

Figura 41- Masaccio - Expulsão do Paraíso – 1425. Afresco, 214 x 88 cm.



Fonte: Acervo Capela Brancacci, igreja de Santa Maria del Carmine.

Oposto ao cenário pós-queda do paraíso está a *idade de ouro*, tempo mítico presente em diversas cosmologias. Esse tempo diz respeito a uma suposta origem da humanidade onde se vivia em meio à abundância, em paz e na ausência de conflitos com a natureza. Os hindus chamam esse período de *Krita Yuga*, os gregos a nomeavam de *Era dourada* e a Bíblia apresenta o cenário do *Éden*. Diversos artistas figuraram esse tema, como Cranach, O Velho. Em sua pintura, vemos pessoas se agenciando a uma natureza abundantemente fértil, ocupando-a de modos não predatórios.



Figura 42- Lucas Cranach, o Velho - A Era Dourada - 1430. Óleo sobre tela, 75 x 103,5 cm.



Fonte: Acervo Nasjonalmuseet

Meus *Paraisos Artificiais*, entretanto, não se fundamentam na aposta em um retorno literal a um suposto começo da espécie já que, como indica o título, tem mais a ver com criação de artifício do que com retorno à origem. Ou melhor, trata-se de uma aposta no retorno menos pela reconstituição e mais pela *invenção*. Isso pode ser pensado a partir da ideia, propagada por Eduardo Viveiros de Castro em diversas de suas falas públicas, de que *índio é coisa do futuro*, ou seja, de que os modos originários de lidar com a terra não são modelos arcaicos e sim paradigmas que constituem a real possibilidade de um futuro. No contexto da sociedade civilizada ocidental, *retornar à terra* é menos o retorno a um modelo anterior e mais a (re)invenção de qualquer modelo.

Essa reinvenção diz respeito aos usos da terra, mas também às epistemologias que sustentam esses usos, como já nos indicou Vandana Shiva. A própria noção ocidental de origem é profundamente relacionada à racionalidade científica, na qual uma origem necessariamente há de gerar uma consequência previsível e coerente a si. Consequentemente, a noção de coerência, no pensamento patriarcal/colonial, tem a ver com semelhança, identificação, familiariedade. Existe, porém, uma outra possibilidade de origem, como indicou Nietzsche em *Genealogia da Moral* (2009). Se por um lado há a ideia de origem como fundamento, por outro, existe a origem como emergência - ou seja, como acontecimento. A emergência coloca em cena a ideia de que o efeito não é mero reforço da causa, mas abertura

ao acontecimento. Isso tem a ver com a ideia de encantamento do mundo: considerar que os surgimentos não são controláveis pela manipulação das causas é conceder com a ideia de um mundo vivo e atravessado pelas mais diversas consciências. Isso também se relaciona à noção de transmissão pela via feminina, onde o que nasce não vem para reforçar a origem, mas para reinventá-la. Nesse sentido, a ideia de *origem como emergência* possibilita a noção de que a vida é insubmissa às estruturas: a despeito delas, ela insurge.

Foi essa ideia de *fertilidade intempestiva* que animou a realização do trabalho *Cultivo do súbito*, feito no ano de 2015. Eu estava passando uns dias em Florianópolis e tive a ideia de ir até as dunas da praia da Joaquina, com diversas plantas e flores, acompanhada da minha amiga Fernanda Volkerling. Lá, pedi que Fernanda me fotografasse enquanto eu ensaiava diversos gestos: “plantar” as flores na areia, me despir, deitar em torno delas, me afastar. O resultado é um conjunto de fotografias que constituem o que chamo, a partir do léxico proposto pela professora Regina Melim, *performance endereçada à fotografia*. Utilizo esse termo por considerar que nem se trata de um trabalho de fotografia e nem de uma performance cujo registro se materializa em foto: é antes uma ação ativada pela linguagem fotográfica.

Figuras 43, 44, 45, 46 e 47 - Priscilla Menezes - Cultivo do Súbito - 2015. 15 x 21 cm cada, performance endereçada à fotografia.









Fonte: Acervo próprio.

Esse trabalho se estrutura sobre duas questões: a ideia de que a fertilidade é *emergência* e possibilidade de cultivá-la. A aparente contradição em termos entre súbito e cultivo é o cerne do trabalho. Oposta à ideia de manipulação de causas está o irrompimento dos efeitos. Aqui, coloco em cena um terceiro termo: nem o cálculo e nem o caos, mas o cultivo. Cultivar implica criar condições para o surgimento do diverso assumindo a surpresa inerente a qualquer nascimento: seu caráter súbito. Essa noção está muito próxima à ideia de natalidade como foi pensada por Hannah Arendt. Em diversas de suas obras, acerca de política e educação, a noção de natalidade foi apresentada como questão fundamental. Essa ideia se origina da observação do “fato de todos nós virmos ao mundo ao nascermos e de ser o mundo constantemente renovado mediante o nascimento” (ARENDDT, 2013, p. 247).

Hannah Arendt compreende o nascimento na clave da emergência, já que entende que a condição para que o mundo se modifique seja o surgimento de novos indivíduos, pois “a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo” (ARENDDT, 2013, p. 191). Natalidade, por sua vez, não se restringe ao nascimento biológico, mas à constante possibilidade da renovação que permanece em nós em estado de potência transformadora.

Escreve Arendt:

O começo, antes de tornar-se evento histórico, é a suprema capacidade do homem; politicamente, equivale à liberdade do homem. *Initium ut esset homo creatus est* - “o homem foi criado para que houvesse um começo”, disse Agostinho. Cada novo

nascimento garante esse começo; ele é, na verdade, cada um de nós (ARENDDT, 1989, p. 531).

A filósofa não considera, portanto, que origem seja um fundamento, mas uma *capacidade* constantemente atualizada. Em linhas gerais, Arendt se alinha à ideia de que, por sermos criaturas viventes (nascemos), somos investidos de capacidade criativa (podemos produzir mudança). O fato de tal possibilidade se inscrever fora do âmbito de causa e efeito, contrariando previsões e expectativas, faz com que Arendt entenda que “o novo sempre surge sob o disfarce do milagre” (ARENDDT, 2010, p. 191).

Por esta razão, a filósofa afirma a natalidade como condição fundamental da liberdade. Ou seja, é só porque - enquanto espécie - continuamos a nascer, que o mundo pode se modificar e é só na mutabilidade que há libertação. Ela afirma que “os homens são equipados para a tarefa paradoxalmente lógica de construir um novo começo por serem, eles próprios, novos começos, e, portanto, inovadores” (ARENDDT, 1990, p. 169). Ou seja, apresenta a ideia de que um recém-nascido é antes um *criador de mundo* em potencial do que meramente *herdeiro de um mundo pronto*. Nesse sentido, gerar e maternar teriam a ver com essa espécie *cultivo do súbito*: a paradoxal tarefa de cultivar o surgimento daquilo que não se sabe o que será.

Em minha série de fotografias, o cultivo do súbito se dá pela via do transplante. De certa forma, segue a mesma lógica da colagem que também há em *Paraísos artificiais*. Transplantando elementos originários de um contexto diverso para o território desértico, afirmo a possibilidade das emergências súbitas, do aparecimento daquilo que não se esperava. E, ao me colocar em cena gesticulando, promovendo essa irrupção, afirmo também um caráter ativo na criação de condições para essa insurgência. Novamente aqui há a ressonância de uma lógica matriarcal: a transmissão da vida como consequência da prática de uma *abertura ativa*.

A noção de maternidade só recentemente surgiu em meu trabalho. Reconheço ter circulado por ela em momentos anteriores, mas só pude assumi-la frontalmente agora. Acredito que isso se deu pelo fato de ter precisado, primeiro, me desembaraçar das noções patriarcais que a circunscrevem. Ao patriarcado interessa enquadrar a mãe a que encarna o receptáculo onde o herdeiro será gestado e cuidado - como já pensava Aristóteles. Nesse sentido, posiciona a mãe como elemento passivo cujo papel é salvaguardar a perpetuação da lógica patriarcal através da gestação dos filhos e da subsistência da família. Esse sentido de maternidade é opressor para as mães e não mães porque, no limite, circunscreve um ideal de feminilidade: o feminino da (re)produção, positivo, fértil, nutridor, agregador. Entretanto, a partir de diversas torções conceituais, hoje vejo a maternidade atravessada da própria ideia de

criação, ou seja, investida do feminino negativo e insubmisso. Em *Ecofeminismo*, Mies e Shiva pontuam:

Desde tempos sem memória as mulheres lidaram com a gravidez e o parto de uma maneira criativa. Mas este processo criativo, este poder natural, não era totalmente controlado por elas; até certo ponto, permanecia *selvagem*. (...) Porque, criar um filho, é completamente diferente de construir um carro ou outra máquina. A mulher não tem uma cópia gravada na cabeça para poder reproduzir o filho. Ela pode ter fantasias, desejos, mas a criança que ganha forma no seu corpo, em colaboração com a natureza, que ela própria representa e é, não é determinado pelo desejo dela. Em última análise, nem os processos nem o *produto* estão à sua disposição. Creio que é precisamente esta imprevisibilidade que constitui a novidade de cada criança. Representa a diversidade, o inesperado, as novas e variadas possibilidades que constituem a vida e a criação (MIES; SHIVA, 1993, p. 183).

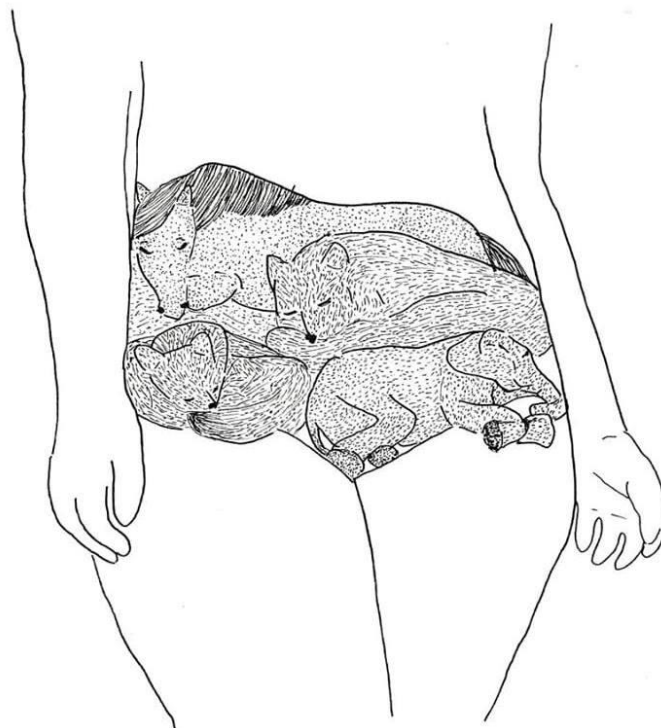
De modo alinhado à Hannah Arendt, Mies e Shiva percebem algo radicalmente revolucionário no ato de dar à luz, pois o compreendem como o arriscado gesto de dar condições para o surgimento/acolhimento do *outro* em sua imprevisibilidade. O escritor Pascal Quignard pensa de modo semelhante, mas coloca a questão em outros termos:

Por que as mulheres se tornam Mães? Por que as mulheres fazem filhos? As Mães fazem filhos para expulsar a morte da cadeia das gerações. Elas relançam o que queima os dedos, no momento em que os aproximam no centro da lareira viva. Relançam o que as horrorizam; passam adiante a imagem do que não pode ser visto de frente; elas passam adiante o rosto que não tem rosto. Confiam o cuidado de urrar às mais jovens, porque não tem coragem de assumir sozinhas o inferno, porque nunca testemunharam o desejo de interromper o curso do grito da morte. Os pais transmitem um nome que por si só nada significa. Eles passam adiante a linguagem. As mulheres deslocam o peso da morte sobre os ombros dos filhos que ela fazem com dor, com a boca aberta, urrando. Elas transmitem a origem. Os Pais transmitem o nome. As Mães transmitem o urro (QUIGNARD, 2018, p. 84).

Segundo o autor, as mulheres gestam para expulsar a morte da cadeia de gerações e, ao mesmo tempo, passar adiante aquilo que não pode ser visto – o horror, o informe. Ou seja, afirma que produzem um duplo legado: a vida e o quinhão de não-sentido que a constitui. Por fim, diferencia: se a herança do nome acontece pela via fálica; pela transmissão feminina, se dá o dom do urro. Localiza esse urro em um momento específico: o instante em que o sujeito se abre para deixar emergir o outro. Nesse ponto, o nome tem pouca força e o urro predomina. Nesse sentido, podemos inferir que Quignard também aproxima criação e maternidade por essa via em que ambas se constituem fazeres misteriosos, não-todo controláveis, a partir dos quais a diferença pode chegar ao mundo.

Por essa via, posso afirmar que, em meus desenhos, foram paulatinamente, surgindo relações maternas entre elementos distintos: relações nas quais um corpo ampara/se encaixa/alimenta/abraça/sustenta o outro a despeito da radical diferença entre eles.

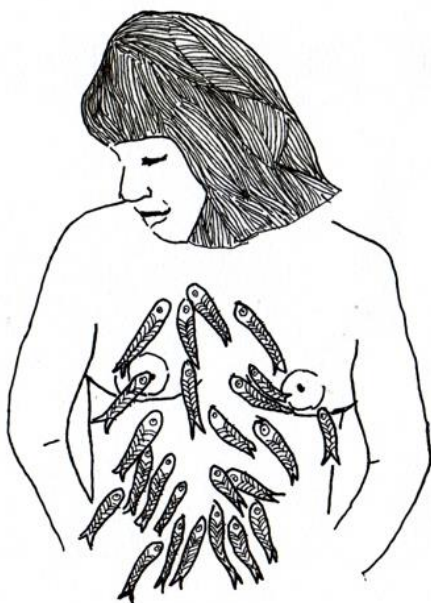
Figura 48- Priscilla Menezes - Onde dormem as feras, onde elas acordam - 2018. Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

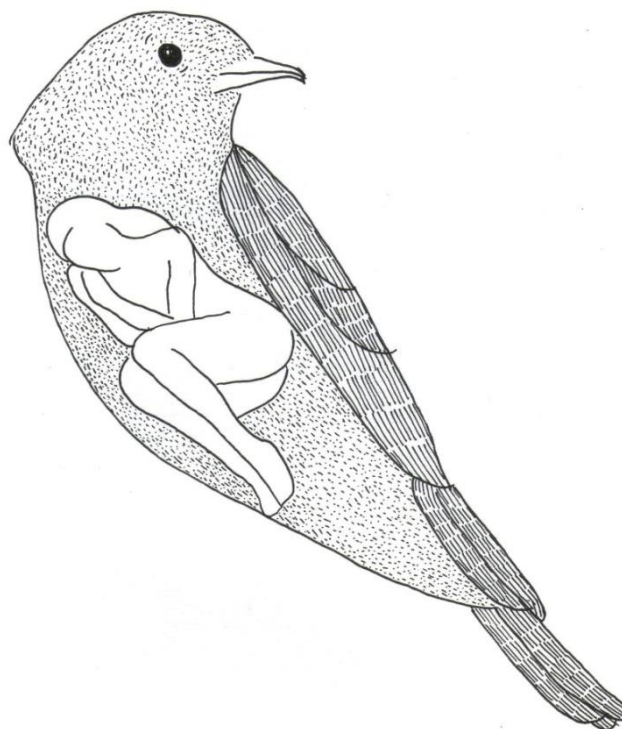


Figura 49- Priscilla Menezes - Amigo Cardume - 2015.  
Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



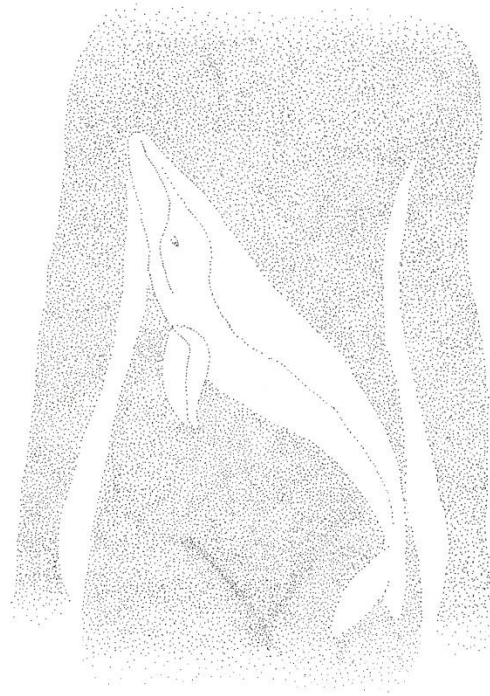
Fonte: Acervo próprio.

Figura 50- Priscilla Menezes - Preparando o Voo - 2017. Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

Figura 51- Priscilla Menezes - Não sei exato o meu contorno mas carrego em mim incontornável um pesado animal - 2017. Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

Figura 52- Priscilla Menezes - Selva Dentro - 2017. Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



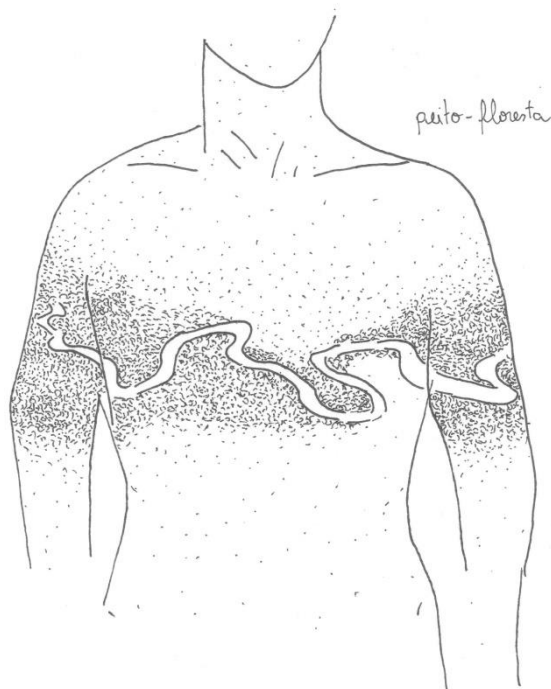
Fonte: Acervo próprio.

Figura 53 - Priscilla Menezes - Erva Daninha - 2016.  
Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

Figura 54- Priscilla Menezes - Peito-Floresta - 2017.  
Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.

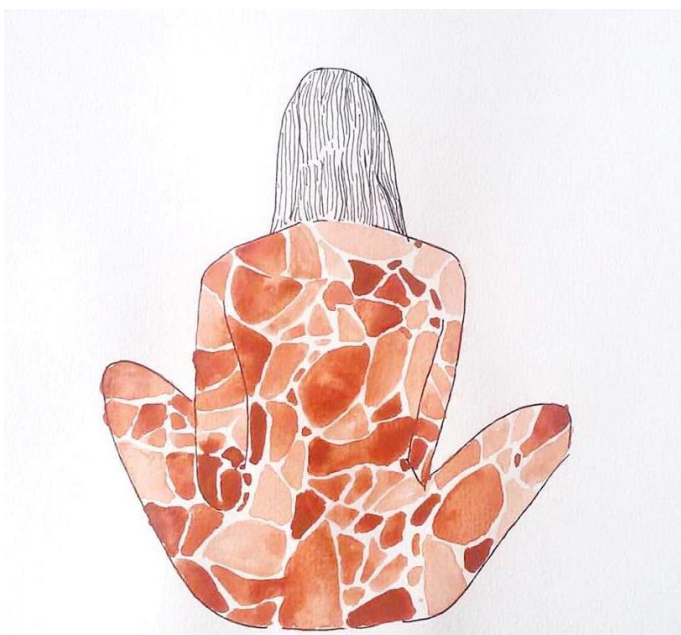


Fonte: Acervo próprio.

Em minhas investigações gráficas foram surgindo esses corpos atravessados por corporalidades diversas: um ventre-berçário de feras, um torso feminino por onde um cardume passa e se alimenta, um pássaro dentro do qual uma mulher descansa, um peito humano onde uma forma-peixe cria um espaço negativo, uma mulher em cujo corpo cabem as mais diversas formas animais, uma erva-daninha que insurge de um corpo humano, uma floresta que transpassa um peito. Esses são alguns desenhos que considero exemplares da longa série que venho desenvolvendo nos últimos anos; onde, a partir de recursos gráficos como sobreposição, encaixe, hachuras e pontilhismo, promovo a tangência e a convivência entre corpos/espécies/seres distintos.

Com esses desenhos afirmo uma qualidade *encantada* da vida, a partir da qual as filiações e os agenciamentos podem se fazer desobedecendo qualquer casualidade científica/racional. Crio um universo imprevisivelmente fértil, onde peito dá em rio, planta dá em mão, gente dá em ave, bicho habita corpo. Nesse sentido, atravessa mais do que nunca o meu trabalho uma potência de fertilidade insubmissa: potência que cria vida a partir do imprevisível e da diferença, ou seja, que não responde às demandas fálicas. É também recorrente em meus desenhos corpos figurados a partir do fragmento, da fratura, da não-totalidade.

Figura 55- Priscilla Menezes - Tectônica - 2017.  
Nanquim e aquarela sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

Figura 56- Priscilla Menezes - Em mim mas não completamente –  
2017. Nanquim e aquarela sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

Figura 57- Priscilla Menezes - Prenha do próprio avesso –  
2018. Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

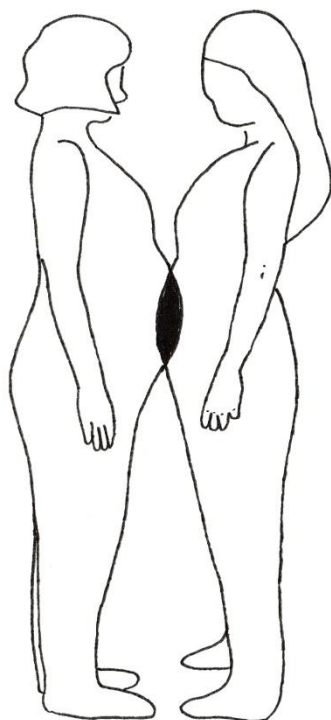
*Tectônica* é uma figura feminina tracejada em nanquim e preenchida de blocos em aquarela entre as quais restam espaços, em uma constituição análoga a das placas tectônicas que compõem a litosfera. Aqui, a mulher é comparável à terra não por serem “recurso natural”, mas por serem fragmentadas. E, nesse sentido, fragmentação é ameaça constante, já que causa dela são os abalos sísmicos, as súbitas mutações, os movimentos incalculáveis. A não-totalidade está também presente no desenho *Em mim mas não completamente* no qual novamente a relação entre o tracejado da caneta nanquim e o preenchimento da tinta aquarela promovem o espaço vago a partir de uma deliberada incoincidência. Nesse desenho, as palavras também operam enquanto um vetor semântico que se abre em pelo menos duas direções: pode ser que alguém esteja em mim, mas não completamente ou que eu mesma esteja em mim mas não completamente. O que me interessa, porém, é que, em ambos os casos, haveria a impossibilidade do encontro pleno. Interessa-me afirmar a existência para além de qualquer totalidade.

Em *Prenha do próprio avesso*, o tema da maternidade surge de forma explícita, porém revestida de estranheza: em vez de estar prenha da sua continuidade, está prenha do seu inverso. Aqui há a ideia de que toda criação/gestão já é invenção da diferença, conforme já nos adverte Hannah Arendt e Vandana Shiva. E, além disso, há a noção que - de saída - aquele que cria/gesta, antes de produzir qualquer coisa, precisa gestar o seu não-ser, maternar sua alteridade constituinte. Afinal - retomando a epígrafe do primeiro capítulo - conforme afirmou Blanchot: *Sustentar, amoldar o nosso não ser, eis a tarefa*. E eu acrescentaria aqui: eis a poética e feminina tarefa.



Figura 58- Priscilla Menezes - Matriarcado - 2017.

Nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm.



Fonte: Acervo próprio.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

ANTELO, Marcela. Musas Híbridas. In: CALDAS, Heloísa; MURTA, Alberto; MURTA, Claudia (Org.). **O Feminino que acontece no corpo**: a prática da psicanálise nos confins do simbólico. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2012.

ARENDT, Hannah. **A Condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **Da revolução**. São Paulo: Ática; Editora UNB, 1990.

\_\_\_\_\_. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ASSUNÇÃO, Rudy Albino de. O Reencantamento do mundo? Interpelando os intérpretes do desencantamento do mundo. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá, PR, v. 3, n.9, jan. 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1992

BÍBLIA. Português. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 1985.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANDÃO, J. S. **Dicionário mítico etimológico da mitologia e da religião grega**. Petrópolis: Vozes, 1991, v. 1.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAHUN, Claude. **Écrits**. Organização por François Leperlier. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 2002.

\_\_\_\_\_. **Heróínas**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2016.

CALLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenias legendárias. **Che Vuoi?**, São Paulo, v. 1, n.0, 1986.

CARVAJAL, Gaspar de. **Relatório do novo descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão francisco de orellana**. São Paulo: Scritta Editorial, 1992.

CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os involuntários da pátria**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. **Esporas**. Os estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

\_\_\_\_\_. **Papel-máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

\_\_\_\_\_. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. **O rosto e a terra**: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S.l.], v. 9, n. 16, abr. 2012.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante: 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In: \_\_\_\_\_. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972, v. 22.

\_\_\_\_\_. **Totem e tabu**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

HOLCK, Ana Lucia Lutterbach. **Patu**: uma mulher abismada. Belo Horizonte: Scriptum livros, 2011.

KRAUZ, Luis S. **As musas**: poesia e divindade na Grécia Arcaica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LACAN, Jacques. (1957). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: \_\_\_\_\_. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina. In: \_\_\_\_\_. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro 20**: mais, ainda. Rio de Janeiro, Zahar: 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: textos essenciais: a ideia e as partes da pintura - vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um falcão no punho**: diário I. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOPES, Adília. **Dobra**: poesia reunida. Assírio & Alvim, 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes I. **Revista Opção Lacaniana**. v.1, n.1, mar., 2010.

\_\_\_\_\_. Mulheres e semblantes II. **Revista Opção Lacaniana**. v.1, n.1, mar., 2010.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Roteiro do folclore amazônico**. Manaus: Sérgio Cardoso, I Tomo, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Hemus, 1976.

\_\_\_\_\_. **A genealogia da moral**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Para além do bem e do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PINTO, Maria José Vaz. O que os filósofos pensam sobre as mulheres: Platão e Aristóteles. In: FERREIRA, Luísa Ribeiro Ferreira (Org). **O que os filósofos pensam sobre as mulheres**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

QUIGNARD, Pacal. **O nome na ponta da língua**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

RODRIGUES, Carla. **Duas palavras para o feminino**: hospitalidade e responsabilidade: [sobre ética e política em Jacques Derrida]. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente**: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003

TEDESCO, Cristine. **E non Dite che Dipingeva come un Uomo**: história e linguagem pictórica de Artemísia Lomi Gentileschi entre as décadas de 1610 e 1620 em Roma e Florença. 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

THEVET, André. **As singularidades da França antártica**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

TRILLAT, Etienne. **História da histeria**. São Paulo: Escuta, 1991.