

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

KAMILA KAREN DE JESUS COSTA

POLÍTICA E ÉTICA DO FEMININO

Entre a Escrita, o Corpo, o Barroco e a Psicanálise

POLÍTICA E ÉTICA DO FEMININO

Entre a Escrita, o Corpo, o Barroco e a Psicanálise

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Memória Social.

Orientador(a): Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto

RIO DE JANEIRO

2026

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

J837 Jesus Costa, Kamila Karen de
Política e ética do feminino: entre a escrita, o corpo,
a psicanálise e o barroco / Kamila Karen de Jesus Costa. --
Rio de Janeiro: UNIRIO, 2026.

Orientador: Manoel Ricardo de Lima Neto.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social,
2026.

1. feminino. 2. barroco. 3. psicanálise. I. Lima Neto,
Manoel Ricardo de, orient. II. Título.

*Uma nova linguagem é o que responde à realidade onde ocorreu um abalo moral e
epistemológico*

Ingeborg Bachmann

O que eu encontraria da memória do corpo [...] um mistério da ordem da carne

Hélène Cixous

For you these from me, O Democracy, to serve you ma femme!

For you, for you I am trilling these songs.

Walt Whitman

Para Maria de Lourdes, Maria do Carmo e Inácia Maria do Rosário, trindade
mariana à beira do Rio Paraíba no encontro com o Rio Taperoá.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Manoel Ricardo de Lima, por deixar ser meu trabalho, condição alguma de liberdade. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento e Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de doutorado, que possibilitou a realização desta pesquisa. Fruto de uma política de Estado, mas efeito de um governo em direção a uma tentativa que seja, ainda que pouco, diante da enormidade da pesquisa e do ensino neste país barroco latino-americano, mas um tanto para a construção de outra partilha do conhecimento. Agradeço à Jullie, e seu riso, e sua festa, e seu amor. Minhas amigas Lígia e Sluchem, afeto todo na travessia da dor, mas também doçura de fazer pesquisa como/com mulheres, partilhando um mesmo campo do pensamento. Ao meu amigo Yhuri, pela arte, no aperto de mãos como toque ainda possível por dentro do absurdo da vida. À Manuela, no suporte e coorientação ligeira e imensa, força de Saturno e Urano. Lembro também de minha analista Sônia Leite, em torno de um desejo de passagem de analisante a analista, de dar a ver a beleza da clínica e da voz, e fazer possível o retorno à escrita. À sala vermelha das musas no Museu do Prado e aos sonhos que me levaram em direção à imagem.

RESUMO

O trabalho tem por objetivo analisar, por meio da psicanálise e da teoria política, as categorias do barroco e do feminino, em especial nas obras da filósofa e escritora franco-argelina Hélène Cixous e da poeta e romancista canadense Nicole Brossard, na dialogia teórico-conceitual com as psicanalistas Julia Kristeva, Luce Irigaray e Michelle Montrelay. Não como objetos de estudo, que se encerram em si, mas como súbitos na imagem, como constelação do pensamento que propõe uma abertura. Tendo em vista, a articulação com a uma ideia de memória e alguns desdobramentos com as artes visuais, atravessando para isso, as questões relacionadas à escrita do feminino, o riso, a paródia, a alegoria e o corpo. O barroco no seu espectro tanto que faz jogo com o feminino como ferramenta anticapitalista. Dessa maneira, esta proposta pretende indicar o feminino e o barroco como alavancas metodológicas para além da linguagem fálica, sobretudo, como dispositivos ético-políticos.

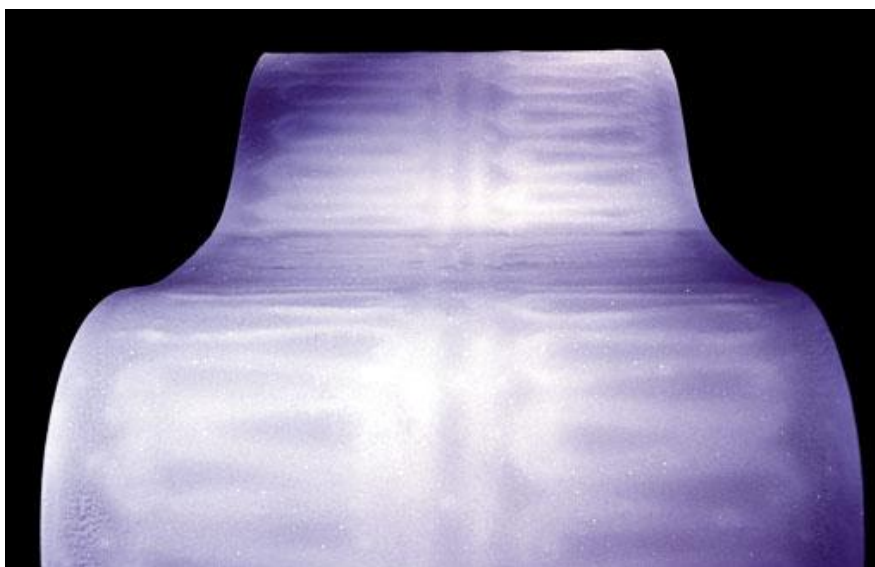
palavras-chave: feminino, barroco, memória, psicanálise, teoria política

SUMÁRIO

Introdução	9
Cap. I A paródia: O riso de Hélène Cixous	27
a) histeria e gozo outro	46
Cap. II A escritura do feminino	57
a) espreitar	62
Cap. III A alegoria: um corpo que goza o mundo	69
a) corpo, <i>chora</i> , boca, caverna	78
b) gradiva	91
Cap. IV Breve-imensa teoria política do barroco	97
a) ética barroca e o espírito anticapitalista	106
b) espectro, <i>eon</i> , espírito	112
c) ruína, fragmento, fogo	123
TRANSPOSIÇÃO	134
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

A imagem de uma escultura em forma de cama ondulada, feita de gelo, composta por: aço inoxidável, tubulação de cobre, unidade condensadora, polímero acrílico, bauxita, gás de refrigeração e o nome Mnemósine (fig. 1 e 2). Mnemósine, a deusa da memória e do esquecimento, filha de Urano e Gaia, mãe das nove musas e criadora da linguagem. O significado desliza na obra ao ser dado o nome da deusa, evocada como mulher no imaginário, mas que aqui surge como o lugar de descanso, sexo, convalescença, meditação e morte. Em outras palavras, a memória, como defendo ao longo de meus estudos e de minha pesquisa, não em seu aspecto institucional, ou de reminiscência, mas em seu espectro ético, portanto, um modo de ser. A memória viva, da experiência.



(fig. 1) Mahler, Mnemosyne, 2002

fig.2 (*idem*)

A obra em questão é da artista visual irlandesa Alice Mahler, e nos convoca a uma atualização da memória em sua face ao mesmo tempo fugaz e congelada, que derrete e se mantém, que pinga no tempo mas também se condensa. Quase como um verso de Salmos profanado: “Refrigera minh’alma”. É a Memória que oferece descanso e alívio às dores do psiquismo/corpo (as cicatrizes da experiência), porque não-fixa, como uma instituição, mas perto da fruição artística, da capacidade de criar e gozar da vida— há de se lembrar que as filhas de Mnemosyne são as musas que representam as manifestações artísticas.

Não apenas pelo seu mito fundante, mas também a partir da perspectiva da ética, que a memória se encontra com o feminino. Como poderemos ver ao longo do texto, o feminino se movimentará menos como uma busca de oposição ao masculino, caindo na armadilha binária do pensamento, mas mais como um dispositivo capaz de desmontar essa gênese de mundo que divide e recorta a vida numa *banda à parte*, sempre no mesmo ponto¹, sem escape, sem expansão. Cabe, portanto, compreender

¹ Ver Lygia Clark “Caminhando”. Aponta essa relação com o desejo, onde o ponto em que a fita é cortada oferece uma outra possibilidade de desenho. Algo também de uma memória como ética e não como poder.

esse feminino como um saber-fazer, como uma operação metodológica que nos oferece um outro caminho — o conceito de escritura do feminino e sua relação com o barroco, nas obras das autoras Hélène Cixous e Nicole Brossard, guiarão nosso percurso².

A carência de um fundamento epistemológico é tanto porque a epistemologia não é a resposta para uma outra estética e política, como aproximar o estudo por um viés epistemológico, que é afeiçoado ao procedimento masculino do mundo (cartesiano), é um contrassenso. Ora, o contrassenso, o ruído, são mais do que bem-vindos, porque constituem esse outro saber de que esse trabalho diz, mas não significa a repetição da tese fálica, isto é, da permanência ao lado da escrita vitoriosa, falada, do que está-aí. O que Severo Sarduy(1979b), escritor e crítico literário cubano, chama de uma verdadeira cisão do pensamento, corte epistemológico, como podemos ler em “Escrito sobre o corpo”.

Importa aqui entender, pois, essa cisão provoca-se no pensamento clássico, e podemos indicar, agora de maneira introdutória, mas que será vista ao longo deste texto, numa breve história dos conceitos. Situo dois eixos, que são duas faces da mesma moeda: a do pensamento, em que a razão instrumental clássica se desenvolve a partir da construção de um sujeito social e político por meio de um contrato social hipotético-abstrato, para sustentar ideias de pessoa e direito, em John Locke, Thomas Hobbes, Adam Smith, dentre outros. Nos autores do positivismo no século XIX, como Augusto Comte, Lombroso, em que o pensamento clássico toma a guinada da história como uma ideia de progresso, evolução e utilitarismo. No outro eixo, é pelo imperialismo que se manifestam elementos da razão clássica, como o maniqueísmo desaguando no binarismo e na separação das fronteiras.

As críticas à lógica clássica e em consequência à sua metafísica, termo caro às autoras e autores que ousaram a falar contra, passam de Nietzsche, em textos como

² A ausência de uma breve biografia como é comum nos textos sobre autoras e, de forma massiva, cobrada pelo sistema científico acadêmico, foi uma escolha metodológica. Prefiro usar o conceito de biografema, aquele de Roland Barthes, a uma ideia biográfica reduzida e redutora da vida de Hélène e Nicole. O biografema comporta o gesto, o fragmento, a entrada outra de uma leitura, e me parece que compõe muito mais a noção próxima a uma memória viva do que a historicização feita pela biografia. Importa se afastar cada vez mais dessa retórica positivista, totalizante e linear, em direção a uma escritura que existe no resto, na areia do deserto, no pedaço do retrato. Talvez essa escolha já seja uma alegoria a revelação de um gozo outro como possibilidade diante de uma inscrição fálica do mundo.

“Genealogia da moral” e a “Gaia ciência”, em que o filósofo alemão critica a metafísica socrática e platônica em especial pela negação da realidade e a necessidade de uma moral subjugada à transcendência. A culpa cristã-judaica é uma das expressões aperfeiçoadas dessa moral do bem e do mal. Veremos adiante que essa é também uma crítica cerne no trabalho da psicanalista e filósofa Luce Irigaray, que compõe a escola francesa do pensamento feminista e de autores no contexto do pós-estruturalismo.

O giro epistemológico radical, entretanto, está no esforço das autoras que tratarei ao longo desse texto, no que diz respeito a uma crítica ao falocentrismo, que deriva da crítica à metafísica. O elemento mais uma vez esquecido pelos próprios autores que produziram trabalhos importantes de desconstrução no pós-estruturalismo, como Michel Foucault, Roland Barthes e Gilles Deleuze, é justamente o feminino. E digo isso não na redescoberta do feminino como o Outro, como o bem fizeram, mas na demarcação desse feminino perdido na história do conhecimento e na proposição de usos efetivos do feminino. Não por acaso, em Assim falou Zaratustra, Nietzsche (1883/2011) chama atenção dos filósofos que se esqueceram de entrar numa posição feminina – fundamental, já que, para ele, a verdade é mulher assim como a vida.

Em “Para Além do Bem e do Mal”, texto publicado pela primeira vez em 1886, talvez esteja presente a crítica mais contundente que o filósofo alemão faz à obra cartesiana. Nietzsche articula a ideia de que na máxima “Penso, logo existo” (*Cogito, ergo sum*), o “eu penso” não seria uma verdade imediata e transparente. Para Nietzsche, o pensamento é um processo complexo, influenciado por impulsos inconscientes³, instintos e uma multiplicidade de forças que o indivíduo não controla em absoluto. A ideia de um *eu* substancial, estável e autônomo, que seria o sujeito do pensamento, é uma construção da metafísica. Para Nietzsche, o *eu* é uma gramática,

³ Enquanto Freud via as pulsões como tendendo a um estado anterior, sobretudo nas descobertas presentes em “Além do princípio do prazer”, Nietzsche enfatiza a dinâmica de afirmação e diferença, as pulsões como o motor da vida, impulsionando a criação e a transformação, relacionando as pulsões à história e à cultura, mostrando como elas moldam a moral, os valores e as instituições. Já Freud associa mais as pulsões à busca pela satisfação e ao controle da tensão. Talvez aqui a distinção esteja mais em termos conceituais, o que se dá o nome de cada coisa, já que poderíamos ver um traço de aproximações entre a pulsão de vida em Freud, governada por Eros, apontando para a criação, e a o que Nietzsche vai chamar de vontade de potência, uma força central em sua filosofia, de transformação e ampliação da vida.

uma ficção criada pela linguagem e pela necessidade humana de atribuir um sujeito às ações. Não existiria assim um *eu* puro e separado do corpo e de suas pulsões.

Nietzsche questiona a fé inabalável de Descartes na clareza e distinção como critério de verdade. Sendo a crença na razão pura um resquício da metafísica e de uma moralidade que desvaloriza o mundo sensível e a experiência vivida, continuação da tradição platônico-cristã que desvaloriza o corpo, os sentidos, as paixões e os instintos em favor de uma alma ou mente pura e racional. Essa hierarquia é, em sua visão, efeito da moralidade, pois prega a subordinação do que é terreno e vital ao que é ideal e abstrato. A certeza cartesiana do *eu penso* estaria enraizada no funcionamento da moral como ferramenta política de controle. A crença em um *eu* fixo serve a propósitos morais, como a atribuição de culpa e responsabilidade individual, o que para Nietzsche é uma invenção da moralidade ascética para controlar o indivíduo. A busca por uma verdade absoluta e inquestionável é vista como uma fuga da complexidade e da incerteza da existência, e uma forma de controle sobre a vida e da negação da vontade de potência, ou seja, da experiência da vida em sua abertura, em sua força de expansão e agregação.

Assim, podemos dizer, através de uma intermissão pelo pensamento de Nietzsche, de uma breve genealogia da crítica da razão instrumental, que caminha também com Benjamin (1928/1984) no texto “Origem do drama barroco alemão”, figura que aparecerá várias vezes. Para Benjamin, a diferença fundamental se dá na visão da história e da verdade. Enquanto o classicismo busca uma verdade eterna e um ideal de beleza em uma totalidade harmoniosa, o barroco, com sua alegoria, expõe a história como ruína e a verdade como fragmento, como algo que só pode ser compreendido em sua transitoriedade e desolação. O barroco, para Benjamin, pois, revela a face do sofrimento e da contingência que o Classicismo tende a ocultar ou idealizar. Nesse sentido, o classicismo busca a ordem no mundo, enquanto o Barroco expõe a desordem do mundo e a crise de uma razão que tenta, sem sucesso, controlá-lo.

Talvez aqui exista a oportunidade mais explícita de indicar a relação entre barroquismo e classicismo, e do clássico com o masculino. Primeiro, por meio da importante obra sobre o barroco da professora de literatura da Universidade de São

Paulo, Irleamar Chiampi, em “Barroco e Modernidade”, publicado em 1998 na bela coleção Estudos, da Ed. Perspectiva. Chiampi nos chama atenção, a partir do que Benjamin anotara na obra que acima comentei, que o barroco ultrapassa a razão instrumental, no sentido mesmo de ir além da fixidez que aquela posição imprime e, ao mesmo tempo, permite como virada, uma abertura na modernidade diferente da história do progresso. O que a professora faz ao indicar o barroco como origem, assim como faz Benjamin, mas com seu estudo aplicado na América Latina, ao notar também o avesso da latinidade a uma história linear, ao progresso, as categorias retilíneas e homogêneas que comportam o clássico. É ver o barroco como uma possibilidade de ferramenta tanto crítica como de enfrentamento político, como um devir, “um morto que continua falando” — curioso que um morto que continua falando é nada mais que um espectro⁴. Diz Chiampi:

A história oficial que hoje aparece como catástrofe é a que erigiu o Progresso, o Humanismo, a Técnica, a Cultura como categorias transcendentais para interpretar e normativizar a realidade. Estas categorias que Lyotard denomina "metarrelatos" - obedecem ao projeto iluminista que tem por função integrar, sob uma direção articulada, os processos sociais, políticos, econômicos e culturais dos diferentes povos e nações. Os metarrelatos - que são hoje objeto de crítica e revisão nos círculos pós-modernos da intelectualidade euro-norte-americana-foram produzidos ali mesmo, nos centros hegemônicos, mediante a reforma religiosa, a revolução industrial, a revolução democrático-burguesa e a difusão da ética individualista do trabalho. Os desastres e a incompletude desse modelo modernizador, imposto pela razão instrumental na América Latina, têm sido já objeto de análises demoradas e basta ressaltar que esse modelo tem se revelado desastroso sobretudo por sua incapacidade para integrar o "não ocidental" (índios, mestiços, negros, proletariado urbano, imigrantes rurais etc.) a um projeto de democracia consensual. Não é casual, portanto, que seja justamente o barroco - pré-iluminista, pré-moderno, pré-burguês, pré-hegeliano a estética reapropriada nesta periferia, que só recolheu as sobras da modernização, para reverter o cânone historicista do moderno (CHIAMPI, 2010, p.19)

⁴ Em “Lo Barroco”, Eugenio d’Ors anota que o barroco não é algo que foi, mas algo que *é e retorna*.

Nesse sentido, o barroco diz menos respeito a uma temporalidade, ou a um certo recurso estilístico ou recorte da história da arte e mais a uma estrutura, que como anota a filósofa e psicanalista Denise Maurano no texto “Torções: A psicanálise, o barroco e o Brasil” (2011), é um modo de orientação do psiquismo que se manifesta de diversas formas tanto na tragédia, no feminino quanto na psicanálise — um modo de subjetivação. Aliás, Maurano é professora aposentada do Programa de Pós-graduação em Memória Social, Unirio, e tem uma contribuição vigorosa sobre o estudo do barroco no Brasil, o encontro com sua obra e orientação no mestrado transmitiram para minha própria escrita o toque que o feminino pode avançar até onde não está ainda.

Retornemos à crítica ao cartesianismo que, Denise Maurano, por sua vez, também desdobra, mas muito mais pela via de compreender esse modelo como modo fálico de expressão do conhecimento, para depois nos desenhar a ligação, ou melhor, a afinidade da obra de Descartes com o clássico, sendo o barroco e o feminino outras operações possíveis diante dessa. Perceba-se que o barroco e o feminino, entretanto, não são uma antítese ao classicismo na acepção de seus substitutos (de uma dialética hegeliana) ou de uma simples oposição, em outras palavras, estaríamos aqui repetindo o modo clássico de substituição de um modelo de poder (e o feminino não é o poder) pelo outro, uma afirmação fálica fundamentalmente. Muito pelo contrário, o barroco ampara o paradoxo, significando onde o masculino e feminino podem operar sem a destruição de um pelo outro.

Assim, Maurano faz uma dialogia entre Affonso Romano de Sant'Anna e Eugenio d'Ors, dois relevantes tradutores do barroco como modo do ser, o primeiro, ensaísta mineiro, poeta, morto em 2025, com décadas de contribuição à revelação barroca brasileira, já o último, escritor catalão que escreveu “*Lo Barroco*”, texto de 1935, em que propõe, no que aproximo esse trabalho, assim como na obra de Maurano⁵, o

⁵ A diferença da crítica à razão clássica (masculina, falocêntrica) que Maurano faz, e que veremos também com Hélène Cixous e as outras autoras da escola francesa é, em especial — e que falta nos filósofos que também trabalho aqui, talvez menos em Severo Sarduy por tomar e se encarnar no barroco e um Derrida quando engolia as palavras de sua amiga para todo deixar se dar — de criar uma outra modulação que não recaia na linguagem como seu próprio aparato de poder, e apontar na linguagem seu furo. cf nota 3

barroco como um *eon*⁶. Um *eon*, para d'Ors, é uma categoria do espírito, uma atitude humana ou uma morfologia cultural que se manifesta e reaparece ao longo da história em diversas épocas e culturas: é uma ideia-acontecimento. Assim, para d'Ors, houve manifestações barrocas na Antiguidade, na Idade Média e até em sua própria época. Embora o barroco seja uma constante, d'Ors não ignora suas manifestações históricas específicas. Ele analisa as características do Barroco histórico (do século XVII e XVIII) como uma das encarnações mais vívidas desse *eon*. Algo que toca a ideia de anacronismo⁷ em Walter Benjamin e suas teses, no que diz respeito a essa descontinuidade do barroco, sua capacidade de aparecer e reaparecer. E é também no “Drama barroco alemão” que Benjamin registra o barroco como uma paixão⁸ que não se limita a um dado tempo histórico. Isto é, assim como o autor catalão, o barroco como uma ideia que se atualiza na história – me parece interessante aqui buscarmos esse gesto dos dois contemporâneos como possíveis leitores um do outro, quem sabe para um futuro estudo.

Já o modelo de manifestação do Classicismo, para d'Ors, em seu ápice de apresentação na Antiguidade Clássica grega⁹, mas também é como *eon* que se apresenta ao longo da história e se constrói pelas formas fixas, retas, na harmonia, na ordem apolínea do mundo¹⁰, no ideal da forma, e tem em René Descartes a figura que

⁶ Do grego: *aion*, tempo imensurável, ser, força vital

⁷ O anacronismo, segundo Benjamin em suas teses, escritas um pouco antes de sua morte em 1940 e que foram publicadas no Brasil como “Sobre o conceito da história”, permite ao historiador resgatar esses elementos, trazendo-os para o presente de forma a redimir as promessas não cumpridas e as lutas dos oprimidos. É um ato de interrupção da continuidade da história dos vencedores. Veremos essa noção no capítulo que tratarei de uma construção de uma teoria política do barroco.

⁸ Paixão: *pathos*, do grego, sofrimento, sofrer com, compaixão, paixão de Cristo. O espanto e a paixão em psico-pato-logia (Freud): o estudo do espanto da alma; o espanto que cria diferença, o espanto faz a criação do novo. A palavra *path*, do inglês, caminho, rumo. Para Heidegger (1955/1973) em “O que é isto – a Filosofia?”: o espanto como mudança do pensamento, a partir do espanto que filosofia se dá e se sustenta; *pathos* como dis-posição; motor gerador da vida, o que faz o caminho dos sujeitos.

⁹ Entenderemos mais a frente, a partir do desdobramento do conceito do *phallus*, como esse modelo de pensamento, da cultura, vence na história.

¹⁰Em “O nascimento da tragédia e o espírito da música” publicado em 1872, Nietzsche defende sua crítica à razão socrático-platônica e sua desvalorização do elemento dionisíaco (caos, instinto, arte) em favor do apolíneo (ordem, razão). Antes da influência das ideias socráticas, a tragédia amparava justamente os dois elementos, dando a ver o horror, a morte, como também parte dessa composição – ela os confrontava e os transformava em algo belo e afirmativo da vida. Permitindo ao espectador experimentar a aniquilação da individualidade no êxtase dionisíaco e, ao mesmo tempo, ser reconfortado pela forma apolínea. Ao eliminar o coro dionisíaco e trazer a vida cotidiana e a racionalidade para o palco, Eurípides, influenciado por Sócrates, teria assassinado a tragédia. A arte

o atualiza para a modernidade. D'Ors joga com os duplos que reaparecem na história para apreender esse *eon*, espírito do mundo (*Weltgeist*), por exemplo, como o pensamento de Voltaire que pertenceria ao sistema racionalista trazido ao mundo moderno por Descartes. E que o sistema de Descartes e de Voltaire tinha pertencido já, vinte e dois séculos antes, ao filósofo racionalista Zenão de Eleia:

Foi-nos fácil responder-lhe que, se ao precursor do clássico se chama Antiguidade, o do Barroco chama-se Pré-História. O racionalismo, o estatismo, o círculo, o triângulo, o contraponto, a coluna, os procedimentos do espírito que imitam o espírito, tudo isso pertencia já, é certo, à civilização da Grécia e de Roma; mas o panteísmo, o dinamismo, a elipse, a fuga, a árvore, o espírito à escala da natureza encontrava-se integralmente no mundo primitivo. E de mesmo modo .que nos princípios do Renascimento, alguns eruditos bizantinos vêm a Itália para iniciar outros homens nos segredos da filologia clássica, noutros tempos em que renasce o Barroco, num imenso ontem, se se quiser, vimos os negros e os fetiches dos selvagens desembarcar em Paris para devolver a uma civilização cansada de refinamentos e racionalidades, os símbolos elementares, filhos do instinto, directamente inspirados pelo instinto; incapazes, sem dúvida, de moldar obras imortais, mas, por sua vez e em si mesmos dotados de outra maneira de imortalidade (D'ORS, 1990, p.99)

Assim, tal como o barroco, o feminino é uma ideia-acontecimento, que não é sobre a Mulher, nem um conjunto de mulheres. Seguindo a esteira do autor, tomando a ideia do Fausto de Goethe, *Das ewig-Weibliche*, o Eterno Feminino, que o poeta alemão evoca no final de seu romance, é uma força, algo próximo de um devir, da graça, poderíamos dizer. Dessa forma, embora o feminino se avizinha mais as mulheres diante das condições que entramos na cultura, como veremos adiante, o feminino não pertence a ninguém, a nenhum gênero, é a despeito do sexual, ao mesmo tempo que não é da ordem sexual, do masculino que secciona, e, por isso, ultrapassa o gênero. Continuemos com o autor de “O Barroco”:

passa a ser guiada pela ideia de que tudo deve ser inteligível para ser belo, esvaziando a dimensão mística e irracional do dionisíaco.

De uma época e nada mais? Aqui intervém a propósito outro ensinamento, goethiano este. O famoso Ewig-weibliche, o Eterno Feminino, tem tão só aquele significado, por assim dizer, galante, com que se contenta a interpretação geral? Ou bem traduz num símbolo uma categoria constante do espírito e, por conseguinte, da história humana? Limita-se o seu alcance à soma das mulheres do passado, do presente e do futuro? Existem indubitavelmente outras realidades na realidade total susceptíveis de ser incluídas nesta espécie de gineceu abstracto, à parte inclusive, qualquer determinação sexual e mesmo qualquer metáfora da mesma ordem.

Weininger dizia, costas voltadas voluntariamente ao botânico saber: "No mundo vegetal a flor é sempre feminina; a árvore, masculina." Se a flor, toda a flor, é mulher, bem pode crer-se que a Síria, segundo Michelet, o seja igualmente. Ou os cultos de Elêusis. Ou um século inteiro no viver da humanidade. Ou a Democracia. Ou o Barroco (D'ORS, 1990, p.25)

A diferença que o barroco marca em relação ao clássico se evidencia nunca como uma simples oposição, mas tanto como uma fuga, no sentido mesmo de fuga musical, da forma que voa, como anota o próprio d'Ors, como uma criação de uma nova compreensão da história, e do trabalho na materialidade dela.

Nessa perspectiva, Affonso Romano Sant'Anna (2000) remonta em "Barroco, do quadrado à elipse" o problema de Descartes na busca da liberdade pela via retilínea clássica, na retidão da alma, ignorando seu elemento inclinado e as curvas da matéria. Para Sant'Anna, o barroco se expressaria numa elipse que se dobra e se desdobra ao infinito, para a dinâmica, o movimento, a instabilidade, a tensão. A elipse, por ter dois focos (em vez de um centro único como o círculo ou o quadrado), representaria a dualidade e o conflito que se sustentam pelo paradoxo inerentes ao espírito barroco, bem como sua abertura para o ilimitado; é a forma que se estende, que não se fecha em si mesma. Ao invés da forma fechada do quadrado da geometria platônica, da razão, da ordem, da estabilidade, do equilíbrio e da busca pela perfeição, pela proporção harmônica e pela clareza, finita, permanente—e que ressurgem no Renascimento. As formas que voam, o movimento, a elipse, ao estado da graça que Denise Maurano destaca e me interessa em especial no que posso relembrar da obra da filósofa e mártir francesa Simone Weil que viveu e morreu no início do século XX, morta como consequência de uma greve de fome como ato contra as péssimas condições dos trabalhadores fabris, depois dela mesma ter sido operária e atuado na resistência da Guerra Civil Espanhola.

“A Gravidade e a Graça”, obra publicada postumamente em 1947, a partir de suas anotações, nos indica um caminho de compreensão que vai ao encontro daquilo que d’Ors diz a respeito do que ele chama das “formas que voam”, o barroco, e “formas que pesam”, o clássico. Weil (1947/2023) nos apresenta a gravidade (*la pesanteur*), numa metáfora às leis da física, como aquilo se força sobre, está aí no próprio significado do nome¹¹, diz ela, que nos traz para baixo, é o peso da condição humana limitada tanto pelas normas como pela dor, falta de liberdade, opressão, fome—o puxar para baixo da gravidade na Terra é esse desenho do que é forçado contra nós e impede ou dificulta a vida em sua dimensão de ampliação. A mente humana, sob o domínio da gravidade, tende ao automatismo do pensamento, à formação de hábitos compulsivos e à repetição. O pensamento gravitacional é aquele que circula em torno de si mesmo, incapaz de um verdadeiro descentramento. A gravidade se manifesta como a necessidade de possuir, de controlar, de consumir. Na cultura, a gravidade se expressa na tendência ao conformismo, à imitação cega, à submissão a estruturas de poder (como a máquina social ou o Estado) e à adesão acrítica a ideologias, pois é, senão, a face do próprio poder.

Entretanto, é necessário que a gravidade force os limites de sua própria forma para que a entrada da graça se dê, ou seja, apesar de sua natureza negativa, a gravidade não é um mal absoluto a ser evitado, mas uma condição para a atuação da graça. Para Weil, a graça não se revela na ausência de gravidade, mas, precisamente diante da gravidade, como uma suspensão ou subversão de sua força. A força¹² excruciante esmaga a alma, o sofrimento esvazia, é nesse espaço que a graça se manifesta e por meio da atenção que se resplandece. A atenção é compreender, ouvir

¹¹ Na tradução, de 2020, pela editora Chão da Feira, em vez de “gravidade”, a tradutora Leda Cartum optou por “peso”.

¹² Em “A Ilíada ou o poema da força”, texto de 1940, que Weil (1940/1979) escreve no exílio, a força é uma categoria crítica, e não é entendida como apenas a capacidade de coerção, mas também de prestígio, a força do prestígio do nome familiar, da beleza pessoal, tudo o que promove status social ao indivíduo. É a capacidade de fazer viver ou fazer morrer que o Estado tem, de destruir valores e culturas; de tornar o indivíduo escravo de algo — a guerra é criação da força e é o modo de impor uma leitura específica do mundo sobre os outros. A força é, nesse sentido, uma alegoria ao poder, a relação entre poder, a lei, o saber e a violência. A força do poder é que mantém a classe trabalhadora distante do conhecimento e da possibilidade de usufruir da realidade, do sujeito em experimentar o mundo em sua capacidade total. A força da opressão impede a construção de um pensamento metódico, de um pensamento engajado capaz de realizar uma prática política (práxis e pensamento é a liberdade)

o grito dos oprimidos, o grito que exprime o inexprimível, a compreensão e a atenção é ouvir o silêncio, o que escapa da linguagem. Se o peso é da dimensão da afirmação do Eu, a graça diz mais de um esvaziamento, de uma desintegração¹³ do *Eu*, algo que se avizinha ao feminino que veremos na leitura sobre o Gozo Outro mais a frente, e à alegoria do vaso como dirá Lacan, já que em Weil poderíamos ver esse recipiente vazio como o que dá lugar à graça. Uma *décréation*, de-criação do *Eu* para a entrada dum estado de arrebatamento ontológico. A atuação da graça, da forma da leveza, da elevação, diante da necessidade da presença da gravidade, sem anulação mútua, me parece uma noção barroca que Weil aplica, sendo a gravidade o clássico, e a graça o barroco, em outras palavras, como ao mesmo tempo alavanca metodológica e teoria.

Insiste o paradoxo barroco, que aponta ao mesmo tempo ao escape das formas estabelecidas, mas põe em jogo a possibilidade de um trânsito outro entre elas, as formas que não são mais opostas, mas se congregam na diferença. Como na faixa “*Mio Cristo piange diamante*”, do álbum *Lux*, lançado no final de 2025, a cantora catalã Rosalía escreve que “*Con te la gravità è graziosa/ E la grazia è grave*”. Contigo a gravidade é graciosa e a graça é grave¹⁴. Um gesto que também surge no arquiteto e seu conterrâneo Antoni Gaudí, que usou de um método à frente da arquitetura de seu tempo para construir as torres de sua *magnus opus*, a igreja Sagrada Família. O método consiste no uso do modelo de cordas invertido (modelo funicular) para determinar o contorno ideal das estruturas, onde a gravidade ajudava a definir as formas que seriam naturalmente estáveis e distribuiriam o peso de maneira eficiente, sobretudo, por compressão. O uso da força dos pesos para baixo ajudava na criação das formas ocas e flutuantes das torres. Quem observa a obra, em especial de dentro, pode constatar a presença da leveza e do vento. Sobre o altar um Cristo que voa, na mesma metodologia que Gaudí usou para a projeção das torres.

Seguindo na trilha da obra Maurano (*opus cit.*), como apontei anteriormente, a ela também interessa a noção de graça como expressão do barroco, mas no contexto

¹³ Veremos adiante, por meio da concepção da derrelição, de abandono de si, da psicanalista Catherine Millot, esse gesto de puro esvaziamento, de se entregar ao Nada.

¹⁴Disponível em:

<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0hVZnH3f3xmudcfCFLdw1V?si=9f1873d65bcd4cdd>

da criação da psicanálise, na experiência de Freud na Viena da virada do século XIX para o XX, no que o historiador Carl Schorske(1979) afirma em seu estudo sobre a intelectualidade da “*Viena Fin-de-Siècle*”, em que prevaleceria dois modelos de pensamento, quais sejam o das Luzes, representado pela palavra, e o do barroco, representado pela graça. Assim se animariam, respectivamente, na universidade, em busca da razão e da verdade, e no teatro, endereçando-se à sensualidade e ao ato estético. A isso, salta aos olhos da autora, como esses modelos, por meio da graça, não se excluem, na verdade, ela acolhe a palavra – tal como o feminino:

É o rigor do dinamismo do paradoxo que opera, seja na estrutura do pensamento psicanalítico, fiel às leis do inconsciente, seja na própria clínica. Este tipo de expressão na arte, que toma o caráter de um modo de orientação do psiquismo, não nega o apelo à ordem e ao equilíbrio, visado por todos nós, mas sustenta esta perspectiva em uma suspensão inerente à vida, que em seu dinamismo, não deixa espaço para uma palavra definitiva. Nos encontramos todos em uma obra aberta que é nossa própria vida. Nós oscilamos entre a profundidade e a superfície, o claro e o escuro, o profano e o sagrado, a graça a palavra. E o que é o mais interessante é que a graça não exclui a palavra (MAURANO,2011, p. 141).

O feminino, desse modo, se lança como *savoir-faire*, ultrapassando a epistemologia, no sentido que é uma prática antilogos, que vai além do paradigma hegemônico do pensamento. Aqui me remeto ao texto “Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade nas tramas da complexidade e desafios aos processos investigativos” de Augusta Alvarenga (2015), professora da Universidade de São Paulo, em sua noção sobre o funcionamento de tal paradigma e como a transdisciplinaridade nos oferece possibilidades outras de lida com o saber – pelo caminho intuitivo me deparo com uma forte vizinhança entre o feminino e a perspectiva transdisciplinar.

Cabe destacar algumas características do pensamento clássico em face das quais a transdisciplinaridade vem a ser um ponto nodal de resistência. É em face também da qualidade transdisciplinar do campo da memória que se desenvolve essa busca. A ciência clássica (paradigma hegemônico) fundamentada pelo pensamento

cartesiano ao ter como um dos pilares a ordem, nega o caos. O princípio da redução tem implicações ontológicas quando só reconhece como realidade aquilo que pode ser mensurado. Por sua vez o princípio da lógica formal abole qualquer tipo de contradição, já que uma contradição no raciocínio indicaria um erro do mesmo (ALVARENGA, 2015). O princípio da lógica formal, me parece, especialmente, ser um aspecto em que o feminino pode se colocar como via alternativa, já que o feminino operaria na dimensão do paradoxo onde a contradição é absorvida como parte intrínseca a qualquer processo, ou seja, partes antagônicas não são vistas como erro, mas como componentes dialógicos importantes, como ainda defende Maurano (2011).

É como bem aponta Jô Gondar, no seu ensaio medular “Cinco proposições sobre memória social” (2016), que nos vale agora relembrar, a característica transdisciplinar e transversal da memória – sendo uma das profundas confluências com a operação do feminino – é precisamente produtora do dissenso, capaz de atravessar as fronteiras das disciplinas de modo que essa *trans* relação crie uma espécie de processo agonístico produtor de novos conceitos. Nessa trilha de pensamento, acredito que a necessidade de uma visão transversal de mundo é, senão, um imperativo ético e político, e que o endereçamento para a transmutação do pensamento hegemônico é uma luta que podemos travar no campo da ciência, mas também, é uma prática constante desde os centros táticos do poder até nosso dia a dia. É assim que tenho defendido minha pesquisa até aqui, pelos dispositivos da memória e do feminino.

Vejo que para este estudo é interessante observar esse pensamento hegemônico como aquele representado pelo masculino, fundamentando-se no cartesianismo, o pensamento racional-legal fundador da visão de mundo do ocidente, o saber epistemológico gênese de modos de ser e estar. Aqui se modulam as palavras de Félix Guattari:

Um outro eixo de ampliação da transdisciplinaridade consistiria em abandonar-se as visões tradicionais, que partem sistematicamente do homem branco, adulto, competitivo no mercado de valores dominantes. Vistas sob o ângulo emancipador da condição feminina, quantas questões novas não seriam colocadas? (GUATTARI, 1992, p.23)

Como organizar a transdisciplinaridade de modo que haja uma articulação que dê a ver ainda o rigor científico da pesquisa, mas que essa própria categoria se expanda em direção a criação e a outras maneiras de pesquisar. Isto é, construir um horizonte de outras práticas metodológicas possíveis diante do estabelecido, pois sabemos da relação estreita entre arquivo e *episteme*¹⁵, em outras palavras, novos métodos e conceitos implicam na mudança política tanto da linguagem acadêmica quanto a construção da verdade. Seguindo a trilha de pensamento do escritor cubano Severo Sarduy, em sua enunciação dos elementos balizadores do barroco, quais sejam a paródia, o travestimento e a alegoria, podemos nos deparar não apenas com a presença de figuras de linguagem, mas com dispositivos ético-políticos e metodológicos, tanto na dimensão de um saber-fazer como na identificação dessas imagens compartilhadas nos textos de Hélène Cixous e Nicole Brossard. É essa dupla-imagem, que se aplica na força de sua práxis e na possibilidade de uma leitura comparada das duas autoras, às vezes em suas aproximações outras em distâncias transatlânticas que o próprio feminino suporta.

Começaremos pela dimensão paródica do barroco que se liga ao mesmo tempo com a ética da psicanálise e do feminino. Quer seja pelo chiste como fundamento freudiano de uma manifestação do inconsciente, pela prática analítica (ética) como nos apontava a psicanalista francesa Michèle Montrelay, ou pela noção de gozo outro como aparece também em Jacques Lacan. Em Giorgio Agamben, a paródia como um ato de profanação, de retorno à partilha humana o que fora antes sacralizado — uma imagem sobretudo barroca. A paródia em sua força de torção política, capaz não só de fazer rir, mas de inscrever a diferença, em outras palavras, a composição do riso que corta na carne, que toca o real, e desvela algo da ordem da cultura. Nesse momento, o estudo da paródia dá as mãos ao campo da psicanálise por meio da teoria política clássica e contemporânea ao exibir seu sentido perturbador no que eu chamaria de teoria política do barroco, em que posiciono o conceito de *Contraconquista*

¹⁵ Ver “Arqueologia do saber”, de Michel Foucault (1969/2014), o arquivo é o que dá contorno, limite, ao que não pode ser dito e ao que deve. Não apenas um depósito de documentos, mas o que é digno da verdade ou do seu esquecimento. Já de acordo com a filósofa alemã Aleida Assmann (2011) em “Espaços de recordação”, ao se deslocar o arquivo, ou se fazer outro trabalho com a memória, se desloca também o conhecimento.

do escritor cubano Lezama Lima, da história como paródia e espectro em Marx via Jacques Derrida, Michel Foucault e a mirada possível de se entender o barroco como dispositivo anticapitalista numa conversa com Max Weber.

O campo transdisciplinar, para além do seu método e ética comentados, abre-se na possibilidade do encontro e muitas vezes justaposição de outras metodologias. A psicanálise em si mesma nos dá a possibilidade de observar a polissemia de sentidos contidos em sua matéria. Seguindo as anotações de Freud (1923/1976) em “Dois verbetes de enciclopédia”, ela é, ao mesmo tempo, teoria, procedimento e método. O procedimento é o da clínica, onde a escuta de analisantes é fundamental para a teoria e por conseguinte para as formulações teórico-conceituais e metodológicas. Interessa-me em especial o estudo do feminino na psicanálise e sua capacidade de criação. A sedução das histéricas e tudo o que há de desvio, a falar das palavras e suas alegorias. Como o desvio que Freud se viu obrigado a fazer quando Anna O. descobriu a cura pela fala, expressão que ela inventou, inaugurando o abandono da hipnose pelo médico vienense em direção à construção da associação livre e depois da noção do amor na transferência. Ou mesmo de uma Dora, que possibilitou também a compreensão e a fundação de um corpo outro, corpo esse o da psicanálise, o corpo-*leib*, da energia, da libido, não mais o fisio-biológico da medicina, mas da economia energética e do inconsciente. Tais descobertas que Freud publica, respectivamente, em “Estudo sobre a histeria”, ao lado do médico e mestre Josef Breuer, em 1893, e “Fragmentos da análise de um caso de histeria”, em 1905. Aliás, a própria Dora pode ser considerada um espectro, pois cumpre papel fundamental nas reformulações de Jacques Lacan sobre a histeria depois dele assistir à peça “Retrato de Dora”, de Hélène Cixous, no ano de 1976 no Théâtre d'Orsay, mesmo momento de composição de sua fala que se desdobra no “Seminário 23”, acontecimento que ele narra ao proceder à compreensão da noção de histeria com o real.

A psicanálise, desse modo, em especial, o feminino, não constituem aqui um corpo teórico que regulamentaria uma doutrina fixa, uma tentativa de fazer epistemologia, mas, antes de tudo, o feminino e o barroco como alavancas metodológicas. Isso implica dizer que a psicanálise é mais o método investigativo do que dogma. Embora o discurso comum de atacar a psicanálise como não válida por

não ser ciência precise, em termos políticos-intelectuais, ser combatido com o bom combate, é também necessário localizá-la, como o fez Lacan, entre a ciência e a arte, o que permitiria o escape da institucionalização e do poder. “Da arte, devemos extrair um ensino. Extrair um ensino para outra coisa, isto é, para fazer com esse [algo] terceiro que ainda não está classificado, fazer com ele esse algo que está inclinado para a ciência, por um lado, que extrai um ensino da arte por outro.” (Lacan, 1974) A inclinação para a ciência diz respeito a atenção a um rigor científico, sem que haja um enquadramento pela letra, já que aí sim ela é lei. Nesse algo terceiro, a memória logo da terceira margem de Guimarães Rosa e do Terceiro Corpo criado a partir do amor com e por a escritura, como anotara Cixous em “*La venue à l'écriture*¹⁶”.

Este amor com e pela escritura, passará nesse texto como o que proponho como método barroco-feminino. Primeiro indica um trabalho com a membrana do texto, como metalinguagem, em outras palavras, não com seu sentido de usar os objetos como coisas, que cumpriria uma utilidade dentro do texto e uma propriedade — utilizar e possuir, esse glossário burguês —, mas buscar na linguagem, ou tentar girar em torno da coisa em si, de uma imagem. Assim é uma tentativa de uma outra proposição metodológica, dispositivo, técnica, alavanca, um fazer para um agir, *poïesis* e *ethos*.

Algo próximo do que o barroco deu a Benjamin logo no “Prólogo Epistemocrítico” na Origem do Drama Barroco Alemão, na distinção entre verdade e conhecimento, a filosofia deve buscar a verdade por meio de ideias, e não apenas o conhecimento científico. Benjamin argumenta que o conhecimento busca se apropriar do objeto, tratando-o como algo a ser dominado, enquanto a filosofia deve aspirar a uma compreensão mais profunda, próximo à arte. Essas ideias funcionam como constelações, permitindo que o drama, não mais o simples objeto de estudo, se revele em sua singularidade.

Portanto, mesmo que as imagens transmitidas por Brossard e Cixous aparecem mais ao longo da escrita, elas não fecham contorno de objeto de estudo, mas fazem parte da constelação do pensamento, de uma comunidade de mulheres em torno da

¹⁶ Livro composto por três ensaios que Cixous publica em 1976 após “*La rire de la méduse*”. Agora publicado no Brasil pela Bazar do Tempo em 2024, já lançado na Argentina pela Amorrortu, em 2022

possibilidade de criação de uma outra linguagem, o que borra a linha de fronteira entre o ensaio e tese e dá a ver intratextualmente um querer político e ético e para fora dele, transpondo a uma discussão sobre o conhecimento científico, uma verdadeira torção epistemológica.

Deste método barroco-feminino, a obra na obra, a *mise en abyme*; a narrativa em abismo no francês, é um procedimento próprio do barroquismo que consiste em criar uma obra na obra, uma cópia, referenciamento, espelhamento ou um conteúdo mais vasto que não está explicitamente figurado. Este espaço é próprio do barroco, onde o texto, a obra, ressoa sobre outras histórias de outras histórias, um tecido conjuntivo de narrativas. A presença do espelho como mecanismo de representação nos revela não apenas uma imagem reduplicada da cena, mas como Foucault (1966/2007) defendeu em seu ensaio em organizado em as “As palavras e as coisas” sobre o espelho na obra de Velásquez, “As meninas”, o espelho descortina é uma narrativa expandida. Algo que está para além da própria pintura. Uma outra história sobre a qual inicialmente o espectador não sabe. Talvez essa seja a dimensão que nos interesse numa leitura com Marx, o desconhecimento dessa outra história, isto é, de uma posição de alienação que se força e se põe em jogo por esse procedimento.

A não-linearidade temporal, o não-lugar do objeto, a criação de ficções simultâneas, o costurar de histórias, a transversalidade disciplinar, a vivência do paradoxo. A fenda, a fresta, a festa, o assombroso, o espectro, as saídas, o riso, o obsceno, o que não faz sentido. Assim pensar o pensamento, ser capaz de criar um texto barroco, ou de fazer a vida se aproximar do feminino.

Cap. I A paródia: O riso de Hélène Cixous

A afinidade entre o barroco e o feminino se manifesta também por um dos elementos em que o barroco se revela, a *paródia*. Não é coincidência que Hélène Cixous tenha dado o título do ensaio de “O riso da medusa”, porque esta Medusa a sorrir, convoca as mulheres a riem juntas— há monstrosidade na gargalhada contra o estabelecido— e não mais temerem o feminino. “A medusa é bela e ela ri”¹⁷.

Tanto do ponto de vista da mitologia, sobretudo com Hesíodo e Homero, a Medusa é vista como o monstro que petrifica, monstro da cabeça horrível, como o da psicanálise, em que o Freud retoma em “A cabeça da medusa”, ensaio escrito em 1922, afigura da medusa como a genitália feminina que causa o horror à castração— e as serpentes, a perfusão de pênis como prova daquilo que pode ser perdido. Na Metamorfoses, do poeta romano Ovídio, o sangue da Medusa é capaz tanto de ser substância da cura como veneno.



¹⁷ Interessante o uso da figura do monstro e sua força de paródia dentro da paródia, lembremos do conto da década de 1940 de Jorge Luis Borges e Bioy Casares “La fiesta del monstruo”, em que o monstro é a personificação do peronismo, do socialismo, do marxismo.

fig.3 Caravaggio, Medusa, 1597



fig 4 Rubens, A cabeça da medusa, 1618

Contudo, na torção proposta por Cixous no seu *Riso*, ensaio publicado pela primeira vez na França em 1975 na Revista *L'Arc*, no volume dedicado à Simone de Beauvoir, a górgona não é mais um símbolo de castração, mas uma figura radiante que ri e se transfigura. Suas serpentes tornam-se línguas, que foram abjetadas, expurgadas para fora da cultura, simbolizando a escritura do feminino que se manifesta para além da própria linguagem fálica. Este riso não é só de escárnio, o sarcasmo vindo do grego *sarx*, cortar na carne, mas de um gozo feminino (*jouissance*), um gozo de transbordamento que expressa no corpo e apesar do sujeito.

A paródia é confusão e enfrentamento, é interação de diferentes estratos e estruturas linguísticas, portanto, dá a ver a intertextualidade. Ocorre em polifonia, pois, na cena teatral, se representa o texto do texto, a fala da fala (*mise en abyme*). A carnavalização textual acontece em especial por essa loucura extravagante, pela intrusão de um texto no outro, pela proliferação de traços. A paródia derivaria assim do folclore carnavalesco, na leitura que Severo Sarduy faz do filósofo russo Mikhail Bakhtin, do livro de 1963, publicado no Brasil em 1981, “Problemas da poética de Dostoiévski”, do jogo entre a seriedade e a alegria, ou seja, de uma tradição sério-cômico antiga, mas onde a invenção livre, ambivalência, profanações e o anormal

reina. Onde o rei momo é coroado na apoteose, na paródica imagem de carnaval — essa imagem sempre corresponde a uma irrisão.

Talvez seja por isso mesmo que ocorra quando o prefeito de uma cidade como o Rio de Janeiro dá as chaves para esse outro rei, distorcendo a lei, ridicularizando o ritual da norma, interrompendo-a para a intermissão da vadiagem, dos corpos, do erotismo e do sonho. Parodiar é destronar, criar um mundo em revés. Uma das principais imagens carnavalescas que Bakhtin (2005) estuda é o ritual da risada, o que é fundamental para a compreensão da paródia — a gargalhada barroca. O riso neste ritual, romano em sua origem, é sempre direcionado a um ente acima de quem ri, seja o sol, sejam deuses. E a autoridade terrena na Roma antiga não estaria livre disso. Ser envergonhado e ridicularizado era parte do gesto ritualístico para aquele que estivesse no poder sofresse um tipo de renovação. Assim como acontecia também na *paródia sacra*, expressão latina que indicava uma permissibilidade de se fazer graça com textos e documentos considerados santos. A risada carnavalesca, barroca por excelência, apresenta, em especial, essa retorção na autoridade¹⁸, política ou simbólica, de uma mudança na ordem do mundo e suas verdades — talvez demonstrando mesmo no trato entre o barroco e o obscuro, o que está fora de cena, mas que por meio do deboche é colocado no jogo, posto a luz de todos quando a cortina cai e o rei está nu ou o deus morto. Estética e semanticamente transgressor, este artifício aparece para citar uma iconografia e simbologia, mas não com propósito de sua reafirmação, e sim de produzir uma reconfiguração simbólica, artística e política de um referencial primeiro.

Não à toa o ato de profanar se encarna na composição paródica, em seu livro “Profanações”, o filósofo e crítico italiano Giorgio Agamben (2015), guarda um capítulo para a paródia para muito além de sua capacidade cômica, e a insere como um dos constituintes da luta contra a sacralização da vida, que nada mais é do que o consumo da existência pela ideia do Eu soberano introduzida no ocidente pelo pensamento de Descartes — ao passo de se adotar a possibilidade de um outro

¹⁸ Isto é um prelúdio para uma tentativa de construção de uma teoria política do barroco, que poderemos ver mais à frente no texto, mas é também uma convocação para a urgência de um pensamento político que ultrapasse os muros fixos e disciplinares da ciência política, que não antecipou a tragédia política brasileira iniciada em 2013. Como lembro as palavras que a professora Denise Maurano gosta de usar: o Brasil é barroco para o bem e para o mal.

pensamento, impessoal, pré-individual, obscuro. Ao nome profanação o autor dá o ato que no direito romano era o que havia sido instituído como sagrado e religioso e que voltava uso livre dos homens. Esta seria, aliás, a função da política, um livre uso do mundo. Vale ressaltar as duas origens da paródia segundo o autor. A primeira, pela hipótese retórica moderna, deriva de uma tradição consolidada no final do século XVI por Scaligero, que descreve a paródia como uma "Rapsódia invertida¹⁹". Assim, pôr as palavras em inversão, e com esse jogo, expor ao ridículo seu objeto, uma aproximação à epirrema²⁰ e à parábase". A outra origem clássica do termo paródia está na separação entre o canto e a palavra em que os rapsodos, na recitação dos cantos homéricos, cantavam contra a melodia, algo que era incomum na era clássica, já que a letra e a música eram melodicamente iguais. Cantar *para ten oden*, contra o canto, ou ao lado do canto: para-oiden está ao lado ou para além do canto, do objeto narrado, nunca de maneira direta. E é esta pista pela qual nos guiaremos daqui para frente: o objeto da paródia é inenarrável.

Em suma, as características da paródia são a dependência de um modelo preexistente em que o sério é transformado em cômico e a conservação de elementos formais adicionados a elementos incongruentes e novos — a exemplo da *missae potatorum*²¹, em que conteúdos grosseiros, de deboche, são incorporados na liturgia ou no texto bíblico —. Algo que, vale lembrar, Umberto Eco (1962/2016) no seu "*Opera aberta*" havia indicado como a constituição de uma obra de arte aberta, em que na pesquisa formal no seu são somados elementos arbitrários e até aleatórios. O profanar se insere na capacidade de jogar, de brincar, manifestando uma característica importante do barroco, qual seja a lida com o lúdico. Encarnado na paródia em seu gesto de jogar com as formas, não em uma repetição das formas sérias, mas na construção de novos conteúdos. A carta na manga que o lúdico põe na mesa é em especial a inversão política da ordem, e é nisto que a profanação se afasta da secularização. Quando a secularização repete a fórmula, diria Agamben, por exemplo,

¹⁹ "1. peça musical de forma livre que utiliza ger. melodias, processos de composição improvisada e efeitos instrumentais de determinadas músicas nacionais ou regionais, 2. entre os gregos antigos, trecho de poema épico recitado pelo rapsodo". (OXFORD, 2025)

²⁰ do grego *epírrhēma*, que significa "palavra adicional" ou "palavra que acompanha".

²¹ do latim, missa dos bebedores

de um Estado monárquico como representante de Deus na Terra, tal como um reino divino sem nenhuma desconstrução do poder.

Aqui está talvez a relação que devemos observar e que também surge no importante estudo que o poeta mineiro Affonso Ávila (1994) faz sobre o lúdico e o barroco, e nos aponta para uma futura construção de uma teoria política do barroco deste trabalho. A força do artista barroco está no uso do jogo como seu instrumento de rebeldia. Algo medular também para Walter Benjamin (1936/2022) quando anota sobre o jogo²² como mecanismo contra a pressão da história, ao desenvolver o conceito de *Spielraum*, do alemão “espaço de jogo”, “margem de manobra”. Para o autor alemão, o jogo²³ carrega a possibilidade de subverter e transformar no sentido também de abrir um campo utópico, ou seja, a técnica do jogo, muito presente na arte, em endereçar novos movimentos para a história, uma prática constante de atualização da memória, do que ainda não se manifestou, nessa mirada, tal como a paródia, de introdução da diferença, do “ainda-não-conhecido”.

À semelhança da aproximação da ideia do poeta alemão Schiller presente na obra de Benjamin, da composição política do jogo, Ávila anota em “O lúdico e as projeções do mundo barroco” a importância estética e ética do lúdico. O jogo sai da esfera de faculdade humana e adentra a própria condição da existência humana. Só se é porque se joga. Num certo senso de plenitude, ou pelo menos, uma busca por ela que implica tanto na vontade de beleza (estética) quanto nos modos de ser no mundo, em outras palavras, numa ética. A mulher barroca é jogadora, e isso comporta toda uma ontologia. É na ressonância do barroco não como gênero artístico mas na sua amplitude metodológica e crítica, “uma sistematização de gosto que se reflete em todo um estilo de vida, um estilo portanto global de cultura e de época para cuja síntese o

²²Nicolau Maquiavel, em o Príncipe, descreve o melhor político como aquele que sabe jogar com a Fortuna, ou seja, que tem habilidade com a sorte. Astuto como uma raposa e forte como o leão diante do girar dessa roda. O jogo com a sorte também surge em diversas histórias de santos católicos, sobre os quais Affonso Ávila dedica o comentário – o São Francisco Xavier nos Sermões do padre Antônio Vieira, em que o grande dom seria o de jogar com a causalidade da força divina. No que a máxima latina ilustra: *Ludit in humanis divina potentia rebus.*, isto é, o poder divino joga/brinca nas coisas humanas.

²³ Para Derrida, a diferença sexual é um jogo, diz ele na conferência que faz com Cixous “Idiomas da diferença sexual”. Já Michèle Montrelay (1970/2025) vai nos dizer em “A sombra e o nome” quando a mulher joga com seu corpo, burla a lei, o discurso, que é organizado pelo olhar masculino.

lúdico, poderá, sem o risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica” (ÁVILA, p. 60, 1994). Tomando esta astúcia lúdica como ferramenta que permite o escape de linhas de repressão e endereça uma escritura, uma poética para a liberdade, para a forma aberta da arte, portanto, da vida.

Então o barroco *se* interessou bastante por isso, pelo lado de atualidade de sua linguagem, uma arte inteiramente aberta, experimental, inventiva, uma arte que não possuía parâmetros que a disciplinassem rigorosamente, que balizassem o comportamento criativo do artista. Interessante que isso acontecesse numa época de grande repressão, como o nosso período colonial, sob o tacão da contrarreforma, da inquisição, que chegou a queimar um poeta brasileiro, de um governo absolutista que reprimia violentamente os anseios mínimos do povo e inaugurou entre nós o banimento de poetas e políticos. Mas acontecia paralelamente uma arte de liberdade como a do barroco. No nosso tempo, nós também sofremos, sob o patronato da sociedade capitalista e o jugo ideológico, o mesmo tipo de limitações, de repressões. Mas o artista consciente também busca trabalhar uma arte inventiva, apesar disso, uma arte que abra interstícios de liberdade no muro compacto do espaço histórico. Hoje como ontem, é a astúcia do jogo criativo contra a intolerância castradora do jugo. (ÁVILA, p. 215-216, 1994)²⁴

O jugo capitalista contra qual o jogo luta é o cerne do combate presente na noção de sacralização e sua profanação como viemos dialogando com Giorgio Agamben – como tivesse sido leitor do poeta mineiro. A profanação promovida pela paródia, pelo jogo diante dos quadros religiosos, do pensamento e, por fim, políticos, culmina na leitura do capitalismo como religião²⁵, onde bens, dinheiro e consumo são sacralizados e subtraídos ao livre uso. O consumo se torna um culto permanente, e o que era profano, a vida cotidiana, os objetos, é constantemente reabsorvido e consagrado pelo sistema. A profanação, por meio do jogo, torna-se então uma tarefa

²⁴ Interessante observar a esteira de pensamento que continua a seguir ao encontro de Benjamin, aqui numa proposta tanto de um “autor como produtor”, o leitor por meio da leitura se torna autor e produtor de mudança política, e no jogo como dispositivo de enfrentamento estético e ético em face do fascismo. Assim, tanto para Affonso Ávila quanto para Walter Benjamin o jogo é técnica e práxis.

²⁵ O conceito de capitalismo como religião é caro para Benjamin, conforme podemos ver em seus fragmentos de mesmo nome de 1921. Essa ideia me parece ser gestada em Max Weber em “A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”, de 1905, sobre a qual pretendo desdobrar adiante num ramo teórico-político que consistiria em compreender o barroco em seu traço anticapitalista no contexto de uma barragem à Reforma Protestante.

política urgente para desativar os dispositivos do poder capitalista e restituir as coisas à sua potencialidade de liberdade. O jogo é então a alegoria própria da profanação, portanto, um ato de resistência e de reapropriação que visa uma forma de vida mais livre e não alienada pelos mecanismos de sacralização e exclusão do poder.

#

A paródia instaura uma cisão na língua não apenas no jogo cômico diante de formas sérias, mas sobretudo, quando a paródia numa metalinguagem, parodia a própria língua. Para Agamben, é a partir desse corte que gira o centro motor da paródia, sua força está na produção de tensão e desnível dentro da própria linguagem. Desse modo, a “paródia não é, nesse caso, um gênero literário, mas a própria estrutura do meio linguístico no qual a literatura se expressa” (AGAMBEN, 2015, p.39).

Aí está a marca da intangibilidade do objeto, diz o autor. E ousa afirmar, mais ainda, a paródia é uma alegoria do real, inalcançável, inefável — o que nos leva ao encontro também à sua obscenidade. A figuração do elemento obsceno (o fora de cena) na paródia mesclado a uma austera espiritualidade é senão uma das indicações de sua face barroca, que põe em cena, à vista, o que está oculto aos olhos. Isto se situa no plano erótico da linguagem, cujo objeto é o próprio vazio e é a partir desse vazio que o poeta pode criar. Como nos diz Montrelay²⁶ (1965/2025) evocando Marguerite Duras e sua palavra-buraco, palavra-ausência, uma janela que circunda o vazio: “é quando a vida parece dar corpo à insignificância da língua, para malográ-la, de súbito, que ela se torna objeto erótico” (p. 15). Lacan, no “Seminário 7”, também aponta sobre a criação artística como capaz de circundar esse vazio e a partir dele criar. O vaso como essa alegoria do ser-vazio, do oleiro que não pretende preencher o buraco, mas contorná-lo com a matéria do barro.

²⁶ Diz ela também no recém-lançado “A sombra e o nome: sobre a feminilidade”...uma espécie feminina de gozo [...] a via da pobreza, também da dor mais antiga, “da primeira idade” [...] terras onde se bebe o leite do esquecimento, onde se cai nas delícias insípidas e sublimes da memória vazia (MONTRELAY, 2025, p. 25)



fig.5 Rosana Paulino, Tecelãs, 2003



fig. 6 Barbara Hepworth, pierced form, 1932²⁷

²⁷ Primeira escultura de que se tem data com a presença do vazio, do buraco, como elemento fundante do jogo entre forma e volume. Foi destruída na WWII, num bombardeio alemão em Londres.



fig 7 Jane Euler, *Body (Black Void)*, 2017

O objeto da paródia é o nada, o vazio, e que tão insuportavelmente real, que importa afastá-lo. Defendo aqui que a operação paródica é senão uma operação histérica onde o horror ao vazio (*horror vacui*) e ao desamparo da existência se revela o tempo todo num jogo subjetivo de sintomas. O sintoma não o da doença, mas o da marca desse furo. Nesse sentido, retornando ao filósofo italiano, a paródia é um contraponto à ficção, que por outro lado põe em dúvida a realidade do objeto. A ficção seria o centro da literatura, a paródia está no limiar dela, entre a realidade e a ficção, entre a palavra e a coisa. A paródia sabe que o objeto é o Real inalcançável.

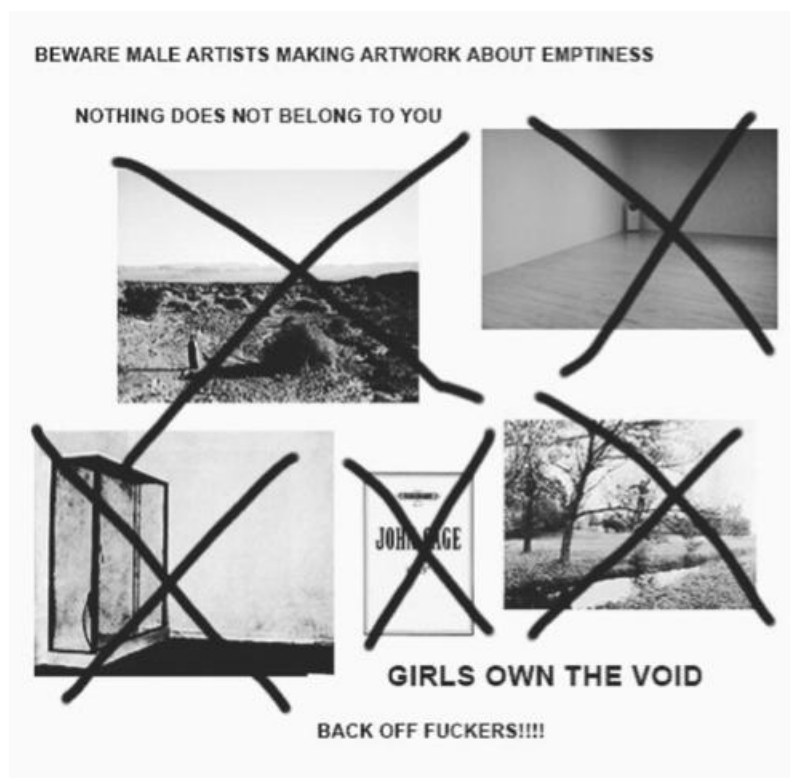


fig. 8 Audrey Wollen, Beware male artists making artwork about emptiness, 2015

A força tensional da paródia na linguagem vai provocar também uma tensão dual no ser, ou seja, a paródia é senão um dispositivo para-ontológico de reduplicação do ser. E aqui se encontra um ponto nodal onde a composição paródica que força o limite da própria ontologia em direção a uma para-ontologia, algo para além do par ser-ente, e toca na proposta de uma ultrapassagem também da metafísica. O que o autor francês Alfred Jarry vai chamar de patafísica, ou a ciência do absurdo, do que não existe, do imaginário. (AGAMBEN, 2015)

Ora, essa operação é o que Jacques Derrida também vai nos propor ao longo de sua obra, talvez numa sustentação ética de uma vida, num texto como “Os espectros de Marx”, ou “A escritura e a diferença”, num esforço crítico contra a metafísica, que segundo ele constrói o pensamento ocidental desde Platão em oposições binárias: ser e nada, presença e ausência, discurso e escrita. No par dicotômico há sempre uma relação de subordinação de um termo ao outro. Seria necessário desconstruir o pensamento metafísico, que institui uma relação de poder na linguagem sobre a construção da subjetividade em direção não a uma tentativa de igualar essas

dicotomias, mas de dar a ver a diferença (*différance*)²⁸. A diferença é o inominável da linguagem, assim como um espectro, o não-objeto do conhecimento. Entre Agamben e Derrida, a obscuridade do texto e seu escape, como um corredor e janelas barrocas – “As meninas” de Velásquez – que talvez não levem a lugar nenhum. A para-ontologia inaugurada pela paródia é justamente então a incapacidade da língua de alcançar a Coisa (*Das Ding*).

Em “Projeto para uma psicologia científica”, texto em que Freud (1895/1996) dá início à teoria pré-psicanalítica diante das condições da clínica em Viena a respeito das histéricas, diz que essa falta é o condutor de toda linguagem. É precisamente esta coisa que não se sabe, a Coisa (*das Ding*) que nos leva a agir frente ao outro, ou melhor, que nos estrutura enquanto seres subjetivos e necessariamente relacionais. De modo que a linguagem – a fala, o grito do bebê – é a tentativa de elaborar o vazio. Toda ação humana é, pois, uma forma de busca do prazer, em última instância, todo o agir do ser está fundado na procura pela *das Ding*, que foi perdida para sempre.

Este inalcançável é marcado tanto pela expressão barroca de *horror vacui* (cf. fig.9,10,11), da horror ao vazio e, portanto, seu desvelo, para então uma suplementação exagerada, – é este exagero que nos aponta para algo da falta –, quanto pelo desaparecimento do suporte, como anota ainda Sarduy (1979). A produção artística ocidental apagou o suporte. Seja a tela na pintura, a armação na escultura, ou o branco da página do texto. Isso se dá senão porque o suporte representa o corpo. É o corpo, na civilização ocidental cristã, que deve ser escondido e sacrificado para dar lugar ao *logos* ideal e original. Parece-me que a vergonha do corpo nos dá a pista do que ele tem de Real, de inominável, do que não se pode acessar. O horror do corpo cadáver, da morte, em última instância, de aniquilamento de todo o desejo.

²⁸ O conceito de *différance*, grafado propositalmente com "a" em vez de "e", foi criado por Derrida no ensaio homônimo de 1968, depois publicado no livro *Marges de la philosophie* (Margens da Filosofia, 1972). O termo é um neologismo que joga com o duplo sentido do verbo francês *différer*: "diferir" (ser distinto, distinguir-se no espaço) e "adiar" (postergar, temporizar). Derrida argumenta que o significado de qualquer signo nunca é presente ou estático; ele é sempre adiado em uma cadeia infinita de relações com outros signos. A mudança gráfica do "e" para o "a" é audível apenas na escrita, mas idêntica na fala francesa (são homófonas), o que serve como uma crítica ao *fonocentrismo* (a tendência histórica do pensamento ocidental de privilegiar a fala como portadora de uma "presença viva" e imediata da verdade, em detrimento da escrita). Podemos ver, nesse contexto, a relação de um diferimento (o feminino, o espectro) que desvia do mesmo, da identidade, do que é binário, em direção à diferença.

O barroco atual, o neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do logos enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo claro do desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o logos não organizou nada mais que uma cortina que esconde a carência. (SARDUY, 1979, p. 79)



fig.9 Igreja de São Francisco, João Pessoa-PB



fig 10 Maria Auxiliadora, Colheita das flores, 1972

O *horror vacui* nos leva a compreender o mecanismo da substituição barroca: diz-se B quando se quer dizer A. Ao produzir essa saturação o barroquismo aponta para o horror que é necessário atravessar para não negar o vazio, mas sim reencontrá-lo. Tocar pedaços do Real. Sarduy afirma que:

para tornar adivinhável aquilo que oblitera, para roçar com sua perífrase o significante excluído, expulso, e esboçar a ausência que assinala, essa translação, esse trajeto em torno daquilo que falta e cuja falta constitui: leitura radial que conota, como nenhuma outra, uma presença, que sua elipse assinala a marca do significante ausente, este a que a leitura, sem nomeá-lo, em cada uma de suas voltas faz referência, o expulso, aquele que ostenta os vestígios do exílio. (SARDUY, 1979, p.167)

Essa translação, “leitura radial”, “o trajeto em torno daquilo que falta”, demonstra em especial um modo de trabalhar tanto do barroco como do feminino. Algo da verdade do desejo, da ânsia do objeto que falta, que não se direciona para seu tamponamento, mas para um traçar de órbita ao redor dele. A exuberância do horror e o deixar-se cair no abismo do vazio aparece num filme como “Possessão”, do diretor polonês Andrzej Zulawski. Por meio do encontro com o Real, da travessia da loucura, de um horror radical, da repulsa e atração justapostas, a personagem cria outra vida, que se amplia. Foi preciso que ela gozasse a vida de outra maneira, via esse gozo outro, de dessubjetivação e transbordamento e de subversão da norma, para dar um sopro de vida à mulher viva. Talvez a primeira personagem em cena no de Isabelle Adjani (num *tour-de-force*) fosse essa falsa mulher que Cixous anota, mas que ao se encontrar com o monstro do feminino pode então vislumbrar e desfrutar a vida, gozando a cena, obscena – vindo à escritura. Interessante notar que o cartaz do filme (fig.8), desenhado pela designer polonesa Bárbara Baranowska em 1981, ano do lançamento do filme, a figura de mulher surge com cabelos de uma criatura que nos lembra uma cabeça de medusa.

O que nos atrai no grotesco? Grotesco que é uma das derivas barrocas, excrescência, tumor, verrugação, pólipos de útero, teratoma, exostoses no osso, sangue, leite, cuspe. A sedução do abjeto que desviou Julia Kristeva a escrever

*"Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection"*³⁰, em 1980, um ano antes da estreia do filme, como se Kristeva anteviesse sua imagem, ou talvez Zulawski fosse seu leitor. O poder desse horror, tal como o barroco, está na ambivalência do desejo, ora da abjeção do feminino encarnado no corpo da mãe, que retorce toda a fronteira entre o eu e o outro — a Indistinção —, ora na cena sublime de um corpo que gera vida. O horror ao sangue menstrual, o nojo do leite que escorre do peito, pus, toda sorte de secreções, componentes que conjugam paradoxal vida-morte na *demonstração, de-monstração*, da deformidade (não uma conformidade), em outras palavras, da perturbação da forma/norma. O abjeto, o não-objeto do conhecimento que destrói a díade do Pensamento do sujeito e objeto. Monstro que Anna vai parir, disforme, irreconhecível, de carne pura, e que ela recia para uma nova vida:

Múltiplos materiais, minerais, celulares, gasosos, entrelaçados, compõem as narrativas das mulheres. Nelas, elementos naturais se misturam com pedaços de objetos manufaturados e substâncias corporais. Para quem começa a ler, tudo isso forma um apanhado desconcertante. No entanto, aqui os materiais se movem, respiram, se desfazem e se reorganizam sem cessar. Eles vivem, não a vida natural e espontânea de quem escreve, mas uma outra, que advém da destruição. Foi necessário que o corpo, as palavras, os objetos da realidade, transformados em coisa, tendo entrado em decomposição, ardessem de ódio, para que sua matéria transformada revivesse e formasse um novo tipo de substância "feminina", sublimada de gozo [...]
Que o horror seja arruinado, Que as palavras-corpos, possuídos pela dor e pelo ódio, por fim queimem o ódio e a dor. Que elas abram espaços limpos no Outro e seu gozo mortal coberto de destroços. Que desestorvem. Quem pode perder assim? Quem pode perder com o gozo? Esse tipo de "castração", que é sublimação, ocorre no inconsciente feminino. Certos homens também o praticam. Ele tem um nome muito antigo É o amor (MONTRÉLAY, 2025, p 136-137)

Adjani, que dá corpo à personagem Anna — Anna um anagrama do corpo —, mas também poderia ser uma encarnação do texto de Kristeva, na cena do metrô, verdadeira cena da abjeção, em que seu corpo expelle tantos fluídos e a tinta branca do leite se mistura ao vermelho sangue, a tinta branca sobre a qual Cixous fala em 'O riso

³⁰ Poderes do Horror: Ensaio sobre a Abjeção

da medusa” é o leite materno³¹, um dos traços da escritura do feminino. Fluidos que constituem, como veremos logo a seguir, a mecânica quântica política de Luce Irigaray:

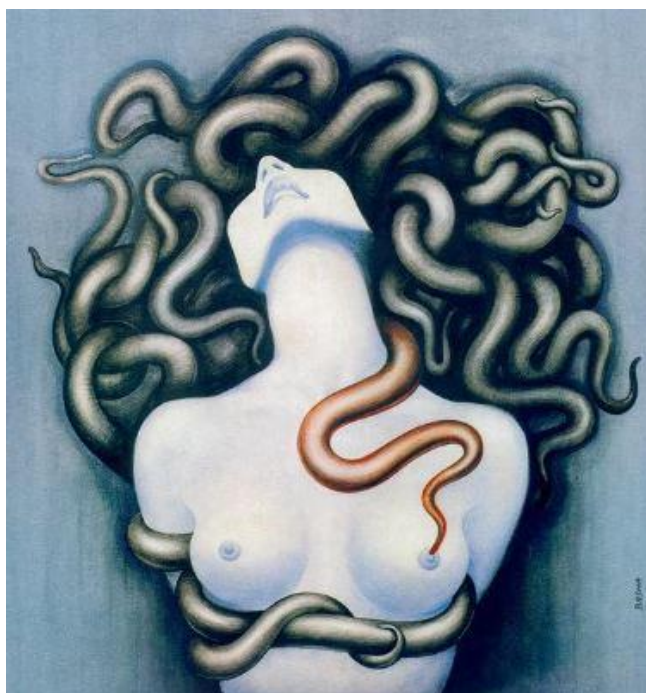


fig. 13 Barbara Baranowska, poster do filme *Possessão*, 1981

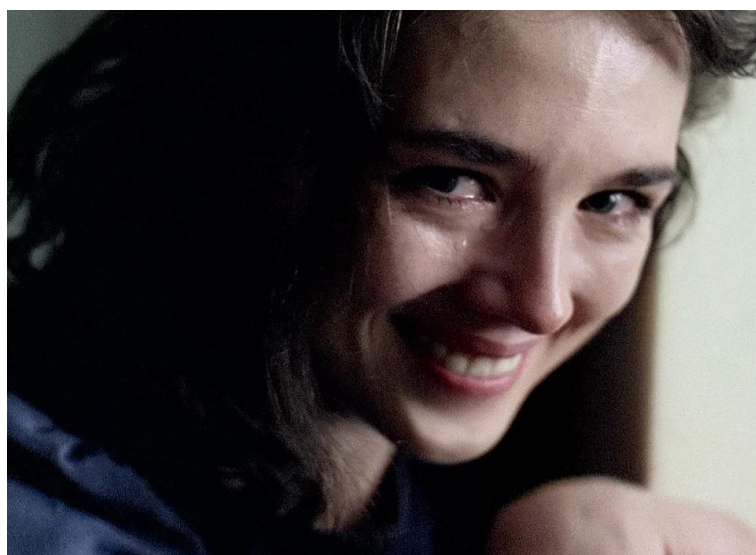


fig.14 Corte de Isabelle Adjani no filme *Possessão*

³¹ É importante entender que a questão do leite materno não diz respeito a um sinônimo da mulher à maternidade, pelo contrário, quando Cixous traz à tona a alegoria da tinta branca como o leite é em especial, em contexto, também sobre uma dialogia com a discussão filosófica, psicanalítica e política que se desenvolvia entre sua contemporâneas, como uma Luce Irigaray, em que o problema da não representação da relação mãe-filha era uma de suas principais críticas à psicanálise (cf nota 22). A operação de Cixous consiste na criação de um lugar para essa metaforização.

Ecrire, ec-rire: escrever contém rir. É por esse jogo de palavras que Cixous toca o gozo da escritura, e que por isso pode acessar a paródia também da própria psicanálise. Sua medusa não assusta mais, ela é bela e ela ri. Lemos em Freud que

Decepar a cabeça = castrar. O medo da Medusa é, então, medo da castração, que está ligado a uma visão amedrontadora. A partir de inúmeras análises, conhecemos o motivo desse medo: ele se mostra quando o menino, que até então não queria acreditar na ameaça, avista uma genitália feminina. Provavelmente, uma genitália de mulher adulta cercada de pelos, no fundo, a da mãe. Se os cabelos da cabeça de Medusa são tão frequentemente representados na arte como serpentes, então estas surgem, de novo, do complexo de castração e, curiosamente, por mais amedrontadores que sejam em si seus efeitos, eles oferecem realmente um abrandamento do horror, pois substituem o pênis, cuja falta é a sua causa última. Uma regra técnica: a multiplicação dos símbolos do pênis significando castração é confirmada aqui. (FREUD, 1940/1996, p. 289)

E em Cixous:

Pior para eles, se desmoronarem ao descobrir que as mulheres não são homens, ou que a mãe não tem um. Mas será que esse medo não lhes convém de algum modo? Será que o pior não seria, não é, na verdade, o fato de que a mulher não é castrada, que basta a ela não dar mais ouvido às sereias (pois as sereias eram homens) para mudar o sentido da história? Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri. (CIXOUS, 2022, p.50)



fig. 15 Maria Martins, cabeça de medusa, 1946

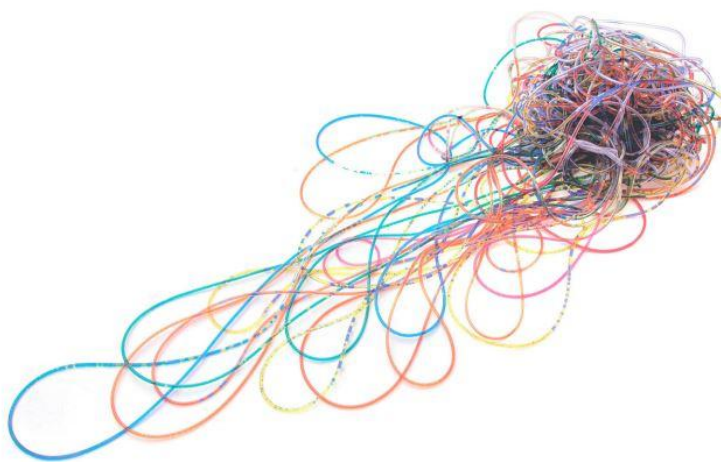


fig. 16 Amélia Toledo, medusa, 1969

A obra de Amélia Toledo (fig.16), artista visual paulistana, comporta também uma paródia ao que Freud fala e à representação do mito da górgona que petrificava quem a olhava. Composta de tubos em PVC flexível, ar, água, óleo e corantes, na peça não há nada de duro ou fixo, pelo contrário, a artista plástica jogou com a

maleabilidade da matéria e dos fluidos e com o Nome. O próprio título da obra irrompe a semântica daquela que petrifica. Estes líquidos, fluidos de diversas densidades e cores nos aproximam do que uma Luce Irigaray (1977/2017) apontava sobre o feminino, que seja sua fluidez diante da dureza e inflexibilidade do masculino, toda a ciência pode ser pensada então a partir da categoria do sólido. No ensaio “A mecânica dos fluidos”, se dá a metáfora dessa mecânica dos fluidos em contraponto à mecânica dos sólidos para desvelar e propor uma alternativa ao pensamento dominante.

O pensamento ocidental, desde Platão até Freud e Lacan, tem sido dominado por uma lógica dos sólidos³². Isso significa que a filosofia, a ciência e a linguagem operam com base em princípios que valorizam: a fixidez, a forma e unidade, os objetos com contornos definidos, identidades estáveis e limites claros; a transparência e representação, o conhecimento busca ver e apreender o objeto de forma clara, como um espelho (em “Espéculo da Outra mulher”, Irigaray busca a alegoria do espéculo, instrumento da ginecologia, para subverter essa ideia do espelho); a linearidade e hierarquia, o raciocínio progride de forma sequencial, com causa e efeito bem delineados, e estabelece relações de superioridade/inferioridade; a substância e densidade, a importância é dada àquilo que é concreto, pesado, mensurável.

A lógica dos sólidos, segundo Irigaray, é masculina e falocêntrica. O falo — por extensão, o pênis como seu significante — simboliza a unidade, a linearidade, a penetração, a forma definida e a capacidade de nomear e controlar. O que escapa dessa lógica é relegado ao feminino, que é de forma sistemática desvalorizado, reprimido ou invisibilizado. Neste cenário, o gozo feminino, de acordo com a filósofa belga, diz respeito ao ilimitado e ao fluido. É um gozo afeito à explosão por todo o corpo, não localizado, não especular, que ultrapassa o reflexo do reto da ordem do masculino. Ao contrário dos sólidos, os fluidos não têm forma própria, eles assumem a forma do recipiente que os contém. Alegoria de uma pluralidade e plasticidade da subjetividade feminina, que não podem ser reduzidas a uma única forma (o Um fálico). O feminino

³² A crítica à metafísica, a uma razão clássica, é a tônica do trabalho pós-estruturalista, principalmente, se é que podemos dizer assim, da escola francesa. Sobretudo como se nota ao longo desse texto, num Jacques Derrida, e em especial em Hélène Cixous, seguida por Luce Irigaray, Julia Kristeva... nessas autoras se funda uma especificidade: é o feminino que opera a diferença capaz de desmontar a *episteme*.

é multiforme, difuso, capaz de assumir e misturar diversas identidades sem se fixar em uma. Fluidos escoam, se infiltram, se espalham. Existem no contato, na superfície e na proximidade, contraste com a penetração linear e o controle à distância. O tato (o toque, o contato) torna-se o sentido privilegiado, em oposição à primazia fálica da visão.

Enquanto a mecânica dos sólidos busca a transparência e a clara representação, os fluidos são frequentemente opacos, turvos, e desafiam a apreensão total. Isso reflete a resistência do feminino à objetificação e à categorização pelo discurso masculino. O feminino não é facilmente legível ou transparente aos olhos de uma lógica que tenta contê-lo e defini-lo. Eis o transbordamento, fluidos transbordam, extravasam limites. É a expressão de uma *jouissance* (gozo), que transborda e é não-toda em relação à lógica masculina.

a) histeria e gozo outro

A ruptura com o corpo doente, ou seja, apresentá-lo apenas em sua sintomatologia é o que nos interessa. O que a histeria nos dá a ver, que vai para além do sintomático (*somatische*) e nos coloca novamente diante do corpo (*Leib*)³³ é o funcionamento da pulsão. Caminhemos agora para a despatologização e análise da histeria como um modo de subjetivação (Maurano, 2010). O que a histeria vem nos mostrar é uma grande exibição do que é o corpo e como ele é meio de expressão da subjetividade e da relação com o Outro. Os sintomas histéricos não surgem essencialmente como vestígios de uma sintomatologia, mas vestígios operativos do próprio corpo em função do desejo. Um corpo ontológico, que nos lança deciframentos sobre o ser — como um meio narrativo, de exibição da história do sujeito. Estes seriam dois aspectos fundamentais que a histeria deixa a ver: nosso modo de subjetivação e uma espécie de denúncia da cultura.

³³ O corpo em alemão pode tanto ser o corpo *Korper*, material, físico, biológico, quanto o corpo *Leib*, aquele da substância viva, personificado, o da pulsão. Há também o adjetivo somático, *somatisches*, que remete ao que é condicionado pelo corpo, tendo o *korper* e o *leib* como referência e exerce importância no que diz respeito ao sintoma. Distinção essa fundamental para os trabalhos de Merleau-Ponty (1999) e Husserl (2001), o *Korper* é precisamente o corpo-coisa e *Leib* o corpo-vivido, estabelecendo o sujeito como um sujeito encarnado e não como o pensador absoluto cartesiano. A intercessão entre esses sentidos de corpo é o que vai interessar também a Freud.

O modo de subjetivação refere-se ao trabalho do psiquismo no que diz respeito à alteridade. Isto é, quais as modulações que iremos fazer para criar diante da falta (de algo ou alguém). O corpo histérico sublinha esse vazio, parece gritar ao horror que o vazio nos produz. Esse vazio que nos assombra é explicado no processo do princípio do prazer e de realidade freudianos. Consistindo no movimento que o bebê faz em busca de suprir seu desejo em relação a um traço de memória inicial, ou seja, existe a memória de que um dado desejo foi suprido hipoteticamente, por exemplo, por meio da ação da mãe ao alimentá-lo. O bebê tentará assim sempre reatualizar essa memória de satisfação.

Em um primeiro momento o bebê alucinaria tentando reproduzir diretamente a satisfação — o ato de chupar o dedo achando que está mamando. Mas chupar o dedo não sacia a fome. O bebê então grita num ato inaugurativo da linguagem. O grito produziu-se diante do desamparo da falta e pela tentativa de adequação à realidade (*ibid*). O princípio do prazer é então, com defende Freud (1920/1996) em “Além do princípio do prazer” esse impulso psíquico que procura reeditar a memória de satisfação tentando sanar imediatamente o desconforto da falta e, por sua vez, o princípio de realidade não anula a intenção de mitigar a tensão da falta, mas tenta fazê-lo via uma operação que leva em conta o mundo externo, ao Outro³⁴. Importa salientar que o objeto primário de satisfação não existe, ele se conjuga numa dinâmica de representação relativa ao que possa satisfazer, de acordo com determinada memória. Assim, na hipótese freudiana, o bebê acha que a mãe é o objeto que supre a falta, mas na verdade ela foi um elemento investido por esse papel no jogo de desejo e satisfação.

A histeria, dessa forma, seria uma espécie de portadora da alarmante notícia do vazio da condição humana. Ao jogar luz forte sobre o inominável da Coisa, no desamparo da vida que está em todos nós, ela faz de forma a colocar o corpo como superfície de sua narrativa de desespero. É frente a falta de representação psíquica da falta (que me perdoe o jogo das palavras) que o corpo histérico funciona.

³⁴ A meta inicial e imediata do exame (princípio) de realidade não é, portanto, encontrar na percepção real um objeto correspondente ao imaginado, mas sim reencontrá-lo, convencer-se de que ainda existe. (FREUD, 2011 p. 252)

Na histeria, por efeito do recalçamento, o afeto aderido à representação inconciliável ganhará outro destino. O afeto enquanto excitação psíquica é convertido em excitação somática, ou seja, em sintoma corporal. Entretanto, tal conversão não é gratuita, ela mantém um nexa com a vivência traumática sobre a qual incidiu o recalçamento. Será essa vocação para a conversão somática o elemento que melhor caracterizará a modalidade de defesa histérica. Como se diante da confrontação com a radicalidade do enigma que diz respeito a quem somos nós, o que nos deixa um bocado no vazio, a histérica respondesse defensivamente: **eu sou meu corpo**, e tentasse a todo custo resolver-se por seu intermédio (MAURANO, 2010, p. 46, grifo meu)

Quando falamos nesse Outro e na busca pelo objeto perdido, é necessário articular as contribuições dadas pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Em seu Seminário 17, a partir da leitura do conceito de Coisa em Freud, o autor irá introduzir a ideia de que perante o inalcançável da *das Ding* algo precisa se instalar simbolicamente para fazer barragem ao horror do Nada. É uma espécie de movimento que se ocupa em “apagar” a presença do vazio para, ao mesmo tempo, significá-lo. Frente ao impossível de dizer o que seria a Coisa que viria apaziguar o sujeito, fica a sua perda que assume a versão de alguns objetos que se caracterizam prioritariamente pelo fato de serem passíveis de serem perdidos. Tais como: o seio, as fezes, aos quais Lacan acrescenta, o olhar e a voz. Para indicar essa dimensão do objeto enquanto desde sempre perdido, ele propõe o conceito de objeto pequeno *a*. Percebe-se facilmente o quanto o corpo, na experiência subjetiva se afigura, ele também como imagem disso que bascula na relação com o Outro tomando em consideração a satisfação possível diante da falta inexorável da Coisa.

A Coisa “encontra-se” em termos lacanianos no lugar do Real. Lacan aqui procede então de forma a nomear o inominável— sem dizer no que consiste substantivamente—, o Real para ele é precisamente aquilo que é impossível de se conhecer, o intangível e indestrutível. É a esfera de coisas que revela a dimensão radical de nosso desamparo, que o psiquismo não pode apreender. O *objeto a* dialoga com o Real na medida em que é o objeto que servirá para contornar o incômodo gerado pela paradoxal relação de presença e ausência, ou seja, pela presentificação do buraco, do nada, que o Real nos traz. Nesse sentido, o *objeto a* é o ponto de articulação entre o sujeito e o Outro, indicando perda, inconsistência, visto que é uma notícia da Coisa, é a dimensão decaída dela, é a metonímia da falta que será operada pela linguagem. O

todo da ausência da coisa representado por uma parte que tenta manobrar tal ausência.

Algo da condição histérica, que pertence a todos nós³⁵, sinaliza uma experiência hipersensível no mundo. É o que Evelyne Grossman, filósofa e professora da Universidade Paris-Diderot, remonta em seu ensaio “Corpos hipersensíveis: para além da diferença dos sexos”, publicado no Brasil em 2017, e constrói como ferramenta analítica, no que ela chama de corpos hipersensíveis, uma categoria fina de análise que se aproxima da ideia dessa hiperestesia como modulação longe do sintoma, mas perto de um outro sentido relacional, do toque no Outro que desmonte o reto da linha clássica e inaugure, ou pelo menos, tente sonhar uma nova partilha do que está-aí.

O hipersensível diz respeito a uma condição ainda pré-humana da vida, disforme, assexuada, acrescentaria eu, pré-edipiana. Para usar também a figura de Freud (1923/1996) ainda em “Além do princípio do prazer”, de uma bolha³⁶ irritável, protoplasmática, que se retrai ou se abre para uma criação adaptativa diante do mundo. Essa imagem importa para Grossman, no texto citado, em especial no seu estudo sobre o dramaturgo e criador do teatro da crueldade, Antonin Artaud, e a noção de Carne como a emergência do pensamento em sua “vivacidade inaugural”. Algo também que Cixous (2018) pensou “Nós (nos) vemos mais na grande fruição – fruímos. Onde a carne sabe de outra maneira, onde ela pensa sem palavras: é porque eu sou uma mulher” (p.41). Em “A diferença sexual”, texto que compartilha com Derrida, a partir de uma conferência dada pelos dois em 1990, muito em torno dos trabalhos de Clarice Lispector. Diz ainda, Cixous “a mulher tem a criança escrita na carne” – nesta conferência que Grossman poderia ter sentado à mesa:

³⁵ Cabe frisar, numa perspectiva de memória, que as históricas eram colocadas em sanatórios, num contexto de uma França e o advento das disciplinas psiquiátricas e da fama de um doutor Charcot, como as mulheres que sentiam demais. Por outro lado, os homens que sentiam demais, assim também hipersensíveis, eram vistos como poetas, artistas, ainda que desviantes, mas postos diante da norma de uma maneira apaziguada em face ao sofrimento, em outras palavras, dado a eles a opção sustentável da sublimação, mas, às mulheres, o destino da dor dos tratamentos de choque e isolamentos forçados na clínica de Salpêtrière. Conferir o filme dirigido por Mélanie Laurent, “O baile das loucas” (2021).

³⁶ Em “Esferas I: Bolhas (Mikrosferologia)”, Peter Sloterdijk anota que o útero não é apenas um espaço biológico, mas protótipo de todas as bolhas existenciais. Laboratório inicial da imunidade e da solidariedade, fornecendo o ur-espaço a partir do qual toda a arquitetura espacial e relacional da existência humana se desenvolverá. Vale então entender a bolha como lugar tanto desse extremo toque do outro como também do afastamento – de uma bolha útero pré-edipiana.

Há, afirma Artaud, um pensamento pré-identitário que surge não em mim, mas nessa Carne que pulsa aquém do meu corpo anatômico e na qual este corpo é como que fatiado. A Carne, é preciso entendê-la como uma massa perpassada de energia, matéria impulsiva e vibrante onde se enraíza “a substância pensante”; dito de outro modo, um pré-corpo, nem masculino nem feminino e os dois ao mesmo tempo, um pai-mãe arcaico no seio do qual o pensar se concebe – cadinho orgânico do pensamento, fora do processo geracional. (GROSSMAN, p. 10-11, 2017)

A hipersensibilidade cria seu duplo aceno na medida que atinge a vulnerabilidade de uma carne à flor da pele e de sua petrificação vinda desse superestímulo. Este lugar de benção e maldição, por acessar a vida e seu político em outra entrada, mas também, de uma possível dureza em compensação. Nesse sentido, muitas das escritas contemporâneas “evocam irresistivelmente esses corpos hipersensíveis abatidos, receptivos ao mínimo estímulo exterior, imensamente deformados pela mínima emoção e ao mesmo tempo crispados e retraídos, como que tetanizados sob uma carapaça rígida” (*ibid*, p. 8). É o que também a autora lê, por exemplo, das crianças crustáceos vistas pela psicanalista britânica Frances Tustin, num grau acima dessa rigidez ontológica.



fig. 17 Amélia Toledo, Periscópio, 1983

Um intermissão barroca, que na sua etimologia guarda a pérola imperfeita (do espanhol *barrueco*); o terreno desnivelado, barranco, e na sua conceituação estética o grotesco (do italiano, *grottesco*), que por sua vez vem de grot, gruta úmida, oca, vazia; incrustado, latim de crusta, crosta; para Sarduy (1979) “a rocha, o nodoso, a densidade aglutinada da pedra, talvez a excrescência, o quisto, o que prolifera, ao mesmo tempo livre e lítico, tumoroso, verrugoso” e continua “talvez um nome de um aluno de Caracci, *demasiadamente sensível* e até amaneirado Le Baroque ou Barocci (1528-1612).” (p. 161) Essa carne sensível, a florada, proliferada, que toma no real o corpo que só então se reveste de alguma significância e pode ser imaginado. Nesta superfície de inscrição impregnada, *pregnant*, anota Lacan “as palavras podem engravidar o histórico”. É dessa outra inscrição, um para fora da linguagem, que nos indica uma outra maneira de *jouissance*, ou seja, de *jouir*, de vir, *to come*, de gozar, um vir à vida. Uma chegada à escritura. E nas palavras do psicanalista argentino J-D Nasio:

Instala no corpo do outro um corpo novo tão libidinalmente intenso e fantasmático quanto seu próprio corpo histórico. Isso porque o corpo histórico não é seu corpo real, mas um corpo de sensação pura, aberto ao fora como um animal vivo, um tipo de ameba extremamente voraz que se alonga em direção ao outro, toca-o, despertando nele uma sensação intensa e dele se nutrindo. Histericizar é fazer nascer no corpo do outro um foco ardente de libido. (NASIO, 2001, p. 22)

Ou como continua Grossman em sua análise das obras de Roland Barthes, Marguerite Duras e Gilles Deleuze e Félix Guattari como figurações desse corpo hipersensível e sua relação com o corpo histórico:

A histeria tem então dois corpos. Um é esse corpo hipererotizado, corpo de sensação pura que lança em direção ao outro seus pseudópodes amebianos. O outro, um corpo anestesiado, frígido, distante, animado por uma profunda repulsa por todo contato carnal. Esse nojo do corpo dito “orgânico” em proveito de um corpo anorgânico, de um corpo sem órgãos concebido como massa indiferenciada de sensações, somente ele capaz de alcançar um gozo sem limites (GROSSMAN, 2017, p. 17)

Esse gozo sem limites é o que Lacan vai chamar de gozo *outro*. O texto lacaniano se difere da teoria freudiana, sobretudo neste aspecto — a noção de gozo feminino começa a tomar forma no “Seminário 18” e se consolida no “Seminário 20”. Enquanto

Freud demonstra o psiquismo dividido entre os polos dos sexos feminino e masculino, Lacan explicita uma dualidade de gozos. Isto é, se enfoca aqui não mais a bissexualidade constitutiva da psique, tal como no texto freudiano, mas o fato de sermos atravessados por dois tipos de gozo. O Gozo Outro, feminino e o gozo fálico, masculino. Ao passo que Freud, como explicado anteriormente, nos diz que o princípio do prazer é uma tentativa de retorno à memória de satisfação do desejo, para assim elaborar a falta. Mecanismo que funciona falicamente e diz respeito ao sexual, a uma afirmação do sujeito dentro da linguagem, endereçando-se ao masculino. Já em Lacan, o Gozo Outro surge como aquilo que excede o campo da significação, é o que toca o Real. Sendo relativo a dessubjetivação e não pautado pelo desejo. Como bem define Denise Maurano (2011):

O barroquismo [...] aponta um furo que encontrará ressonância no remetimento ao Outro, e por que não, remetimento a um Gozo Outro, efetivamente de Outra natureza [...] Ele situa-se fora do campo sexual, incidindo sobre o ponto onde o sexual rateia, não se revelando suficiente para sustentar a relação do humano com a amplitude da existência ou com o imperativo da satisfação. O ilimitado ao qual esse Gozo Outro aponta, extrapolando o que é circunscrito pela pulsão de vida, adentra o domínio da pulsão de morte. Em sua visada, não é afirmação de si que conta, não se trata da celebração narcísica do sujeito. mas da experiência de uma entrega que revela o júbilo presente na dessubjetivação, num gozo que se realiza apesar do sujeito, e por isso mesmo escapa à sua possibilidade de representá-lo (p.59-60)

É especialmente de uma possibilidade outra de criação, de outra lida com a (de)subjetividade, que nos remete Lacan (1973/1985) ao feminino, isto é, como o autor francês defende no “Seminário 20: Mais ainda”, o feminino em sua ética excede a ordem fálica e nos apresenta uma via diferente de operacionalizar a realidade – o psiquismo, a política. O feminino trata de processar a falta, o buraco³⁷ fundamental ontológico-existencial por uma outra via que não a do falo, da norma, da autoridade. Nesse ponto crítico se manifesta em sua novidade dada a um modo de fazer especial diante do reto, da ordem e da lei do masculino.

³⁷ O que já vimos anteriormente em Freud, a Coisa (*das Ding*): a falta fundamental que conduz a linguagem, o universo do simbólico. É a procura por esta Coisa perdida para sempre que nos estrutura frente ao Outro, frente ao desejo.

No ensaio “Significações do falo”, publicado nos textos reunidos em “Escritos”, Lacan (1966/1998) anota que o pênis não é o falo, mas sim um símbolo que traz significado à existência — representado pela letra grega *Phi* maiúscula (Φ). A ideia de phallus, surge na Antiguidade Grega (*phallós*) como simbolicamente o significante da virilidade, da fertilidade, da plena potência vindo de uma representação imaginária do pênis ereto em torno daquilo que cultivaria, fertilizar o solo, ou seja, a medida de vigor da cultura (o que a etimologia da palavra cultura nos ajuda a compreender: *colere*, do latim, cultivar, frutificar o solo; e *kultur*, do alemão, cultivar o saber da filosofia, conhecimento). Ele o eleva à condição de significante da falta, da castração e do desejo. O falo, para Lacan, é um elemento simbólico que estrutura a diferença sexual, o desejo e a entrada do sujeito na linguagem e na ordem simbólica. Aquilo que falta e que o desejo busca preencher, é o que falta para a completude.

Do ponto de vista etimológico e semântico, *jouissance*, substantivo gozo em francês, derivada do verbo *jouir*, vir, aproveitar, gozar do latim; *gaudere*³⁸, regozijar. Também próximo de *joyeux*; alegria, e *joy*, alegria em inglês. *Jouissance* que também em francês pode significar um orgasmo mais forte, diferente de apenas *plaisir*, prazer. Encontramos até mesmo o sentido de desfrutar, usufruir, dessa *jouissance*, portanto como fruição. E, enfim, uma semelhança fonética e de radical com *jouer*, jogar. Para Lacan, a *jouissance* não se confunde com o prazer. O prazer está ligado ao princípio do prazer, como vimos, que busca a redução da tensão, a homeostase, a satisfação de uma necessidade ou desejo. A *jouissance*, por outro lado, transgride os limites do princípio do prazer. Surge precisamente do acréscimo de tensão, do excesso, da desarmonia, do caos, de uma explosão³⁹, de uma evanescência. Uma forma de satisfação excessiva e paradoxal, diz-se satisfação quando se quer dizer uma forma de posição na vida, uma operação do psiquismo que transborda os limites do prazer comum, liga-se ao insuportável e ao indizível do Real, e desempenha um papel crucial na constituição do (des)sujeito e na articulação da diferença sexual e da linguagem — mas que se endereça o tempo todo para fora da própria linguagem, do registro simbólico, e

³⁸ Interessante a palavra *gaudy*, do inglês, que significa espalhafatoso, berrante, exagerado, características conhecidas do barroco.

³⁹ Talvez por isso a figura do vulcão apareça diversas vezes na obra de uma poeta como Emily Dickinson, em “Eu nunca vi um vulcão” e “Os vulcões são na Sicília”

aponta, ao mesmo, tempo, para o dismantelo dela mesma, portanto, da organização da própria política e da lei.

É o que Jacques Derrida vai nos dizer do espectro, esse não-objeto do conhecimento, o não-ser, a diferença radical. Um dispositivo não abarcado pela metafísica ocidental e que, pelo contrário, nos serve como tática de luta *antilogos*. Em “Esporas: Estilos de Nietzsche”, obra de 1978, publicada no Brasil pela editora Nau em 2013, o pensador da desconstrução deixa a pista de que seria o feminino o elemento desestabilizador do pensamento metafísico, logo, das oposições binárias homem/mulher, branco/preto, assim por diante. Em 1975, Derrida já havia discutido em seu texto “*Le facteur de la vérité*” e dado nomes aos bois: o problema do *falogocentrismo*, a primazia do falo e do logos na construção do pensamento, de uma epistemologia vencedora, por conseguinte, do poder. Acredito que o conceito do falogocentrismo tenha sido importante na obra de Derrida muito pela influência de Cixous e da filósofa belga Luce Irigaray⁴⁰, que já discutiam o conceito no contexto dos estudos do *Psych et po*⁴¹. Não havia como pensar o pensamento sem entender sua construção fálica dentro da cultura. O falocentrismo aparecerá em “O riso da medusa”, daquele mesmo ano, e é fundamental para a compreensão, como veremos adiante, do contexto teórico-conceitual e político contra qual a *écriture féminine* se dá.

É interessante notar que “*Le facteur de la vérité*” é publicado depois em 1980 com outros ensaios em “*La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*” Derrida continua sua crítica ao falogocentrismo, ao questionar a autoridade e a centralidade da razão e da verdade na filosofia e na psicanálise. Em outras palavras, embora a contribuição de

⁴⁰ Assim como Cixous, Irigaray (1974/1994) também indica um trabalho na linguagem como modo de escape ao domínio fálico. Tanto por uma outra forma de escuta na clínica psicanalítica, que não transfira a lógica do mestre, ou seja, de uma hierarquia de uma verdade entre analista e analisante, como na construção de uma outra escrita, essa escritura que escreva ou dê vazão ao gozo feminino, desse modo, dismantelando e subvertendo a ordem fálica. Irigaray nos aponta também para a necessidade de mudança teórico-conceitual na compreensão da díade mãe-filha, para a psicanalista e filósofa belga, o apagamento e a falta da metaforização dessa relação, que se dá antes da linguagem, culmina na não representação do feminino no campo simbólico. Essa não inscrição corrobora para a falta de um modelo de si-mesma da mulher (de *moi même*, de mim mesma, de me amar a mim, no jogo de palavras de Cixous) que se vê obrigada a entrar na linguagem imitando o menino, o homem na cena fálica da castração.

⁴¹ Grupo fundado em 1970 na França pós-revolução de 1968, pela psicanalista Antoinette Fouque no contexto do *Mouvement de Libération des Femmes* (MLF), com o intuito de pesquisar a relação entre psicanálise e política, juntamente com Hélène Cixous e Luce Irigaray.

Lacan seja fundamental na montagem em direção a outros modos do pensamento, sobretudo, o desenho do feminino e do barroco e a noção de Gozo Outro, como defendo ao longo do texto, o psicanalista francês também cai na armadilha da própria linguagem. Esta é a crítica à psicanálise, que podemos ver tanto como produtora de discursos, mas como passiva a eles. Produto de sua própria glosa, assinalo, por exemplo, desde “Totem e Tabu” de Freud, até o desenvolvimento da função do Nome do Pai em Lacan, podemos ver a função essencial da paternidade na constituição, quer seja do sujeito, quer seja da cultura.

Cumpro, como trabalho de memória, dar o nome da mulher que inicia o conceito de gozo outro sobre o qual Lacan se desdobrou no “Seminário 20” em 1973. Foi Michèle Montrelay, contemporânea e conterrânea do autor, que toma a palavra, para usarmos a expressão de Cixous, sobre o estudo do feminino no campo psicanalítico, sobretudo com a publicação na França em 1970 do ensaio “Pesquisas sobre a feminilidade”, como consta na sua primeira edição publicada no Brasil pela editora 7letras, no livro “A sombra e o nome: sobre a feminilidade”. Depois de mais de 50 anos, enfim esta obra toma corpo no nosso país. O gozo feminino, ou o Gozo Outro, como se tornara famoso pelas modulações de Lacan, é o elemento do qual irradia um fluxo de forças éticas e políticas em termos de experiência, ou seja, de uma prática, tanto quanto metodológica e ontológica. É nesse sentido que o lócus desse texto se desdobra. Para Montrelay, a ideia de uma escritura do feminino é inseparável desse gozo; assim a psicanálise e a literatura se encontram no método, dando a ver o corpo na interseção da palavra e no que ela faz gozar — pelo sentido e pela topologia.

Para tentar captar algo do gozo do feminino é fundamental tentar compreendermos como o recalque se dá na mulher. Não se trata do pênis como significante do falo nem da sexualidade masculina, mas esquecer de uma sexualidade feminina arcaica, de outro modo, a mulher não participaria do recalque nos termos que o homem o faz, pela via da castração, mas de um esquecimento de uma vida pré-edipiana, portanto, que precede a linguagem — não uma repressão de um desejo edipiano⁴² nos moldes masculinos, mas um apagamento de uma experiência corporal

⁴² Montrelay propõe uma reformulação da castração feminina e, por conseguinte, do recalque a ela associado. Ela argumenta que, para a mulher, a castração não é primariamente a mutilação ou a perda

e de gozo anterior que não é reconhecida nem simbolizada pela cultura dominante. Daí sim, a mulher para entrar na linguagem, ordem simbólica da primazia do falo:

Os primeiros representantes concêntricos são substituídos por outros representantes fálicos masculinos. A lei e os ideais do pai, articulados em seu discurso, constituem os novos representantes capazes de substituir os modelos de representação arcaicos.

Substituição que não mutila a mulher do pênis que ela nunca teve, mas a priva do sentido da sexualidade precoce. Há o esquecimento, ou mesmo o recalque, do feminino, e esse esquecimento constitui a castração simbólica da mulher. (MONTRELAY, 2025, p.67)

Assim, o inconsciente feminino, para Montrelay, pode ser visto como um território mais permeável ou mais aberto a certas irrupções do Real e do gozo. Como o recalque não se dá da mesma forma em relação à "posse" ou "não-posse" do falo, a mulher teria uma relação diferente com a linguagem e com aquilo que escapa à simbolização. O gozo feminino, por sua natureza não-toda fálica (como diz Lacan), desafia a possibilidade de ser totalmente dito ou representado — é não inscrito, toca o Real, que não cansa de não se inscrever. A mulher, anota Montrelay, comportaria então dois tipos de modulações no psiquismo, uma fálica e uma concêntrica, que não existem em complementaridade, mas em diferença. Em outras palavras, me parece mesmo a convivência do paradoxo barroco, que ampara a diferença para além de uma coisa ou outra, mas de uma coisa e outra.

Para mim, a questão “O que ela quer?” que se coloca à mulher, que a mulher se coloca porque é colocada para ela, porque há pouco lugar para seu desejo na sociedade (...), à força de não saber o que fazer com ele, por não saber onde colocá-lo, ou mesmo se ela o tem, encobre a questão mais imediata e mais urgente: “Como eu gozo? O que é o gozo feminino, onde ele se dá, como isso se inscreve no nível de seu corpo, de seu inconsciente? E, então, como isso se escreve?” (CIXOUS, 1975, p108)

do pênis (que ela nunca teve), nem a simples renúncia ao desejo incestuoso pelo pai, como nas formulações freudianas clássicas. (Montrelay, 2025)

Cap. II A escritura do feminino

A mulher, por não ser toda inscrita na função fálica, representa um ponto de abertura na linguagem, uma fenda através da qual o gozo não simbolizável pode vir à tona, diz a psicanalista francesa. A *écriture féminine*, escrita feminina num tradução literal do francês (cunhada por Cixous mas também desenvolvida por Monrèlay), mas que prefiro chamar de escritura do feminino, para indicar sua posição de traço substantivo, seria o modo de explorar essa fenda, permitindo que a heterogeneidade e a condição polissêmica do feminino — tal como o barroco e a memória — que o discurso dominante tenta unificar, se revelem. E não se organiza pela lógica fálica do sentido pleno e da representação unívoca, manifesta-se em rupturas, ambivalências, e na exploração do "sem-sentido", do *nonsense*, que se aproxima do Real.

Duas importantes distinções se apresentam na ideia de Monrèlay: os textos-documentos e textos-*jouissance*. Os últimos seriam aqueles que, ao invés de simplesmente significar, permitem que o gozo se inscreva através de sua forma, ritmo, e desestabilização das estruturas da linguagem. A escrita, assim, não fala sobre o gozo, mas permite que o gozo se manifeste no ato de escrever e na leitura. Algo, nessa metalinguagem, é importante perceber ao longo deste texto, a retirada do objeto do seu lugar de construção discursiva científica, o par sujeito *versus* objeto, em direção a uma encarnação do texto. A tentativa não é falar do feminino, ou mesmo do corpo, mas fazê-lo entrar na escrita — um *corpus*, um espectro.

O texto-documento refere-se à linguagem e aos discursos que são estruturados pela ordem simbólica e pelo falo — a lógica, a coerência, a narrativa linear e o significado explícito. É o que Monrèlay, assim como Lacan, como vimos, entende como a linguagem organizada pelo significante fálico, que estrutura a lei, a cultura e a ideia de identidade. O texto em que a mulher é representada de acordo com categorias e estereótipos estabelecidos pelo olhar masculino⁴³ e pela cultura

⁴³ Laura Mulvey, autora britânica, em seu ensaio de 1975, "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" (Prazer Visual e Cinema Narrativo Patriarcal), cria o conceito de *male gaze*, olhar masculino, fálico. Mulvey argumentou que o cinema de Hollywood clássico é estruturado de uma maneira que coloca o espectador na posição de um observador masculino, objetificando a mulher. A política, a estética, estariam então enquadradas por esse olhar, por uma espécie de postulado óptico-filosófico que hierarquiza e exerce poder sobre o objeto olhado, a mulher. Talvez aqui seria possível pensar no

dominante. Ele documenta o que é permitido ou inteligível sobre o feminino dentro de uma estrutura já dada. Para Montrelay, o texto-documento é incapaz de capturar a plenitude ou a especificidade do gozo feminino. Ele apenas documenta o que já está na superfície, deixando de fora a dimensão mais radical e inefável da experiência do feminino.

É como se Montrelay entrasse numa dialogia com a poeta Ana Cristina Cesar e seu “Literatura não é documento”. A literatura vai além do simples registro, ela reconstrói, distorce, reinventa e recria a realidade. Um texto literário não é um documento neutro ou objetivo, é uma intervenção no real, uma forma de processá-lo e oferecê-lo sob uma nova ótica. A literatura em sua dimensão mesma de criação e não documental quer dizer do escape e subversão de um viés institucional e fixo que o documento lhe conferiria. Em especial quando se diz respeito de uma poética e sua capacidade de operação de subversão da linguagem e sua lei. A relação entre o eu e o mundo, a fragilidade da memória e a construção da subjetividade através da linguagem e para fora dela. O eu é, ao mesmo tempo, próximo e inatingível, real e ficcionalizado.

Naquele ensaio "Literatura Não É Documento", resultado de sua dissertação de Mestrado, na PUC-RJ, publicado em 1981, pela FUNARTE, a poeta carioca também explora as relações da literatura com outras interfaces da arte, como o documentário. Ela vai nos dizer como, mesmo em um gênero que busca a verdade documental, há sempre uma mediação, uma escolha, uma montagem que já o distancia de uma aspecto da realidade. A ideia de que o cinema documentário é retrato da realidade ou objetivo é questionada, o que se estende à literatura. Assim, a linha entre ficção e documento se torna tênue, e a literatura tem a liberdade de habitar o limiar. Algo da abertura da literatura num espaço de liberdade e experimentação, o que talvez implique dizer da ultrapassagem da visão utilitarista da literatura, que a limita a um *locus* de função e produção. A força da literatura consiste também em sua capacidade de operar em um terreno que não é o do fato verificável, mas sim o da imaginação, para além da mera representação. O leitor diante do texto literário, como uma

estatuto da imagem, ou do registro imaginário, juntamente com o simbólico, como reinos do gozo fálico, isto é, de um Imaginário diante da Imaginação, do Real, do feminino.

construção que, ao invés de registro da realidade, questiona, o desdobra e o reinventa, revelando uma outra dimensão que um documento convencional seria incapaz de capturar.

O que nos desloca de volta talvez para o que Montrelay tentou inscrever como o texto-*jouissance* (texto-gozo), forma de linguagem e expressão que escapa à lógica fálica e ao domínio do simbólico. Ele está profundamente ligado ao gozo feminino, que é, para ela, um gozo Outro, não-todo-fálico, que não pode ser completamente simbolizado ou contido pela linguagem. Assim, o texto-*jouissance* é mais próximo de uma experiência corporal, pré-verbal e afetiva. Ele emerge de um lugar onde a linguagem se desintegra ou se estende além de suas fronteiras habituais. Não é um texto que "significa" no sentido tradicional, mas que "ressoa" ou "afeta". Tende a desarticular as estruturas sintáticas e semânticas convencionais. Pode manifestar-se em fragmentos, repetições, sons, ritmos, silêncios, ou em formas de linguagem que parecem loucas ou irracionais do ponto de vista do texto-documento. Montrelay sugere que a mulher, ao tentar expressar seu gozo, se depara com a insuficiência do significante fálico.

O texto-*jouissance* seria a manifestação dessa experiência do excesso ou do ilimitado que caracteriza o gozo feminino e sua operação barroca. Não é sobre o que pode ser dito, mas sobre o que se manifesta apesar do não-dito ou para além dele. O texto-*jouissance* tem um potencial subversivo, pois desafia a hegemonia do discurso da lei e do pai e oferece uma via para a expressão de uma subjetividade feminina que não se encaixa nas categorias existentes. A escrita feminina é um campo de experimentação onde o gozo outro tenta encontrar sua inscrição. A escrita não apenas como expressão, mas como um processo que endereça o silêncio, a desmedida e o vazio que caracterizam esse gozo, subvertendo a lógica da ordem fálica e abrindo caminho para o reconhecimento de uma subjetividade feminina, ou seja, sua economia energética, seja tomada não apenas a partir de um referencial masculino.

"Um vazio magnificador", anota a psicanalista francesa Catherine Millot (2023), "tão vazio quanto o vazio onde todas as coisas se mantêm; livre e sem fronteiras" (p. 111). Ela vai falar de uma serenidade, de um deixar-ser, como apareceu em Heidegger (1954/2001), que Lacan retoma: a *Gelassenheit*. Uma abertura, um

desprendimento. A graça perdida no estado da lei. A relação de Millot com Lacan é fundamental para seu futuro como psicanalista. Foi na tentativa de experimentar de novo a sensação de liberdade plena e desprendimento que Millot lhe procura para analisá-la. No texto “Abismos ordinários”, recém-publicado no Brasil, toma nota dessas duas experiências que teve na infância e na juventude e que a levaram a compreender aquele vazio como amor — “o que você conheceu aí foi o amor”, ela ouve na sessão — e, mais tarde, como gozo outro.

abolição das fronteiras do eu, a que comumente chamamos de êxtase. Nesses estados, a oposição entre dentro e fora deixa de existir. O eu e o mundo deixam de se distinguir, como se o exterior e o interior entrassem em continuidade, formando um espaço onde o eu se dissolve (MILLOT, 2023, p. 16)

Santa Teresa d’Ávila anotou em “O livro da vida” “a ampliação sem limites do amor é o que dilata o seu peito de uma tal maneira que o seu coração fica prestes a romper”. Algo que já falava Diotima, a filósofa no Banquete de Platão, mil novecentos e cinquenta anos antes, ao ser perguntada das origens do amor: dilata, gera, produz, para muito além do embaraço de dois e duas fazem uns — o amor platônico das metades complementares. Esse gozo outro, não-todo, sobre o qual no seminário Mais Ainda Lacan diz: basta irmos ver a estátua de Bernini em Roma para ver que Santa Teresa está gozando. E que não tem a ver com o prazer, mas com o aniquilamento, o abismo, o puro vazio, o gozo que se transborda e escreve no corpo, um abrasamento na ferida das entranhas. Transverberação, o verbo que atravessa a carne. No lugar de Deus, do Outro, há o Nada, é isso que a mística revela e que o gozo feminino sustenta. Não há mais objeto algum, apenas a escritura no corpo, que perfura o coração e que já disse adeus à linguagem.



fig. 18 Bernini, O êxtase de Santa Teresa, 1647

A cisão do mundo pelo binarismo produzido pela ordem fálica é enfim destruída. Destruir a destruição; o binarismo não é destruído apenas no campo filosófico, mas na experiência concreta. Um chamado para-ontológico, porque descaracteriza o próprio ser. A perda de si, o gozar apesar do sujeito é o amor sem limite e sem objetos, capaz de “dar de onde não se tem”, remonto a frase de Lacan em “A ética da psicanálise”. Está aqui, pois, uma operação além de tudo ética. É como chegar na escritura, roubaria as palavras de Cixous como um voo, *vol*, tomar a palavra, tomar um golpe de vento — o amor pré-humano de Clarice Lispector e a alegria de folhas que voam —. “Escrever: fazer amor ao Amor. Na Escritura o Amor abre o corpo sem o qual a escritura se murcharia”. (Cixous, 2022, p.37). Escrever é um gesto de amor, que a essa altura, entendemos, derruba todas as projeções burguesas do romance, mas encarna a perspectiva, ou um vir-a-ser de destituição do sujeito, portanto, de uma desapropriação. Ora, a Propriedade é o império do masculino: o capitalismo. Deixemos essa discussão para mais adiante⁴⁴.

O Gesto, como grafa Cixous, em letras maiúsculas, que se encarna, a letra se faz carne amada, o texto é a carne em trabalho de amor (lembremos do prelúdio da carne

⁴⁴ Ao longo de sua obra, principalmente em “A chegada à escritura” e “Sorties”, Cixous nos apresenta a noção de desapropriação possibilitada pela escritura do feminino. No capítulo mais adiante “A teoria política do barroco” tentarei articular como o feminino e o barroco são dispositivos capazes de desmontar a lógica do capitalismo.

de Artaud via Grossman). A escritura, muito próxima do que articula Montrèlay, é para a escritora argelina um ato de gozar, como um parir pela garganta, distensão e relaxamento num ritmo que se move pelo corpo:

Quem me faz escrever, gemer, cantar, ousar? Quem me dá o corpo que nunca tem medo de ter medo? Quem me escreve? Quem faz da minha vida o campo carnal de uma leva de textos? A própria Vida. Há muito tempo que nomes que são meramente próprios do desejo de possuir não são mais apropriados para nomear o ser que equivale à Vida (CIXOUS, 2022, p.70)

a) espreitar

A histérica resume e assume a memória dos outros. Freud e Michelet anotam que o passado reprimido sobrevive na mulher. E a mulher, mais do que ninguém, é dedicada à reminiscência. Já “A feiticeira”, outra figura do feminino, pode sonhar com a natureza e portanto concebê-la, encarna os traços do paganismo que o cristianismo reprimiu.

Segundo Catherine Clément (1986), filósofa e escritora francesa, em *La jeune née*, que escreveu a duas mãos com Cixous, a histérica, em que o corpo se transforma em teatro de cenas esquecidas, revive o passado, testemunhando uma infância perdida que sobrevive no sofrimento.

O feminino seria então o recalcado da cultura? Cixous (2022) toma diversas vezes o conceito de recalque para demonstrar “a escuridão”, o afastamento (*apartheid*) da escritura feminina na linguagem. Mais ainda, talvez o feminino, seja o esquecimento radical na cultura?

Talvez exista aqui a necessidade de uma dupla leitura numa tentativa ainda de elaboração do feminino e sua relação com a cultura — os mecanismos de recalque e forclusão seguindo as pistas do psicanalista argentino Jorge Alemán (2006). Primeiro, sua dimensão de recalcado e portanto, na previsão de seu retorno, não sob defesas de uma psicopatologia, do sintomático, mas seu retorno na linguagem, em especial, na

manifestação do Eu, já como superação da repetição promovida pelo mecanismo do recalque (o apagamento desse Eu), e sim como gesto que barra o padrão mesmo do apagamento. Um tanto como anota Brossard, um lugar de invenção para o corpo, que passa pelo prazer do texto, sua capacidade de gozar — e de sonhar. Atrevo-me a dizer que existe algo mesmo da operação barroca de proliferação de signos (Sarduy) justamente para apontar uma ausência, assim vejo que o comum gesto da escrita do feminino, ou de uma mulher quando escreve, da presença de pronomes pessoais, da profusão voz verbal pessoal.

Segundo, a dimensão de foraclusão, seguindo na trilha de Alemán, que tem a ver com o esquecimento forte, o que foi profundamente rechaçado, e reaparece apenas no Real. É o esquecimento do esquecimento, as cinzas de uma cidade em chamas, como nas imagens que o autor argentino retoma de Jacques Derrida. Anoto, nesse sentido, como venho repetindo, e ressurgue neste contexto conceitual específico de ausência-presença, afastamento, o feminino é o espectro, aquilo que se manifesta, se evoca como um não-objeto do conhecimento. A noção de espectro, tensionada por Derrida (1994) em “Espectros de Marx”, é importante em especial por mirar essa condição de não-objeto, que se endereça para fora da linguagem, para fora da *episteme*. Um assombro, uma *assombratontologia*, brincadeira que faz o autor argelino para dizer que o espectro não é o que é, portanto, pertencente ao campo da ontologia, mas é nem vivo nem morto, nem presente nem ausente, é uma presença inatural.

E isto tudo tem a ver com o feminino que se vigora nessa torção do *logos*, sendo, pois, uma alavanca metodológica — mais do que uma tentativa de epistemologia, é um saber fazer com a falta. É o estatuto da alteridade, da diferença radical. Seja como o retorno do recalcado ou como algo que toca o Real, portanto o espectro, o corpo, a escritura do feminino é um dispositivo político e de método.

Nós mulheres na história não tivemos o momento, ou mesmo a chance de dizer, uma pergunta fundamental, o que pode nosso corpo? Nossa relação com nosso corpo foi sempre barrada pela afirmação o que deve o corpo delas. Muito para além da liberdade sexual, que o feminismo liberal cristalizou como o grande mote fixo de liberação feminina — e a tão afamada ascensão capitalista ao poder “mulheres no topo”. O que importa talvez seja recolocar a pergunta em sua potência metodológica

e ontológica, o que pode um corpo com memória, o que pode um corpo que cria, e na sua potência erótica, pode se investir em sua força que é precisamente política, poética e revolucionária.

Se não historicamente pudemos saber fazer com o nosso corpo, também nos foi alienada, roubada, a capacidade de construção filosófica sobre o ser mulher. Não devemos temer o nome mulher, como eles nos fizeram acreditar, em sua própria armadilha epistemológica. Até mesmo o movimento de criação de um lugar para esse nome nos foi pilhado com o falso problema do essencialismo. Como se o feminino se limitasse a uma construção social feita pelo homem e, portanto, é palavra maldita, faço aqui uma distinção político-metodológica entre feminino e feminilidade: compreender a feminilidade como um conceito, efeito de uma construção sócio-política, produto de um discurso fálico em que a existência da mulher na sociedade depende de um certo comportamento cosmético-estético diante do homem, para suprir seu olhar (*male gaze*) e a colocar numa espécie de posição de privilégio diante da linguagem. A hierarquia de poder aqui vai da mulher menos feminina a mais feminina, a que performa mais a feminilidade (signos atribuídos ao sujeito mulher). A que está no topo recebe o precário aceite dos homens no campo do capital erótico (heterossexual) que, ao mesmo tempo, serve como acirramento de disputas entre as mulheres, enfraquecendo-as de sua possibilidade de luta coletiva política. O privilégio ganho pelas mulheres existe em seu falseamento, pois resulta também numa docilidade em relação a sua verdadeira posição subserviente à ordem fálica. Nesse sentido, o feminino é a antítese disto, como está sendo exposto no texto, o feminino é espectro, a feminilidade, aspecto.

Assim, adenso meu trabalho na trilha da memória da escola francesa do pensamento, no contexto do MLF, que diferentemente da corrente do feminismo liberal norte americano (anglo-saxã), a exceção, a exemplo, da poesia da poeta norte-americana Audre Lorde e sua ideia de usos do erótico, que é da dimensão do feminino, conjugado ao feminismo negro e lésbico e da poesia de sua conterrânea Adrienne Rich, não temeram a monstrosidade, a de-monstração do feminino e encontraram nela uma alavanca metodológica poderosa .

Ora não é precisamente um dispositivo de construção de verdade, portanto de poder, a abstração do pensamento, o colocar no pedestal da razão cartesiana, que reificou o saber para longe do corpo, isto é, distante de qualquer encarnação possível e assim, para longe da realidade material e política.

Na modulação psico-política ainda necessária, levando em conta a realidade material da história do esquecimento da mulher e indo ao encontro da primeira leitura da dimensão do recalque. O Eu quando se é mulher é político. Para além de uma operação meramente narcísica, mas uma expressão de uma necessidade política que passa pelo reconhecimento ao longo da história, em que a memória desse eu feminino — a presença de seu corpo — foi obliterada. É também e por consequência, o realocamento de algum lugar possível para o Eu, isto é, de uma reconstrução desse sujeito perdido com seu corpo na cultura.

Ao escrever o eu, que talvez, muitos críticos e editores masculinos, tenham denominado de reduções íntimas ou o escrever-do-nosso-próprio-umbigo, o método, saber-fazer com a falta, horror ao vazio imposto pela história oficial, essa dos vencedores. O eu na escritura do feminino é modo de ultrapassar ou uma tentativa de escape, jogo de fúria, força para fora da angústia histórica, para onde nós, participantes não-convidadas, fomos lançadas. É uma operação delicada, pois converge na linguagem, fruto e fonte do mal-estar, e, ao mesmo tempo, precisa divergir dela. Não importa detonar o Eu do texto, eliminá-lo de qualquer forma, o Eu do feminino precisa aparecer, porque ele mesmo convoca a palavra a suspensão, a uma outra inscrição que não ao Eu ensimesmado masculino.

Este outro-Eu na poesia não surge como culto à personalidade ou à intimidade, mas marca uma posição política, um lugar para um Eu que nunca existiu. Esse eu é senão o Eu da diferença. Algo que a autora australiana Hazel Smith em *"Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara: Difference/Homosexuality/Topography"* deu o nome de *hiperescape*, seja textual, sexual, político, todas essas diferenças contidas na fundamental diferença textual que o poeta Frank O'Hara escreve. Isto é, o Eu que se manifesta congrega no texto a necessidade de um traço na linguagem que ela própria apagou, o da homossexualidade (se mover da diferença para a escritura). Talvez por isso também, Frank O'Hara tenha sugerido a criação de um movimento que ele

apadrinhou de Personismo, que se fundaria, dentre outros elementos, na crítica da remoção do poeta via abstração — defendia ele que nada tinha a ver com intimidade ou culto à personalidade, era algum tanto do toque do corpo do outro.

Parece-me algo que aponta para uma crítica mais vasta — política e metodológica — ao nos indicar o conflito entre o pensador absoluto, universal, abstrato cartesiano, e a expressão de um corpo vivo que está ali, no poema. A presença desse corpo homossexual tensiona a aparição do Eu, não como Narciso, mas como espectro. Deslocamento de propósito: O Eu é o gesto do esforço de reconfiguração e transformação de um possível sujeito já esfacelado pela cultura. Ora poderia se pensar que aqui haveria a ideação de um sujeito uno, técnica de um todo, longe disso, cabe pensar na possibilidade de subjetivação que em si só já carrega a cicatriz do corte da cultura. E é isto que implica dizer democracia expressiva dos corpos.

E isso não tem a ver em se reduzir a uma experiência autobiográfica a literatura, a uma literatura do eu, mas compreender a relação ontológica do sujeito na literatura, portanto, na linguagem, no contexto de sua supressão. Algo como criar a conexão do gesto do indivíduo com o imediato político, o Eu coletivo, que Deleuze e Guattari desenharam no contexto de uma literatura menor, em “Kafka: por uma literatura menor”.

O Eu no lugar de desposseção, de desalojamento, lemos com Cixous (*opus cit.*), que escrever é se desapropriar do nome próprio em direção a um gesto de se fazer estrangeiro de si, numa ressonância ao que diz Derrida (1996) no seu texto “Monolinguismo do Outro”, este Eu seria um lugar de passagem, fala a autora, de hospitalidade radical, de sair do Império do Próprio do falocentrismo a um não-Eu que faz passar o Outro e o inconsciente. O feminino por estar numa posição estratégica na linguagem, de não ter nada a perder, tem o que dar, em sua escritura de dom, paradoxalmente, o que há de próprio na mulher é em especial sua capacidade em desapropriar-se.

O Eu desaparecido da cultura ressurge, toma outra figura no texto, outra montagem, como nesse poema da poeta inglesa Mina Loy, a aparição do corpo feminino em trabalho de parto como alegoria de sua própria existência. Talvez algo próximo do que diz o historiador de arte francês Didi-Huberman (2014) em “Povos

expostos, povos figurantes”, sobre o desafio da dor, que faz o cineasta italiano Pasolini ao filmar um gesto individual em seu elo sempre político. E mais ainda, aqui no poema *Parturition*, Loy cria imagens que amplificam o desafio da dor, que inclui nesse *pathos* a natureza, o universo, os animais, a imagem do inseto, numa espécie de metabiologia, de inclusão no texto, num *corpus*, tudo aquilo que padece. A presença desse eu próximo ao corpo que dói:

*I am the centre*⁴⁵

Of a circle of pain

Exceeding its boundaries in every direction [...]

The contents of the universe

Mother I am

Identical

With infinite Maternity

Indivisible

Acutely

I am absorbed

Into

The was — is — ever — shall — be

Of cosmic reproductivity

Rises from the sub-conscious

Impression of small animal carcass

Covered with blue bottles

— Epicurean —

And through the insects

Waves that same undulation of living

⁴⁵ Eu sou o centro/ De um círculo de dor/ Excedendo seus limites em todas as direções [...] O conteúdo do universo/ Mãe Eu sou/ Idêntica/ Com a maternidade infinita/ Indivisível/ Agudamente/ Eu estou absorva/ Em O foi-e-sempre-será/ Da reprodutividade cósmica/ Surge do subconsciente/ Impressão de carcaça de animal pequeno/ Coberto com garrafas azuis -Epicurista-E através dos insetos Ondas essa mesma ondulação de viver/ Morte/ Vida/ Eu estou sabendo/ Tudo sobre (tradução minha) em <https://www.poetryfoundation.org/poems/145363/parturition> acesso 01/11/24

Death

Life

I am knowing

All about

Eu sou ninguém/ Quem é você? diz Emily Dickinson no poema de mesmo nome, a pergunta se desdobra como resposta “você é – ninguém –, também?” O não-lugar do feminino na linguagem, o não-lugar na cultura. Existe um duplo deslocamento não apenas como afastamento da mulher em relação ao seu corpo e, portanto, da sua escrita, mas como essa falta de lugar para o feminino na cultura. Como já pudemos ver ao longo do texto. Talvez, em uma oportunidade futura de leitura, desdobrar materialmente essa questão. O problema do lugar é efetivamente existencial e político, pois esse não-lugar tem efeitos no mundo da vida: a não representatividade da mulher no parlamento, o apagamento da presença da mulher na história, o descompasso econômico dos salários, o silenciamento da mulher na ciência, no conhecimento, a violência, o horror ao feminino. Como nas palavras da poeta Adrienne Rich, conterrânea de Emily, “a cultura é um livro de mitos em que nossos nomes não aparecem”. Ou ainda em Cixous: “as palavras das mulheres tradicionalmente relegadas às margens, são os signos do que foi reprimido, hieróglifos enigmáticos de uma ausência lutando para se tornar uma presença” (Cixous, p.97,1986).

Mas é escrevendo a partir e em direção à posição do feminino, ao corpo, enfrentando o discurso governado pelo fálico, pelo masculino, que a mulher apresentará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela. Uma posição muito estratégica, tanto na sua escritura, como na possibilidade de espectro, de método anticultura, que não inveja o poder, mas põe seu jogo em cheque.

o corpo da escrita paga por seu desejo indomado de beleza e conhecimento. Sempre pensei que a palavra beleza está relacionada com a palavra desejo. Existem palavras que, como o corpo, são irreduzíveis: escrever Eu sou uma mulher implica muitas consequências. (BROSSARD, p.20,2010, tradução minha)

Cap. III A alegoria: um corpo que goza o mundo

Uma das belezas da escrita é quando sua imagem se revela no ínfimo pedaço das pistas seguidas com alguma intuição. Foi assim ao descobrir que Nicole Brossard escreveu um romance de título “Barroco ao entardecer”. Não sabia que sua escrita se desenharia também em torno da palavra barroco, como talvez um significante que daria a ver algo da sua obra que estava nessa estrutura. Foi assim ao descobrir que Hélène Cixous também produziu um romance chamado “Terceiro corpo”, algo que compunha outra vez a constelação de conceitos que antes havia pensado para esse texto. E é em especial agora que o corpo se encarna no texto, o corpo como alegoria, portanto, não reduzido ao seu lugar de objeto, mas lugar de uma recuperação do prazer no texto, de sua corporalidade, de sua *mise en abyme*, de sua metalinguagem, mistério, o que ele é no Real. E, portanto, o toque entre o corpo e o feminino que roçam a superfície do texto e se dobra na escritura — o lugar mesmo do erotismo.

George Bataille, escritor e filósofo francês, escreve em 1961 “*Les larmes d’Eros*”, depois de seu famoso “O Erotismo”, nessas lágrimas de Eros, a imagem da violência de uma alegria espasmódica (curioso notar em algumas traduções do texto para o espanhol *joie*, alegria, é traduzido para *placer*, prazer) que explode o coração em direção, de modo paradoxo, a morte — rir tanto a ponto de chorar, chorar de alegria, amar tanto que dói. Uma alegria tão forte, uma *petite mort*, indicando talvez na inscrição singular da língua francesa, um gozo que aproxima o corpo do real, do vazio. Esse escape, evanescente, tanto na força de uma nova alegria ao lado do erótico, quanto dessa possibilidade da criação nesse vazio, que interrompe a lida do sujeito, da subjetividade, ao recaimento do Eu, e o cola no corpo. Muito próximo do que Barthes, como veremos, se posiciona na recuperação do hedonismo do texto, que é senão sua inutilidade diante da economia burguesa.

Essa inutilidade evoca, pelo barroco, o erotismo como paródia da função da reprodução, é a transgressão do útil, do diálogo “natural” dos corpos, com em “Escrito sobre um corpo”, anota Sarduy (1979b), que foi lido por Barthes e Brossard e leu Bataille, acrescento: o erotismo lésbico em seu procedimento barroco de transgredir a transgressão, subverte duplamente a função reprodutiva e erótica no conjunto da

heterossexualidade. Nessa leitura, Brossard abre a perspectiva do gozo na diferenciação dos corpos no texto, tal como fez Barthes (1973/1987) em “O prazer do texto”, ao seguir os passos de Freud em indicar que há um corpo biológico e outro de libido, da energia (cf. nota 33), neste caso, um corpo de gozo, um corpo erótico – de fruição na opção dos tradutores brasileiros – que é o anagrama do texto, ou o texto é o anagrama do corpo. Tantos corpos que Brossard (2005) dá a ler em “*Fluid arguments*”, texto híbrido entre o francês e o inglês, de ensaios, colagem, anotações, poemas, em especial, o corpo feminino da diferença e o corpo lésbico da utopia que desarranjam a narrativa e o conhecimento.

É assim, por exemplo, que ela faz num jogo de palavras: “córtex”, que lembra o som da junção entre as palavras em francês “*corps*” e “*texte*”, produzindo o aparecimento do corpo no texto, e que nos revela a percepção que o corpo é escrito pela linguagem. O corpo, na escrita de Brossard, vem sempre junto com as palavras texto e escritura. Foi então que ela criou a expressão “O Córtex exuberante”, *le cortex*, numa aglutinação entre o corpo e o texto transformando-se em palavra cerebral – o lugar onde há intenso processamento de neurônios, em especial das funções ligadas à memória e à linguagem. O corpo como alegoria de memória e desejo, de um pensamento que canibaliza ele mesmo. Em um gesto de “tomar a palavra” como a proposta de Cixous, Brossard me parece deslocar a palavra em direção ao lugar do qual ela foi retirada, o corpo. Uma agitação do corpo que é provocado pela ação da palavra, que quer senão ser devolvida ao desejo. *French Kiss* é um romance em que o ato da língua só pode ser carnal, lembrando mesmo o movimento das línguas nesse modo especial de beijar – beijo de língua, beijo à (a) francesa:

Camomille agita-se dentro de si, em seu corpo escrito, as palavras e as facetas da angústia [...] Não mais pode controlar suas mãos e seus braços, seus gestos, a maneira de preparar suas frases, de pronunciar as palavras, de soletrar cada sílaba, de devolver à palavra todos os desejos que despertam e que a convidam a participar (BROSSARD, p. 63, 1980, tradução minha)

O próprio título do romance, publicado em 1974 no mesmo ano de “*Speculum...*” de Irigaray e o “O riso...” de Cixous e “*La Révolution...*” de Kristeva, já é um jogo de palavras entre o beijo francês de língua, e a escrita na língua francesa de

Brossard, em seu contexto de dissidência socialista que marcava Quebec nos anos 1960 e 1970. O contato das línguas, a mucosa, a umidade, a alegoria labial de Irigaray. A língua (órgão) e a língua (linguagem) se tocam, borrando as fronteiras entre o erótico e o textual, entre o corpo e a escrita.

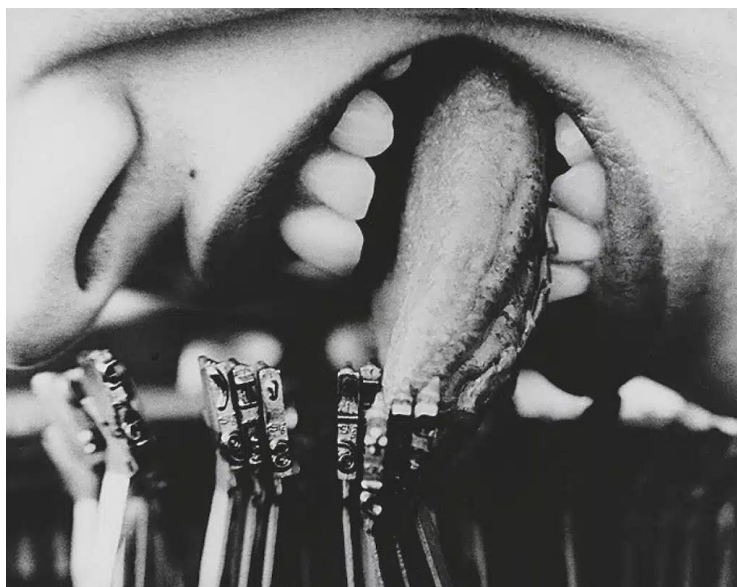


fig. 19 Lenora de Barros, Poema, 1979



fig. 20 Lenora de Barros, língua vertebral. 1998/2010

A fricção labial, poderíamos dizer também ficção labial, é o exercício prático da morfologia de Irigaray: uma escrita que não se vê espelho (representação), mas mucosa (afetação). Em *French Kiss*, a língua desliza sobre a superfície das palavras e da cidade, transformando a sintaxe em um território de prazer tátil. Essa fricção é o que permite ao texto escapar do sentido sólido e tornar-se uma substância vibrante pelo contato e não pela exclusão. Isso destrói a distância necessária para a clareza analítica, o ideal axiológico, o texto torna-se úmido e tátil, onde as palavras não apenas significam, mas roçam umas nas outras, gerando um sentido que nasce do calor do contato. Essa fricção gera uma energia cinética que impulsiona o texto sem a necessidade de uma trama ou enredo linear, o movimento é elíptico e vibrante, como o movimento da língua na boca, entortando a direção única do começo-meio-fim e a gramática do sujeito-verbo-objeto. Há nisso uma política e uma ética, pois esse contato é um modo não apenas de aproximação textual, mas um religar, um giro na separação da linguagem em direção ao tato, que implica tanto o contato com o corpo negado e ausente, o do feminino, como de uma outra partilha da coisa política que não seja construída sobre o pilar do individualismo e do reinado do Eu burguês masculino.

Por esse toque, para Brossard, é pela utopia que se pode criar um simbólico feminino, pela utopia é possível fazer passar o desejo para a linguagem, assim ela constrói a alegoria do corpo holograma no corpo utópico lésbico, o holograma de matéria quase invisível, espectral, consegue projetar no espaço os lugares onde a ficção acontece, onde as personagens se movimentam (a importância da relação do corpo feminino, do corpo lésbico com a cidade, em específico, a de Montréal) e a própria utopia.

Essa é uma questão nodal tanto em sua obra quanto para esse trabalho, e que também atravessa a escrita de Cixous, se a linguagem é fálica e a cultura é falocêntrica, como tornar aparente o feminino apagado, silenciado, violentado, como criar uma vida, um corpo próprio, como ultrapassar a repressão, sem necessariamente aderir a ordem do simbólico e imaginário tomada pelo falo. Algo na pista desse corpo lésbico,

seguindo a trilha da filósofa francesa Monique Wittig⁴⁶, em especial, no ensaio publicado em 2022 no Brasil, pela editora Autêntica, “O Pensamento Hetero e outros ensaios”, no texto homônimo, fruto de uma palestra que Wittig dá nos Estados Unidos em 1978, a frase ecoa na obra de Brossard e dá corpo a sua utopia: “lésbicas não são mulheres”. Segundo Wittig, a mulher não é um dado somente biológico, mas uma categoria política e econômica definida pela relação de subordinação ao homem dentro do sistema heterossexual. Argumenta que a heterossexualidade não é apenas uma orientação sexual, mas um regime político, um contrato social, que produz os conceitos de homem e mulher. Como a lésbica rompe com esse contrato ao recusar a servidão econômica, ideológica e sexual ao homem, ela deixa de pertencer à categoria mulher. A lésbica seria, portanto, uma terceira categoria—há uma espécie de translação filológica e poética ao imaginarmos a origem do nome pela Ilha de Lesbos, na Grécia Antiga, onde nasceu a poeta Sappho (c. 630-570 a.C.), que também dá nome ao substantivo/adjetivo sáfico.



fig.21 Simeon Simenon, Sappho e Irina no jardim de Metileno, 1864

⁴⁶ Ver também “*Le lesbien corps*”, de 1973, traduzido no Brasil como “Corpo lésbico” em 2019 pela editora A Bolha. Romance escrito no limiar do poema, sem classificação, em que Wittig explora o corpo lésbico, das amantes, com força alegórica entre o desejo, a violência, a beleza e o grotesco.

Nessa perspectiva, importa destacar que Brossard não escolhe a neutralidade, pelo contrário, permanece ao lado do feminino tanto no corpo da diferença como no corpo da utopia, a mulher com ela mesma, a mulher com a mulher, para fazer um novo corpo de escrita, do texto com o texto. Ao mesmo tempo, o corpo lésbico é o que torna a categoria Mulher obsoleta, por não estar em função do desejo masculino, esse corpo constrói um novo sujeito, portanto, é preciso destruir e reconstruir na ruína do que fora e virá ser essa outra mulher. Dessa maneira, escrever a partir de um corpo lésbico é escrever desde um vazio no dicionário patriarcal, um lugar que a linguagem não previu e, portanto, um lugar de liberdade para a invenção.

Pois se para existir em uma linguagem as mulheres devem realizar um trabalho de precisão, concentrando a maior parte de seus esforços em desembaraçar as mentiras firmemente tecidas pela subjetividade masculina ao longo de séculos, a escritora lésbica mobiliza as palavras principalmente de modo que elas possam traduzir o alhures de uma realidade inverídica onde **o desejo é uma espiral metafórica, onde a memória se inventa no presente e no futuro, virtual como o corpo de prazer que renova sua energia em toda a superfície da pele que dá ao pensar uma visão vinda de outro lugar.**

Onde a linguagem heterossexual repete suas explicações, seu 'passo-a-passo' sobre a arte, o amor, a natureza e a história, a linguagem lésbica viaja na vastidão; linguagem em busca, ela multiplica suas missões de reconhecimento, roçando entre as ilhas, nos contornos fluidos de um espaço imaginário. Linguagem nômade, linguagem festiva, a linguagem lésbica celebra, sem interrupção, a outra mulher como sujeito de interesse, identidade e desejo. (BROSSARD, 2005, p.210, tradução minha, grifo meu)

A articulação entre espiral, memória e virtual em Brossard ressoa o filósofo francês Henri Bergson (1896/2010), especialmente em “Matéria e Memória”. Para Bergson, a memória não é um depósito de arquivos mortos, mas uma força ativa (o cone da memória) que se contrai e se expande para atualizar o passado no presente. Brossard toca essa ideia ao propor a espiral metafórica: um movimento que recusa a linearidade cronológica (masculina) em favor de uma temporalidade em que o virtual, entendido aqui não como ausência de realidade, mas como potência pura e reserva de imagens, atravessa a superfície da pele. Assim, a memória lésbica em Brossard não relembra uma história dada, mas inventa no presente uma visão holográfica,

transformando o corpo de prazer em um dispositivo de atualização de futuros possíveis que a linguagem heterossexual, presa à repetição do mesmo, é incapaz de conceber. Ainda, num pedaço de poema-manifesto, híbrido de ensaio que cruza o texto, escrito em francês no livro de poemas intitulado, no original em português, “Amantes” (para a tradução em inglês, Brossard cria a palavra *Lovhers*, junção de amante com o plural do pronome pessoal “ela” e também o possessivo *her*, dela) *nous appelons imagination la connaissance que nous avons des ellipses, des spirales et des bras d’arcs de cycles quand se croisent dans nos salives le goût de l’île et celui du combat dans la cité*⁴⁷.

Brossard introduziu a ideia do corpo-holograma em especial no romance “*Picture Theory*”, com o título mesmo em inglês, publicado em 1982 em francês, depois traduzido por Barbara Godard, com quem Brossard trabalhou nas traduções para o inglês. *Picture theory*, jogo semântico entre uma proposição de uma nova teoria da imagem e de uma teoria feita de imagens, écfrases⁴⁸, digressões, formas trançadas, imagens invisíveis, dessa forma, a teoria mesma é excesso, algo da exuberância barroca que aparece na obra da escritora quebequense por via teórico-conceitual e poética, a esse ponto, já não há mais distinção das duas coisas, nem entre prosa e poema, o romance é um longo poema de projeções de uma utopia, da viagem, da comunidade de mulheres que partilha uma outra possibilidade de vida.

O *hollograme*, holograma, título de um capítulo, é uma imagem tridimensional que muda conforme o ângulo de visão. O corpo lésbico é visto assim não como uma anatomia fixa, mas como uma interseção de luz e linguagem, a luz como alegoria da energia, do desejo, em outras palavras, o corpo de libido que é precisamente o corpo de inscrição, onde a linguagem se inscreve e de onde se pode escrever. Nesse sentido, a proposta não é descrever o corpo lésbico como um objeto de visão, mas fazer passar a sua energia através das palavras. É aqui que entra a sua ideia, veremos, de *faire passer du corps*: a escrita deve vibrar na mesma frequência da pele e das sinapses lésbicas,

⁴⁷ chamamos imaginação o conhecimento que temos das elipses, das espirais e dos braços de arcos de ciclos quando se cruzam em nossas salivas o gosto da ilha e o do combate na cidade. In BROSSARD, Nicole. *Amantes*. Montréal: L’Hexagone, 1998.

⁴⁸ Do grego *ekphrasis*, que significa descrever uma obra de arte numa imagem que o leitor possa vê-la no texto.

deixar a luz passar, o desejo entrar no corpo do feminino e do texto.⁴⁹ As imagens se sobrepõem, se acumulam, e a luz é senão a energia, o desejo, que se movimenta no texto.

A penúltima seção de “*Picture theory*” é intitulada de “*Screen Skin*”, desenha outro jogo de palavras com o significado de *screen*, como tela, mas também como anteparo, e como verbo esconder, isto é, o corpo, a pele, como superfície de inscrição do desejo e projeção, uma superfície que, ao ser atingida pela luz do desejo, de-compõe a perspectiva linear e projeta o corpo feminino como um excesso que a bidimensionalidade do espelho patriarcal não consegue conter. “É ao fim da noite patriarcal que o corpo se antecipa no horizonte que tenho diante de mim sobre uma tela de pele, a minha, cuja ressonância perdura naquilo que tece o tecido a luz quando sob minha boca a razão do mundo escorre” (Brossard, 1998, p.167, tradução minha). Corpo ao mesmo tempo tela e imagem. O *screen* funciona como uma membrana que protege a intimidade e o pensamento das mulheres da invasão do olhar masculino, portanto, produz um lugar ontológico e político singular – talvez uma transposição ao pensamento de Sarduy e a alegoria da máscara⁵⁰ –, o *screen* é a máscara barroca, esconde para poder revelar algo mais profundo em outra dimensão, e impede que a subjetividade feminina seja totalmente legível ou capturável pelo Logos. E é nisso que

⁴⁹ *There is a crack, a crack in everything/That's how the light gets in.* Canção “Anthem” do poeta e cantor canadense Leonard Cohen, no seu álbum “The future”, de 1992: Há uma rachadura, uma rachadura em tudo/É assim que a luz entra. Disponível em: [Leonard Cohen - Anthem \(Official Audio\)](#). Ainda, outra vez, na obra da cantora Rosalía, que no último álbum, não por acaso de nome *Lux*, luz no latim, em que explora em cada faixa a questão do místico, do feminino e da linguagem, por meio da vida de santas no catolicismo, islamismo e judaísmo. Na faixa *Divinize* canta: *Through my body you can see the light[...]Les línies del seu cos S'estan desdibuixant/Fins a la frontera.* Através do meu corpo você pode ver a luz[...]As linhas de seu corpo/ estão borrando/Para a fronteira. Disponível em: [ROSALÍA - Divinize \(Official Lyric Video\)](#)

⁵⁰ O conceito de mascarada (*masquerade*) foi introduzido na psicanálise por Joan Riviere, psicanalista inglesa, em seu ensaio *Womanliness as a Masquerade* de 1929, Riviere argumenta em “Feminilidade como mascarada” que a feminilidade não é uma essência, mas uma máscara que a mulher veste para esconder sua competência intelectual – Riviere analisa o ambiente acadêmico – e evitar a retaliação masculina (pela suposta usurpação do falo). Jacques Lacan (1960/1992) retoma o termo no Seminário, livro 8, e em “A Significação do Falo”, elevando a mascarada à dimensão simbólica: para Lacan, a mulher é o falo na medida em que se torna o objeto do desejo através da exibição de um semblante. No entanto, Irigaray e Brossard subvertem essa lógica. Para elas, se a feminilidade é uma construção/máscara imposta, ela pode ser usada parodicamente para desestabilizar o sistema representacional, transformando o disfarce em uma ferramenta política de resistência e invenção de novas subjetividades. Implica então ler que o feminino, através da máscara, transgride a transgressão, falseia o falseamento da ordem fálica. Transforma o símbolo opressor, num gesto barroco, em elemento subversivo.

se faz uma política contra o objeto de visão em torno do objeto sexual, pelo *male gaze* (cf. nota 43), da escopofilia masculina, sobre/no corpo feminino da diferença e sobre/no corpo utópico lésbico. Luz grafando traços do corpo no texto projetado na pele da leitora(o) e da autora(o). A luz não serve aqui para fazer ver o objeto, separando o eu do outro, e tornando o outro um reflexo do eu, mas é energia de criação de text-ura, “*tisse le tissu la lumière*”, tecer o tecido a luz, tecido, *tissue* em inglês, *t-issue*, um tecido, uma pele, que faz questão, que produz um outro pensamento, um outro saber.

Como a imagem da obra da artista visual brasileira Lygia Pape, Ttéia (fig. 22) em que os fios de prata ou de ouro só surgem através da luz, teia porque o fio da aranha que tece, na contração com o outro T, vira teteia, coisa graciosa, menina bonita.

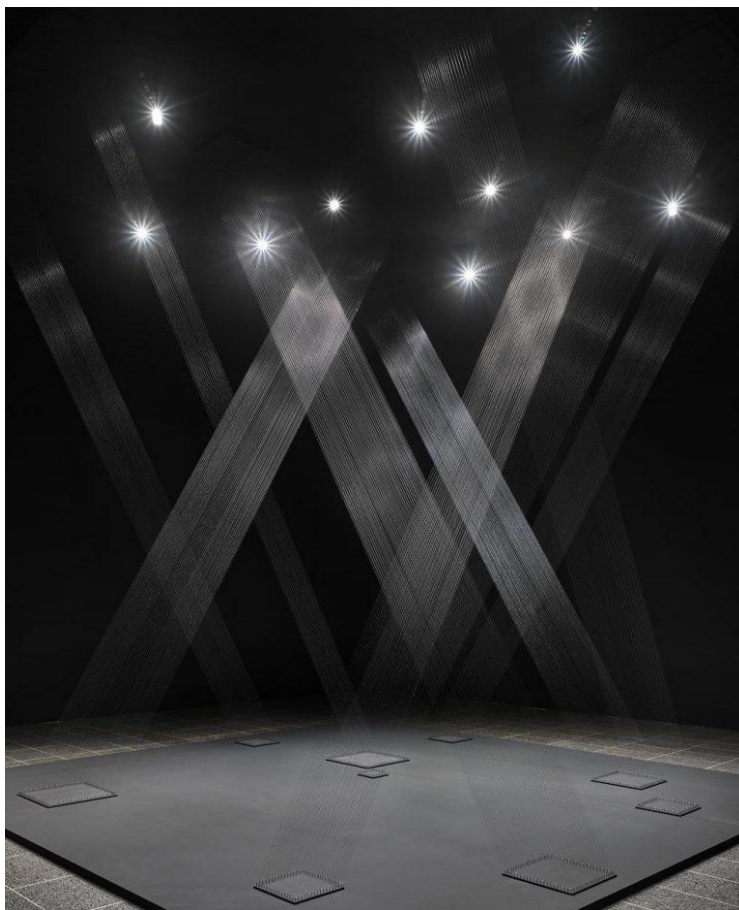


fig 22. Lygia Pape, Ttéia, 2000

A fricção labial em Brossard produz uma escrita mucosa. A mucosa, vulnerável, sensível e sempre em secreção, é o avesso da pele seca e endurecida da lógica fálica. A palavra ciprina, que deriva do grego *kupris*, Cipris, apelido de Afrodite,

deusa do amor e da beleza, nascida na ilha de Chipre, permeia o texto, viscosa, deslizante, quer dizer a secreção que sai da vagina em estado de excitação, uma espécie, digo, de ex-citação, onde o corpo comporta para fora e de fora para dentro o texto, como numa passagem, imagem cara tanto para Cixous quanto para Irigaray, na primeira, a porta, a passagem para a escritura e *sortie*, saída da linguagem fálica, na segunda, a passagem de contínua ida e volta da caverna, vagina, vulva.

É mesmo porque anota Brossard ainda em “Argumentos fluidos” (*Fluid arguments*) que é preciso *faire passer du corps*, fazer o corpo passar, em francês, o verbo *passer* sugere uma travessia ou uma transmissão. *Faire passer du corps* significa permitir que a pulsão, o desejo e a morfologia, os lábios, o cuspe, a mucosa, a ciprina, atravessem a barreira do Simbólico e cheguem à escritura. É o gesto de fazer com que a escrita deixe de ser puramente mental para se tornar uma extensão da carne. Assim, para a escritora quebequense, o texto é um lugar de derrapagem onde o corpo passa através das rachaduras da gramática. Traduzir como “dar passagem ao corpo” pode enfatizar que a autora não controla o texto de forma rígida, fálica, mas permite que a fluidez orgânica flua por ele. Não se trata de escrever sobre o corpo, mas de fazer com que a textura do texto, sua pontuação, seu ritmo, sua viscosidade, seja o próprio corpo em trânsito. E se quisermos esticar mais ainda a língua: o uso do *du* (partitivo *de+le*) em francês indica um pouco de, parte de ou algo da substância de, seria “fazer passar algo do corpo” ou “fazer transparecer a substância do corpo”. Isso reforça a ideia de que o corpo não está ali como um objeto inteiro e fechado, mas como uma matéria fluida que impregna o texto.

a) corpo, chora, boca, caverna

O corpo-que-goza, é o corpo que canta na carne, um gozo cardíaco, interior⁵¹, sem órgão, senão o coração, que treme a terra, que toca a noite. É o que anota Cixous

⁵¹ A cantora norte-americana Lorely Rodriguez do projeto Empress Of, canta na faixa “Woman is a Word” (Mulher é uma palavra): *I’m always coming in the inside... Fire with no flame*. Algo desse gozo interior, do fogo sem chama. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/15LloiA1ECIYyI8WCn708z?si=7352ba3d20ee4b4a>

em “Idiomas da diferença sexual”⁵², lendo o texto como lugar de deslocamento do erotismo, em que se lambe a ferida, onde se ouve um coro indecifrável, de muitas vozes, e que tanto o trabalho de escrever e de ler, da posição do feminino, é um trabalho do corpo: a cena textual é erótica.

Esse corpo anotado em Cixous, comporta uma relação forte com a memória, pois é lugar de transmissão, o corpo-mulher de onde a memória é transmitida, que é duas memórias, que teve lugar e que terá lugar. E mesmo as mulheres que escolhem não ter filhos tem a criança no corpo, da mãe, da filha, da neta — ter a criança no corpo é o que se resguarda no lúdico e sua relação com a linguagem e em especial do que a escrita tem de jogo e imaginação, como vimos antes do barroco e o lúdico. Talvez brincar com as palavras alegoria e alegria, e trazer de volta o hedonismo ao texto, se afastar um pouco da letra sisuda, dura, encontrar as palavras úmidas, as palavras que não têm nome quando gozamos.

A escritura escreve o corpo, e não sobre o corpo. A alegoria exagera a superfície, e essa superfície nada mais que o corpo em inscrição, um corpo encharcado de tinta. E que Cixous desenha com tinta branca, imagem que aparece tanto em “O riso da medusa” como em “A chegada à escritura”, feita de leite, que pinga do corpo como transmissão de uma diferença, de uma vida que jorra do peito. O leite materno é a marca de uma vida pré-edipiana, pré-linguagem, onde a lei, a autoridade do pai, do Estado, do masculino, ainda não fundaram a linguagem. Em outras palavras, o contraponto à letra da Lei⁵³, que se inscreve no corpo, sabemos como em Mary Douglas e o corpo sinédoque social, ou em Foucault e corpo docilizado pelo poder, e mesmo em Freud e o Super-Eu como instância repressora por onde a cultura adentra o corpo⁵⁴: a escritura é a outra liberdade.

A vida pré-edipiana é retomada com importância nas obras de Julia Kristeva e Luce Irigaray, nesse contexto, aproveito para chamá-las novamente ao diálogo. Em

⁵² Texto produto de uma conferência entre Cixous e Derrida, como já falei em outra nota, *Lectures de la difference sexuelle*, de 1994. Cixous fala que Derrida é o único filósofo que escreveu com o corpo.

⁵³ Na carta do Apóstolo Paulo aos coríntios, ele diz que seguir apenas a letra, a Lei, mata, e que o espírito é o que dá a vida (2 Coríntios 3:6), já na carta aos romanos, escreve que é preciso se libertar da velhice da letra em direção a novidade do espírito (Romanos 7:6).

⁵⁴ Ver DOUGLAS, Mary. “Símbolos Naturais: Explorações em Cosmologia” (*Natural Symbols: Explorations in Cosmology*), publicado originalmente em 1970.

“*La révolution du langage poétique*”, obra de 1974, ainda não traduzida no Brasil, Kristeva resgata a palavra grega *khora*⁵⁵, grafada no seu texto como *chora*, do Timeu de Platão, que significa espaço, mas também receptáculo⁵⁶, é anterior ao universo, ao nome, à sílaba, é inominável e inverossímil diante da razão, mutável e em movimento, e apesar de ser um espaço também é um não-lugar que dá lugar a todas as coisas que têm um devir. É o lugar que nos faz sonhar. Lugar de movimento, de energia livre que atravessa o corpo e deixa marcas nele⁵⁷, a *chora* é o ritmo que acontece antes da geometria. A *chora* é uma totalidade não-expressiva, não quer dizer nada, é apenas movimento de carga e descarga de energia, de estase e motilidade.

O espaço-receptáculo platônico é uma mãe e uma nutriz, entende Kristeva, e dessa maneira, é a mediação entre o corpo materno e o futuro sujeito, porque antes de haver um Eu e um Outro, um sujeito e objeto, existe apenas a *chora* como um espaço onde a criança e a mãe compartilham ritmos, sons e necessidades biológicas. Existe uma noção de borda, limiar que acontece entre o inteligível e o sensível e que se dá no corpo e entre os corpos. Sob esse olhar, a *chora* não desapareceria com a entrada de Édipo, da autoridade paterna e, por conseguinte, da linguagem, mas continua a acontecer ao longo da vida, sendo via de escape do Simbólico. O abjeto que lemos

⁵⁵ Ver DERRIDA, Jacques. *Khôra*. In: *Poikilia: Études offertes à Jean-Pierre Vernant*. Paris: EHESS, 1987. Derrida também trabalha o conceito por meio de Platão, mas ao contrário de Kristeva, não vê a *khora* como um lugar do feminino, o que demonstra a tendência dos filósofos, mesmo da desconstrução da linguagem, esquecerem do elemento que fundamentalmente a linguagem exclui, o próprio feminino. Isso talvez traga à tona o aspecto da história da filosofia feita pela razão de ser racional e neutra que é senão masculina, até mesmo pelos personagens que empreendem um esforço de pensar o pensamento de um outro modo.

⁵⁶ A escritora norte-americana Ursula Le Guin (1986/2021) em “A teoria da bolsa da ficção”, subverte a ideia do marco tecnológico da humanidade como a criação da lança, do porrete, e nos mostra a bolsa, o vaso, a sacola, no seu lugar. Ao invés da lança para caça, precisamos primeiro da bolsa para coletar sementes, levar bebês — guardar aveia, sementes, raízes, — é uma tecnologia de sustentação e não de destruição. Sob essa ótica, o texto, ao contrário de perseguir uma narrativa em seu objetivo mediado pela grande história do herói, num enredo linear de violência que culmina ou em morte ou em vitória, diria mais de um saber coletar, num processo diverso, sem necessariamente contar com o início meio e fim heroicos.

⁵⁷ Aqui Kristeva se aproxima muito de Freud para entender a *chora* como lugar de pulsões e processos primários. Para Freud, o processo primário, ligado a princípio do prazer, acontece no inconsciente através de condensações e deslocamentos, é o modo arcaico do funcionamento do aparelho psíquico em que a energia é livre, há ausência de lógica, de temporalidade e realidade, surgem através dos sonhos, chistes e atos falhos, diferente do processo secundário, da dimensão do princípio de realidade, e seu registro temporal, lógico, e onde a energia psíquica é organizada, que é senão a consciência. Ver FREUD, Sigmund. *Caso Schreber, Artigo sobre técnica e outros trabalhos*. In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 12.

antes com Kristeva, e que o simbólico tenta a todo custo expulsar, é a *chora*, é o feminino. A Semiótica, conceito sobre o qual a psicanalista e filósofa desenvolve extenso trabalho naquele livro e que cinco anos antes já havia aparecido no mais conhecido *Semeiôtikè: recherches pour une sémanalyse*⁵⁸ — abordagem que ultrapassa a semiótica estruturalista clássica, em que o sujeito se constitui no processo de significação —, não diz respeito ao estudo dos signos, dos enunciados, mas ao dispositivo conceitual e analítico ligado a *chora*.

Vale, entretanto, destacar que a linha de saída do estruturalismo a partir da crítica à manutenção do enunciado, da gramática, indica também modos de tensionamento, como por exemplo, a mirada em direção a metonímia e a metáfora, tal como aparece em Lacan (1957/1999) no “Seminário, livro 5”, são maneiras do inconsciente operar, assim como na *chora*, segundo Kristeva. Esse espaço de condensação e deslocamento sobre o que fala Lacan é produto de sua leitura da teoria freudiana (cf nota 48), e leitura que a psicanalista faz ao lado de Freud para a concepção da semiótica:

Mas, quando o estruturalismo linguístico se torna um método da antropologia estrutural, a pulsão que subjaz às dicotomias estruturais impõe-se à atenção do pesquisador. Ela se vê, no entanto, novamente evacuada, e o estruturalismo não retém do inconsciente senão a imagem de um depósito de leis, logo, de um discurso. Consideradas unicamente do ponto de vista de sua pertença à linguagem, e privadas de suas bases pulsionais, essas operações estruturais dependem da redução fenomenológica, assim como dependem daquilo que essa redução é capaz de fazer aparecer: o funcionamento simbólico tético. Foi necessário interpretar essas operações estruturais no sentido dos 'processos primários' de Freud, preenchê-las de pulsões, ou mesmo dissolvê-las no indecível grama (*gramme*), para retirá-las de seu refúgio fenomenológico e especificá-las como processos formadores do significante, logicamente anteriores às **sequências gramaticais geradas pelo sujeito cartesiano**, embora síncronas ao seu desenrolar. (KRISTEVA, 1974, p. 40, tradução minha, grifo meu)

A semiótica é então a modalidade que faz acontecer a *chora*, não pelo sentido, mas por prática significativa que faz vazar o impulso pré-verbal, o ritmo, a música, a poesia, enquanto o simbólico é a ordem, a norma, a linguagem estruturada. A

⁵⁸ Semiótica: pesquisas para uma semanálise, editado no Brasil como Introdução à Semanálise, pela editora Perspectiva na Coleção Debates. Ver KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

semiótica não é algo que se lê, mas uma prática do corpo que fura o sistema de signos. A prática significante, cabe ressaltar, é o fazer da significância⁵⁹, em que o fluxo das pulsões atravessa o sistema de signos, transformando o indivíduo em um sujeito em processo, que se desfaz e se recria na linguagem, um sujeito que não apenas usa as palavras, mas que é transformado por elas. A significância impede a estagnação do sujeito na ideologia ou na norma, pois ela mantém aberta a marca das pulsões, garantindo que o discurso seja sempre uma prática viva e capaz de romper com o verossímil e com a linearidade imposta pela razão.

Assim, a significância apresenta o trabalho de fazer-se do texto, um processo onde o fluxo da *chora* atravessa a barreira do fenotexto, sua face comunicativa, para injetar nele a força do genotexto. É através desse trabalho que o corpo se torna escrita e o sentido se torna vibrante, e essa vibração, porque, em especial, a cadência do ritmo, da poesia, faz mover, desloca o sentido e sua fixação — por isso em “*La Révolution...*”, Kristeva tenha lido Mallarmé e Lautréamont, o poeta põe o sistema do sentido em crise para liberar o corpo, poetas esses malditos, sentido esse da moral burguesa, que eles destruíram numa França do século XIX. O genotexto refere-se à base pulsional, pré-linguística e inconsciente que subjaz à produção de um texto, no significante-produzindo-se antes de sua estruturação lógica. Engloba ritmos, entonações, musicalidade e gestos, rompendo com o sentido convencional e precedendo o fenotexto (a estrutura comunicativa e gramatical contida no enunciado). Ele fura a estrutura da representação, da comunicação e da expressão do texto, o genotexto é, portanto, um significante infinito, e não uma estrutura. Lembro dos textos-*jouissance* de Michelle Montrelay, de uma posição de abertura da linguagem e criação.

Assim, ao argumentar sobre a operação da linguagem poética, a autora búlgara-francesa, postula que a transposição da *chora* semiótica para o domínio simbólico não anula a estrutura sintática, mas a impede de se consolidar em uma unidade totalizante. A irrupção das pulsões no sistema de signos provoca uma dimensão infinita à frase. Embora as categorias gramaticais sejam mantidas para

⁵⁹ Roland Barthes, naquele ensaio “O prazer do texto”, de 1973, argumenta que a significância é a fruição, o gozo do texto, e que está convencido de que na cultura de massas burguesa ela é impedida, mas pode vir pela utopia, pela revolução.

garantir a comunicação mínima, elas perdem sua completude, permitindo que o objeto denotado se fragmente em múltiplas camadas conotativas e ficcionais. Esse processo não resulta em uma síntese dialética de matiz hegeliano, mas sim na manutenção de uma posição explosiva e heterogênea do sujeito, a poesia não resolve o conflito entre corpo e lei, mas sustenta a explosão dessa relação onde a incompletude da norma sintática abre caminho para uma proliferação ininterrupta e infixável de sentidos.

O título e o trabalho que Kristeva inscreve no texto revela seu propósito político, a revolução da linguagem poética é, em especial, a de um agir político intra e intertextual que desarma, sobretudo, a ideologia. A convergência entre poética e política não se dá pelo conteúdo da mensagem, mas pela subversão das estruturas da linguagem, assim, a política da escrita reside na capacidade de a significância poética implodir a significação ideológica, fechada, e que sustenta e é sustentada pelo estabelecimento. A/o poeta tensiona o simbólico através do ritmo e das pulsões do semiótico, e não apenas cria arte, realiza um ato político de desestabilização do sujeito soberano e do discurso oficial, de todo significado político-econômico, sabido, burguês-masculino. A revolução propõe na ruptura da gramática, a ruptura da lógica de controle social, pois ao devolver ao texto a sua materialidade pulsional e o seu caráter de sujeito em processo — não mais fechado em si, o Eu retroalimentado de individualismo —, a poética denuncia a natureza artificial e repressiva de qualquer ordem que tente reduzir a vida ao sentido literal e unívoco.

O desmanche que a poeta faz à significação é, no fundo, à ideologia. A ideologia sobrevive através de sentidos prontos, clichês e frases que fazem sentido absoluto. Quando o poeta explode a gramática, explode a base onde a ideologia se apoia, e prova que o sentido não é algo natural ou dado por Deus, mas algo construído, e que pode ser desconstruído — fazer sentir como a imagem de Clarice Lispector em “Água Viva”, em que o sentido limita, este sentir que é a borda entre o inteligível e a sensibilidade, o *it* que precede todo entendimento. É interessante que a ideia de borda, de um limiar do espaço da *chora*, do feminino, tanto entre o sensível e o inteligível, quanto entre os corpos da mãe e do bebê, está presente na obra de Luce Irigaray (1974/1985), “O

Espéculo da outra mulher”⁶⁰, por meio de uma proposição imagética do corpo, advinda do aparelho ginecológico espéculo. Digo de uma proposição imagética porque é através desse outro espelho, dessa outra forma de ver, que Irigaray menos quer uma redução a uma biologia do corpo, mas tentar dar a ver algo escondido no saber, ao mesmo tempo que promove um giro metodológico frente a teoria do estágio do espelho em Lacan, em que o Imaginário é constituído pelo olhar do Outro na linguagem. Ao invés do espelho convexo, que dá a forma ao que o sujeito é, e que para a autora seria o papel da mulher diante do homem, refletir o que ele é, agora um pequeno aparelho com um espelho côncavo constrói outra perspectiva de imagem. É, portanto, uma mirada ao encontro entre o corpo e a linguagem, em que esse limiar de fazer ver outra imagem, de especular, refletir outro corpo, entrar e sair dele, chega enfim nos lábios da vulva como alegoria.

Um paradoxo e uma paródia, porque é algo de ver o invisível, e retorcer o próprio campo da psicanálise, do evidente ao que não se vê, do convexo ao côncavo, do fálico ao feminino. Ao passo que nenhum desses deslocamentos implicam numa simples oposição, mas inscrição da diferença, pois nem fora o interesse da autora de negação da psicanálise na esteira, em especial, do pensamento de Lacan, mas em suas palavras:

Eu diria que a psicanálise, infelizmente, não traz, ou não traz mais, a ‘praga’, mas se conforma demais a uma ordem social. [...] Destruir a psicanálise, você me perguntou? Em vez disso, procuro analisar um determinado modo de seu funcionamento e, a partir daí, modificar sua prática. (IRIGARAY, 2017)

Quer dizer, mesmo com a revolução da descoberta do inconsciente, que desvia do império da razão, do logos, diante da história do pensamento seja platônico, cartesiano e hegeliano, através dos sonhos, dos chistes, dos atos falhos, ainda sim, há a inscrição da libido a partir de um modelo sexual masculino, em que a mulher se

⁶⁰ Fruto de sua tese de doutoramento em filosofia, causou a expulsão de Irigaray do departamento de psicanálise da Universidade de Vincennes e de sua dissolução do grupo de Jacques Lacan, na *École Freudienne de Paris*, devido à crítica direta ao falocentrismo freudiano e lacaniano.

constitui sob a ótica do falo, com o discurso que gira em torno dele, que vai do continente negro, do indizível, ou ao neutro.

E embora, reitero, Lacan tenha dado luz a questão do gozo outro feminino — Michelle Montrelay, como vimos, o fez, sem a leitura e recepção que teve Lacan —, ele ainda teria como referencial o fálico, ou mesmo dentro das alegorias clínicas como por Freud, o complexo de Édipo e Totem e Tabu, onde a ordem social, a democracia, é fundada desde o assassinato do pai pela horda original, por seus filhos, para tomar seu lugar e constituir outra ordem patriarcal, indo ao Nome do Pai, em que Lacan outra vez tensiona a ideia freudiana, dessa vez da castração, para pôr em jogo não o pai como figura própria, mas uma representação de uma autoridade simbólica, ainda sim, a partir de um significante masculino. Ressalta-se também que o esforço que o psicanalista francês faz sobre o gozo feminino no seminário “Mais ainda” é no contexto do Movimento de Liberação das Mulheres nos anos 1970 na França (cf. nota 40), em certo manejo provocativo ao anotar que a mulher não existe, por outro lado, para dizer que ela é não-toda dentro da linguagem operada pela lógica fálica. Ora, para Irigaray, isso comportaria um problema porque se o feminino está ao lado do Real, do indizível, como dizer sobre ele, como dar vazão a, como dar vida a. Certamente não pelo seu recalque, seja clínico, seja pela história. Em “Este sexo que não é só um sexo”, traduzido pela primeira vez em português por Cecilia Prada pela editora Senac em 2017, é o que Irigaray se refere ao entendimento da sexualidade feminina ou por um pênis menos desenvolvido, no clitóris, ou pela falta dele, na vagina. A mulher não tem falta de nada, mas uma morfologia própria que gera uma outra linguagem, que não é linear, é circular e tátil.

Aí então a alegoria dos lábios⁶¹ que se tocam, os lábios genitais femininos estão sempre em contato: um toca no outro sem cessar. Esse *con*-tato também implica numa outra ética, do toque, da aproximação e em outra perspectiva de espaço-tempo, que muito tem de vizinhança com o barroco, já que diz respeito a descontinuidade e a anamorfose, não se sabe onde os lábios terminam ou começam nem da sua forma fixa,

⁶¹ No ensaio “Barroco” Sarduy também anota que a inscrição da palavra barroco forma uma espécie de laço, de uma imagem e som que se desloca do “a” ao “o”, um laço, *boucle* em francês, boca, do latim *buccula*, onde o início e o fim são intercambiáveis. O enlace, as voltas da elipse.

algo que nos lembra Sarduy no ensaio “Barroco” e a anamorfose da obra de Borromini, em especial, da elipse.

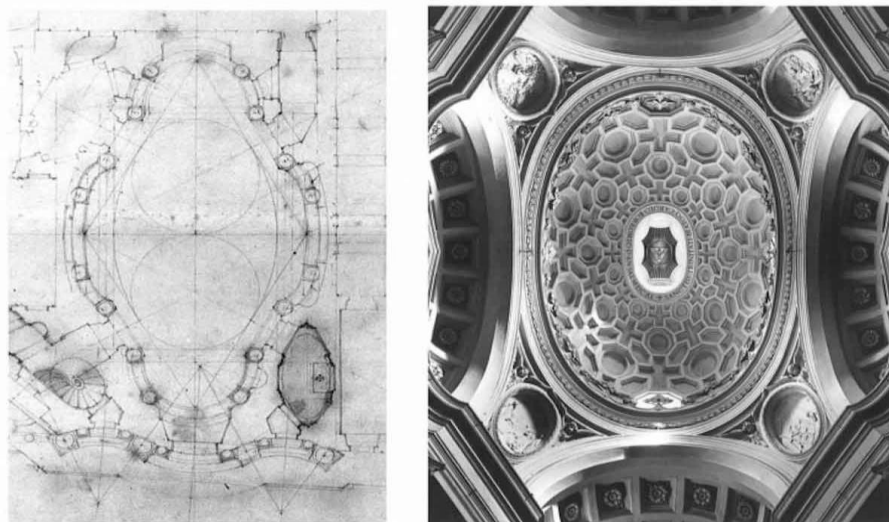


fig.23 Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane

Para Irigaray, a lógica fálica da linguagem se baseia na identidade fixa ($A=A$), na clareza, na unidade e na distinção entre sujeito e objeto. É a lógica do Um. Já o feminino é sobre o nem um nem dois. Os lábios são dois, mas quando se tocam, formam um contato contínuo que se descontinua, está no entre, na passagem, sem *arché* e *telos*. Assim, o *parler-femme*, o falar-mulher é uma linguagem que não vai a lado nenhum de forma linear, que não se fecha em definições, que é fluida e difusa, não busca chegar a um objetivo ou concluir um pensamento, mas que sente prazer no próprio ato de deslizar pelas palavras. Ao que poderíamos dizer do ditado popular “ter lábia”, na arte de articular a linguagem de outro modo.



fig.24 Brígida Baltar, As conchas vagina I, II, III, 2017



fig. 25 Giovanni Paolo Schor, *Letto da parata per Maria Mancini*, 1663

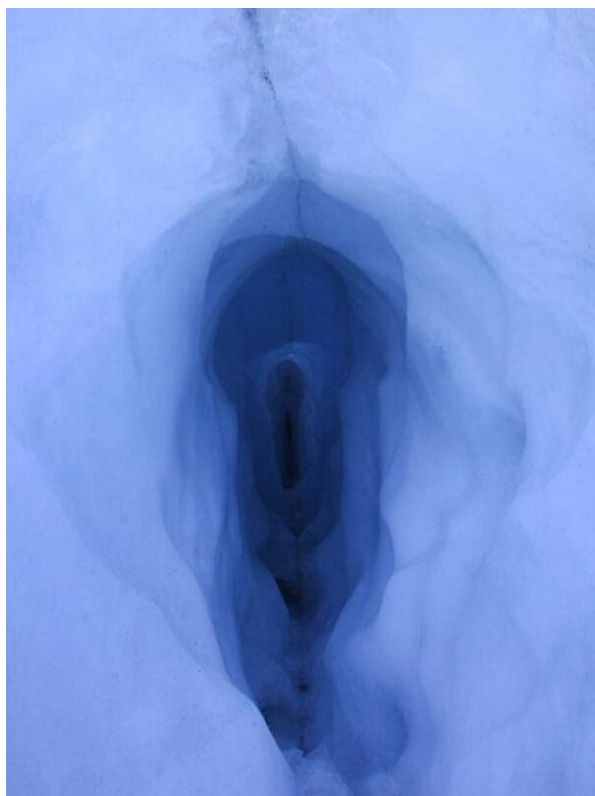


fig.26 Georgia O'Keeffe, *Caverna de gelo*, 1950

Esse ambiente escorregadio, do fazer deslizar com as palavras, é a impressão que Irigaray nos dá primeiro ao desdobramento da ideia de lábios para uma extensão das mucosas, os lábios da vulva, da boca, a língua, o ânus, o mucoso, tecido que reveste toda cavidade do corpo. Deslizar pelas palavras é se deslocar na maciez e porosidade desse tecido até a caverna, *hystera*, da qual Platão em seu mito saiu, mas a abandonou — o neofantástico, espectral, cavernoso, espaço barroco etimológico, *grotta* sobre qual Benjamin insiste em “Origem do drama barroco”. Esse deslize é senão uma tentativa de deslocamento na história do pensamento que a autora faz, do desvio ao *logos* que mesmo em conhecer a caverna, ou a *chora*, tende a renegá-la.



fig. 27 Gustave Courbet, Paisagem rochosa, data indeterminada



fig.28 Anish Kapoor, Dirty Corner, 2011⁶²

Para a autora, a filosofia ocidental começa com o homem saindo da caverna, do útero em direção à luz do Sol, o *logos*. Platão transforma o lugar da origem, o corpo da mãe, em um lugar de ilusão, erro e sombras. Para Irigaray, o filósofo precisa esquecer que nasceu de um corpo feminino para poder dizer que a Verdade está apenas no mundo das ideias. Há algo sempre lá, na caverna, na *hystera*, mas os homens são impedidos de enxergar por estarem acorrentados e fixados no olhar a verdadeira luz do conhecimento, a razão, o Sol. Este lugar de origem tem a ver mais com a operação filosófica que faz Platão, em que consiste numa inversão, num hipérbato, aqui até jogando com as palavras, a expressão grega *hysteron proteron*, que significa o último colocado como primeiro, isto é, como num outro ditado, a carroça na frente dos bois, do que com uma noção de *arché*, dessa origem, sustentada pela psicanalista, pelo contrário, sua obra nos indica que o feminino, como disse, não fecha uma forma, não

⁶² Essa instalação do artista visual indiano Anish Kapoor causou reações violentas de vandalismo, pichações de acusações de aberração a obscenidade, franceses, nos jardins de Versalhes, a apelidaram de “vagina da rainha”. Interessante que o artista propôs o site da obra com relação ao Rei Sol, ou seja, a obra acontece na dialogia entre esse feminino cavernoso, vejamos as rochas colocadas ao seu redor, e o símbolo do poder e do conhecimento na figura de Luís XIV, que governou a França desde o Palácio de Versalhes. O nome da obra, na tradução literal do inglês “canto sujo”, significa algo oculto, obscuro.

tem finalidade, portanto, não se ocupa de uma origem. Talvez isso nos sirva para compreender, que não importa uma redução ao *bios*, mas sim, como essa relação com o corpo foi apagada e esquecida pelo pensamento ocidental masculino, e que sim, esse corpo acontece diante de uma posição na e para fora da linguagem, ao lado do feminino.

Assim, Irigaray analisa a parede no fundo da caverna onde as sombras são projetadas como o primeiro espelho plano da história. Os prisioneiros estão de costas para a luz e só veem reflexos. A filosofia, segundo ela, baseia-se nessa distância: o homem olha para a parede o espelho plano e acredita que aquelas sombras (as representações) são a única realidade possível. A mulher, o corpo e a matéria são apenas o suporte⁶³, a parede, para que o homem projete suas ideias. A parede não é vista, apenas as projeções sobre ela são valorizadas. O espéculo permite que o sujeito não precise mais olhar apenas para a parede do fundo, para o reflexo do logos, mas sim, olhar para as curvaturas da própria caverna, para o que é úmido, escuro e múltiplo. Em vez de ser um lugar de ignorância, a caverna-útero torna-se, através do espéculo, um lugar de produção de uma outra verdade.

b) gradiva

A história de “Gradiva: uma fantasia pompeiana” traduzida por Claudio Willer e Diogo Cardoso, do escritor alemão Wilhelm Jensen (1903/2023), narra uma viagem nascida de um sonho e guiada pelo imaginário. O nome Gradiva, do latim *gradivus*, aquela que avança, pertence a uma figura em baixo-relevo que fascina o arqueólogo Norbert Hanold, e que o personagem encontra em Nápoles. Movido por essa obsessão, ele vai até Pompeia procurar os rastros da mulher que teria servido de modelo para a peça, e que foi revelada para ele num sonho. Na verdade, é Zoé Bertgang, uma amiga de infância por quem ele era apaixonado, mas que sua memória havia enterrado. Zoé percebe o delírio de Hanold e, em vez de confrontá-lo com a

⁶³ No primeiro capítulo, lemos com Severo Sarduy que a produção artística ocidental apagou o suporte, ou seja, o corpo, podemos ler agora em conjunto com Irigaray que esse suporte é ao mesmo tempo o feminino, o corpo da mãe.

verdade nua e crua, ela entra no delírio, finge ser a Gradiva para, aos poucos, trazê-lo de volta à realidade.



fig. 29 Gradiva (baixo-relevo romano). Século II d.C. Mármore, sem autoria

Ao misturar o inconsciente com a realidade, o livro marcou profundamente a psicanálise. Freud (1907/1996), apresentado à obra por Jung, dedicou a ela o ensaio “Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”, em torno das neuroses, sonhos e inconsciente, anota que Hanold sofre de um delírio arqueológico. Ele desloca seu interesse erótico pelas mulheres vivas para uma imagem de pedra, assim o foco de Hanold está no pé da Gradiva e no modo como ela levanta o vestido, um fetiche que encobre um desejo reprimido — um deslocamento a um objeto o recobrindo de desejo sexual sobre um plano de fundo escamoteado por seu motivo anterior.

Freud faz uma analogia direta entre a arqueologia, escavar cidades enterradas como Pompeia, e a psicanálise, escavar memórias enterradas no inconsciente. Enterrar algo sob as cinzas do Vesúvio seria o mesmo que reprimir um desejo, desenterrar a estátua é trazer o trauma ou o desejo de volta à consciência. A obra influenciou com força o movimento surrealista, André Breton batizou sua galeria de arte, aberta em 1937 na rua de Seine, em Paris, com o nome de Gradiva. O portal da galeria, desenhado por Marcel Duchamp, trazia a silhueta de dois amantes abraçados. No texto de inauguração, Breton define a personagem como o ponto de encontro entre o desejo e o real: “Sobre a ponte que liga o sonho à realidade, 'levantando levemente o vestido com a mão esquerda: GRADIVA. Entre a utopia e a verdade, no coração da vida: GRADIVA.” (Breton, 1937/2023)

Ao contrário de Jensen e Freud, Cixous (1970) desvia por outra chave de leitura, a da memória de Zoé e sua vida, como a personagem pensava como era criança? Do que a gradiva se lembra? Combinando com suas próprias memórias, do nome de sua mãe, Eva, e a notação de quem no romance Gradiva não há mãe, todas as mães foram esquecidas. E a imagem dos plissados de sua túnica, que ao ser puxada para cima revela uma dança, um pé prestes a voar (naquela operação do feminino cara a Cixous e seu *vol*, roubar/voar), mas também revela *le pli*, a dobra, indicando o terceiro corpo: o transbordamento dos limites, o tocar das bordas, o limiar: textual, sexual, familiar, social, entre a consciência e o inconsciente sonho e vigília, vida e morte. Em *Le Troisième Corps*, a confusão das categorias próprias, do cotidiano ao conceitual: “*Car tout ce qui existe, y compris les fourmis et les mouches, les chiffres et les mots, nous interesse*”⁶⁴ (*idem*, p. 29).

Esse pequeno biografema que Cixous faz de Zoé e da própria Gradiva, nos permite entrar por outra entrada do texto, uma outra leitura, translação que se ocupa talvez de uma pergunta. Onde está o corpo da mulher na cena erótica, ou seja, no texto, na vida? Para a autora argelina, tanto na leitura de Freud como de Jensen, ela

⁶⁴ Pois tudo o que existe, incluindo formigas e moscas, números e palavras, nos interessa.

está na cama, deitada num espaço sem movimento, sonhando o sonho de Hanold e Jensen. É preciso dar lugar para que o sonho seja sonhado por ela mesma.⁶⁵

O Terceiro Corpo parece apontar para o que o feminino cria, o suporte da via do paradoxo, do masculino-feminino, em outras palavras, aquela ideia de que por meio desta outra operação, diante dessa posição na linguagem é possível criar outro corpo de escrita, que não mais funciona pela hierarquização da oposição binária, mas que pelo engendramento do próprio feminino – Grádiva anagrama de Grávida –, dá outra vida para o corpo, textual, político e ético. É um novo pacto com a vida, de sangue, de saliva, de leite. Configura-se uma aparência crística no texto de Cixous, aquela de fim da Lei em direção a graça e do amor, messiânica, como em Walter Benjamin⁶⁶. O descendente da mulher em Gênesis 3:15, a terceira pessoa da trindade: “Estamos familiarizados com terrores, dúvidas, buracos negros e buracos brancos, presenças eternas, poderes primordiais, as primeiras e as últimas águas. Na intersecção de nossas línguas, surgiu para nós um terceiro corpo, num lugar onde não existe lei.” (op cit., p. 70, tradução minha). Nem olho por olho, nem dente por dente.

⁶⁵ Curioso articular a ideia de um vislumbre do feminino, porque mesmo em Breton e sua utopia pelo sonho e pelo desejo via Grádiva, há de se lembrar de Léona Camille Ghislaine Delcourt, a Nadja, título do segundo romance de Breton, de 1928. Leona foi uma jovem artista muito pobre, com quem Breton teve um caso extraconjugal, servindo de inspiração para o romance em torno do delírio, de uma beleza convulsiva. Breton a abandonou depois de ser internada num hospital psiquiátrico. Ver POLIZZOTTI, Mark. *Why Surrealism Matters*. New Haven: Yale University Press, 2024. Outro caso de esquecimento é o da artista visual e poeta alemã Elsa Von Freytag Loringhoven.. Elsa pode ser considerada a “mãe do dada”, inventora da ideia de *readymade* e da Fonte, o urinol, ainda que tenha seu nome eclipsado diante de seu amigo Marcel Duchamp e, apenas na Bienal de Veneza de 2022, receba alguma notoriedade curatorial. Uma das pistas está ironicamente na assinatura contida no urinol “R. Mutt”, uma brincadeira com a palavra *mutter*, mãe em alemão, na grafia de Elsa. Ver SPALDING, Julian; THOMPSON, Glyn. *Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal?* [S. l.]: The Art Newspaper, 2014. Disponível <https://www.theartnewspaper.com/2014/11/01/did-marcel-duchamp-steal-elsas-urinal> Ver também SPALDING, Julian. *Art Exposed*. London: Pallas Athene, 2003.

⁶⁶ Scholem, amigo de Benjamin, lamentava o abandono de sua raiz mística da cabala no judaísmo (compartilhado por Cixous, de origem africana) em prol do materialismo histórico, culpando seu outro amigo Brecht e sua companheira Asja pelo ativismo marxista. Segundo a filósofa francesa Jeanne Marie Gagnebin, leitora de Benjamin, há uma tendência na interpretação de nomear um Benjamin jovem místico e um maduro marxista, o que seria mais prudente, entretanto, é entender a obra do autor alemão como a união dos dois pensamentos, e que a teologia, como aparece em “Fragmentos da história”, é pequena e feia, ou como um anão corcunda de “Infância berlinense”, mas que não cessa de relembrar seu esquecimento. É uma mancha, uma tinta completamente absorvida no pensamento. O messias não viria para proclamar o Reino de Deus, mas quando a separação entre o sagrado e o profano, sua oposição, não exista mais, e então, a liberdade. Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 143-152, dez. 1999.

Outra imagem entra de súbito nesse romance que não é um romance, e atravessa na mesma hora Brossard e Lezama Lima: o lagarto, *le lézard*, e a fenda, rachadura, *la lézarde*. Paronomásia⁶⁷, deslizagem semântica, tudo que vem na escrita e para a escrita por Cixous, um ato falho provocado, ou um equívoco, para usar Lacan, que nos direciona ora para a ambiguidade camaleônica, o paradoxo, a transformação barroca, ora para a fenda, o furo que o feminino produz na linguagem. Como um dragão das ilhas de Komodo que cuspiria fogo no mito, *le drac*, o dragão insistente na obra de Gaudí em parceria com João Maria Pujol, no Parque Guell, em Barcelona (fig. 30), sinuoso, feito de uma colagem mosaica colorida, que também se transforma em salamandra de fogo, como símbolo do modernismo e da cidade catalã, e elemental do fogo na alquimia— o fogo, plutão, força fáustica do barroco como leremos com Lezama.



fig.30 Gaudi, *Le drac*, 1900-1914

A imagem do lagarto é ela mesma uma subversão que Cixous pratica na leitura de Jensen e Freud, assim, tanto através da/na linguagem como da literatura e da psicanálise, produzindo em si uma rachadura para a luz passar. Primeiro porque no texto de Jensen, *Gradiva* captura um lagarto usando o mesmo método que o pai de

⁶⁷ Figura de linguagem que indica uma palavra com grafia ou sons semelhantes, mas com significados diferentes.

Zoé, no que depois Freud interpreta o lagarto sendo o marido, o falo, essa seria a meta da história, o casamento entre Harold e Zoé, a afirmação do desejo de Jensen, a filha que foi passada do pai para o marido. Segundo, porque Freud ao defender que Zoé seja uma representação do trabalho da psicanálise na descoberta do desejo, é na verdade, um reflexo do seu próprio desejo como psicanalista, como pai da psicanálise.

A função do lagarto não tem valor nele mesmo, é perversão da narrativa, quer ser verde e dourado ao mesmo tempo, resiste a toda interpretação, exceto a que atribuímos a ele. O lagarto é um luxo na história de Jensen, e existe apenas para perpetuar uma reptação paterna, diz a filósofa. *La lézarde*, portanto, nome no feminino, mas que é também lagarto ambíguo, se torna um dispositivo nas mãos de Cixous, que interrompe a troca patriarcal de Zoé e seu destino de morte no casamento e na interpretação, assim, por meio da escritura do feminino, ela pode fazer de novo Zoé, uma Gradiva rediviva.

Cap. IV Breve-imensa teoria política do barroco

A necessidade deste capítulo cumpre, em primeiro lugar, uma relação estrutural com o capítulo que tratei sobre a paródia, mas também o capítulo sobre a alegoria, em segundo lugar, ele segue o caminho metodológico da transdisciplinaridade, que também é meu caminho. Entendo que, para o mundo da destruição capitalista, a tentativa de algum gesto de luta só pode ser pelo mesmo que o barroco e o feminino abrem, uma aproximação da vida no entrecruzamento, na transverberação, a transversalidade do pensamento. É assim que a teoria política aqui se apresenta, não na sua fixidez disciplinar, mas como o espectro conceitual do que tudo é política. Seria também dizer de uma certa utopia do pensamento, junto com Lezama Lima (1957/1993), em seu livro de ensaios *“La expresión barroca”*.

Por fim, pensar o barroco como dispositivo anticapitalista, desde a noção de afinidades eletivas de Max Weber, retirada do romance homônimo de Goethe. Acho interessante que, ao mesmo tempo que é conceito e ferramenta, a noção de afinidade eletiva dá uma mirada do que esse trabalho tem de metalinguagem (a *mise en abyme* barroca), em outras palavras, como o autor alemão a partir da literatura de seu conterrâneo, cria todo um aparato sociológico e político para compreender o fenômeno da aurora capitalista no contexto do protestantismo. Daí a leitura de *“A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo”* e o diálogo com um Michael Lowy e as aplicações do método da afinidade. Nesse sentido, pensar: se o barroco se manifesta na Contrarreforma, resposta ao crescente protestantismo, e se o último se afina ao capitalismo, pode ser o barroco, sobretudo de gênese latino-americana, um elemento contra o capital?

Por que o barroco resiste tanto ao tempo? Não seria a resposta definitiva se apenas fosse um estilo artístico ou gênero enquadrado pela história da arte. Talvez porque o seu fantasma nunca tenha tido um descanso. A tensão entre espírito e matéria, céu e terra, razão e emotividade, sobretudo no traço paródico do barroco (profanação), ao invés de constituir um binarismo, o que daria a ver a confirmação do pensamento hegemônico ocidental, dá passagem para uma irrisão entre os pares antagônicos, que convivem pela via do acolhimento da antítese, dando a ver uma alternativa ontológica e política que não a dos pares binários. É importante notar que

a dimensão binária se constrói não apenas por meio da oposição horizontal, homem-mulher, civilizado-bárbaro, branco-negro, mas também se forma na verticalidade hierárquica, o homem está acima da mulher, a razão está acima do corpo, deus acima de todos.

Esse maniqueísmo ocidental teria origem no colonialismo a partir, do que os autores Michael Hardt e Antônio Negri (2001), no livro “Império”, indicam como a divisão identitária do mundo, ou seja, cria-se a noção do outro quando se traça a linha das fronteiras das terras conquistadas e exploradas. A separação binária é fruto da conquista e da pilhagem do território, o que sobrou da terra é senão a luta pela vida e sua singularidade. Esta última palavra é cara à crítica de Frantz Fanon (2005) em *Os condenados da terra*, publicado pela primeira vez em 1961, quando fala que o colonialismo como método de pensamento e de produção política é, sobretudo, o criador de uma visão maniqueísta do mundo, onde o mal é representado pelos negros, indígenas e mulheres e o bem é encarnado pelo homem branco europeu. O par dialógico Eu-Outro (ou a semântica-sintaxe do sujeito e objeto da linguagem) é o elemento nodal do binarismo sobre o qual o Ocidente se construiu. Fanon, desse modo, desdobra o colonialismo não apenas como um momento na história, mas como uma técnica política que perdura no tempo e molda práticas e hábitos na cultura, e produz efeitos nocivos ao psiquismo dos povos do Sul, isto é, a ideia colonial é um também um problema de subjetivação — a ferida está na terra e na alma.⁶⁸

Ainda neste debate anticapitalista e anticolonial, o escritor e poeta da Martinica, Édouard Glissant, conterrâneo e contemporâneo de Fanon, num esforço diante de uma epistemologia hegemônica, compõem sua obra a ser uma alternativa e uma crítica à fenomenologia hegeliana e ao cartesianismo que pretendem um homem universal e ideal. Ora esse homem universal é senão o produtor da dialética que opõe raças e gêneros. A modulação barroca também se apresenta no trabalho de Glissant. Para ele toda criouliização é barroca, porque vai de encontro ao pensamento clássico universalizante, reto e ordenador. O barroco, assim como a criouliização operam de

⁶⁸ No livro “Reviramentos do feminino e seus mistérios gozosos” Denise Maurano (2023) desenvolve a ideia de que o feminino e a terra são intrinsecamente ligados, não apenas no fenômeno da exploração pelo masculino, mas sobretudo, por uma possibilidade de uma ética que aponta para a vida.

modo — na cultura, na literatura — a inserir o caos, o desvio, a fuga em seus processos. É exatamente na dobra do poder e, portanto, de sua possível legitimação universal que a criouliização se dá, em ato barroco: “Quando o barroco atravessou os oceanos e chegou à América Latina, os anjos as virgens tornaram-se negros, Jesus Cristo tornou-se um índio e tudo isso rompeu o processo de legitimidade” (GLISSANT, p.62, 2005).



fig.31 Cristo chinês da Ordem Terceira do Carmo-Cachoeira, Bahia



fig.32 São Miguel Arcanjo Indígena⁶⁹

⁶⁹ A obra de autoria desconhecida representa São Miguel Arcanjo travestido de soldado romano com cocar na cabeça enquanto pisa a cabeça do demônio com feições de homem português. Ver OS SETE Povos das Missões. Porto Alegre: Editora Paniel, 1986.

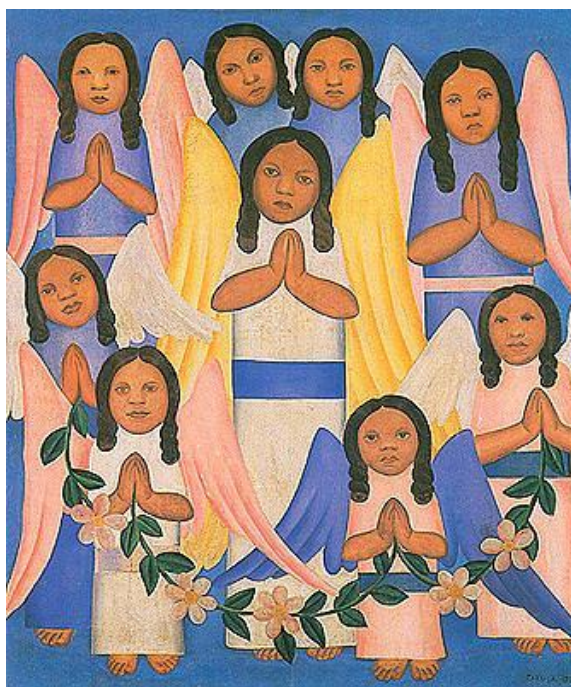


fig.33 Tarsila do Amaral, Anjos, 1924

Pretendo diante dessa modulação desenvolver a ideia do barroco como contraconquista do escritor cubano Lezama Lima. Nesse sentido, demonstrar a especificidade do barroco brasileiro, latino-americano, ainda no seu sentido metodológico e ético-político. Não apenas a defesa de sua modernidade, mas barroco carne, cicatriz, faca que atravessa as entranhas da América Latina. A partir daqui um retorno ao conceito de paródia, mas agora em sua dimensão da teoria política contemporânea e clássica. Isso requer uma tentativa de compreender o uso da paródia na obra de Karl Marx (18 de Brumário) e sua operação crítica e subversiva, tanto política como teórica. Isso quer dizer, como a paródia se aplica a sua potência anticapitalista, no sentido de que Marx escreve tanto em sua forma, ou seja, a ideia de que o 18 é em si uma produção textual como paródia e, ao mesmo tempo, indica a paródia como método de conscientização política. Com isso Marx produz uma *mise en abyme* mais ainda infinita porque constitui uma paródia da paródia, algo que Foucault também irá produzir como método da sua genealogia: parodiar a paródia, destituir a história de um pensamento platônico. A paródia e seu gesto que interrompe a imagem burguesa da história.

Em 1971, Foucault publica “Nietzsche, a Genealogia e a História”, ensaio que marca a transição entre a ideia de arqueologia do saber, da compreensão do discurso ao longo de processos históricos, em direção a genealogia do poder, fase de seu estudo que gira em torno de uma analítica do poder, como ele se relaciona com o corpo, o saber e a verdade, tanto no seu controle na dimensão do sujeito quanto ao corpo coletivo, e que se desdobra enfim na publicação de “Vigiar e punir” em 1975. Naquele primeiro ensaio, no Brasil, parte da coletânea “Microfísica do poder”, organizado e traduzido por Roberto Machado, Foucault destaca três usos do sentido histórico que se contrapõe à história pela modalidade platônica, quais sejam o uso destruidor da identidade, que se opõe à história como tradição e continuidade, o outro do sacrifício e destruição da verdade como contraposição à história-conhecimento, e por fim, o uso paródico que destrói a história-reminiscência e reconhecimento.

Essas três modalidades nos apontam, em especial o estudo da paródia como dispositivo político, também, como o autor francês vai marcar, para a aproximação a uma outra memória, que vai de encontro a modulação da memória hegemônica que cruza as instituições e fundamenta o que se entende por história, ou seja, do que se diz sobre a história dos vencidos: a contramemória. Trata-se assim, argumenta Foucault, de se fazer da história uma contramemória e, por isso, traçar outra relação com o tempo — algo que o barroco também o é, uma constante anacrônica.

O conceito de história platônico, que é o da metafísica, como o fez também ao criticar o abandono do elemento dionisíaco da tragédia (cf. nota 11), Nietzsche articula no texto de 1874, “Considerações Extemporâneas II: Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida”, em que essa modalidade de se conceber a história obstrui a intensidade da vida. Esta relação me parece importante para entendermos a ética do feminino e do barroco como afinadas a esta intensidade da vida, em outras palavras, a capacidade de desobstrução e de se revelarem como a própria intensidade e criação, o que lhes colocam como espectros dessa *contramemória*. Pista evidente do feminino, outrora e ainda apagado da história, e que pode ser lido como essa força que dissipa a identidade fálica e unitária. O saber-fazer feminino seria, portanto, um exercício de *contramemória*.

O elemento da paródia se destaca na leitura que Foucault faz do texto de Nietzsche e diz respeito a parodiar a história porque ela mesma é paródia, bem como ao próprio gesto que o autor alemão sustenta ao longo do texto, uma leitura da história pela chave da paródia que se distancia de sua veneração. Aqui, poderíamos dizer de um enlace parodístico entre Nietzsche, Marx e Foucault, porque em “18 de Brumário”, ainda que seja a famosa frase a lida de maneira exaustiva dos fatos e personagens da história do mundo ocorram “primeiro como tragédia e segundo como farsa”, proponho um desvio.

Escrito quase vinte e cinco anos antes do texto de Nietzsche, “18 de Brumário de Luís Bonaparte” trata do golpe de estado recém ocorrido na França, dado pelo próprio Luís três anos depois de ser eleito na revolução de 1848. Uma demonstração, segundo Marx, de que essa revolução aconteceu sobre o modelo da primeira, a do século XVIII, muito disso por Luís Bonaparte, o Napoleão III, ser sobrinho de Napoleão I que comandou aquela. A data escolhida para o golpe foi o aniversário da coroação de Napoleão Bonaparte como imperador, compondo ainda mais esse registro como pura encenação. No texto de Marx, primeiro publicado na revista “*Die Revolution*”, a paródia demonstra não apenas uma encenação em termos de uma representação repetida do que foi a revolução antiga, a primeira revolução francesa, mas um modo de dar a ver como a burguesia é incapaz de produzir uma revolução para o povo. Segundo Marx, isso acontece especialmente na revolução alemã, em 1848, a paródia é capaz de abrir os olhos do povo diante da burguesia, na França, tendo em vista o modelo da primeira revolução, a paródia é o centro de todo processo de consciência do caráter ideológico e dos interesses dos papéis revolucionários. A paródia participa assim do desenvolvimento do processo progressivo de desilusão com a classe burguesa, o que canaliza a força para a ação do movimento revolucionário.

Na série de artigos publicados em 1850 na revista editada pelo próprio Marx, “Nova Gazeta Renana: Revista Político-Econômica (*Neue Rheinische Zeitung. Politisch-ökonomische Revue*), e que se tornou obra relevante para o fundamento de seu método, “A luta de classes na França”, o economista político alemão também enfatiza a

contínua e ridícula caricatura que Luís Bonaparte faz de seu tio, assim como a ridicularização de outras personagens das duas revoluções, anota ele:

A França agora possuía um Napoleão lado a lado com *La Montagne*⁷⁰, prova de que ambos eram apenas caricaturas sem vida das grandes realidades cujos nomes carregavam. Luís Napoleão, com o chapéu do imperador e a águia, parodiava o velho Napoleão tão miseravelmente quanto *La Montagne*, com suas frases emprestadas de 1793 e suas poses demagógicas, parodiava o velho *La Montagne*. (MARX, 1850/2010, p.82, tradução minha)

Cabe destacar como a paródia para Marx engloba tanto seu uso histórico político, como técnica literária. A escrita do texto em forma de paródia encontra seu caráter político e pedagógico ao trazer à consciência do leitor, portanto, do produtor de mudança política, a posição ridícula dos imperadores e da classe burguesa. No prefácio à segunda edição do 18, em 1869, ele vai nos dizer, ao se pôr ao lado das obras de autores franceses que “A literatura francesa pôs fim à lenda de Napoleão com as armas da pesquisa histórica, da crítica, da sátira e do humor.” (*ibid.*)

Retornemos um pouco a Foucault em seu ensaio sobre Nietzsche, que contém o uso recorrente da palavra máscara. Este objeto para o filósofo e historiador francês é significativo, pois liga tanto a ideia de paródia como a de genealogia. A paródia, por meio do uso da máscara, desmascara e dissocia o uso sistemático da identidade na história, a máscara revela que a identidade é fraca e a encobre demonstrando o que há é uma multiplicidade de almas em disputa, “a história não descobrirá uma identidade esquecida, sempre pronta a renascer, mas um sistema complexo de elementos múltiplos, distintos, e que nenhum poder de síntese domina” (Foucault, 1971/2010, p. 27). Nas palavras do autor, a conclusão de que a genealogia é um carnaval organizado— tal como vimos no primeiro capítulo e a dimensão carnavalesca da paródia em Bakhtin. Dessa maneira, a paródia, a genealogia, dissipam a identidade ao contrário da tentativa dos metafísicos em fixá-la num território de retorno à pátria, ao Eu.

⁷⁰ A Montanha, como Marx a caracteriza a representação parlamentar da pequena burguesia democrática.

E assim Marx, ainda em “18 de Brumário de Luís Bonaparte”, na tradução da edição inglesa “*Marx and Engels Selected Works*”, aponta também para uma máscara na paródia, já na tradução brasileira da editora Boitempo, a escolha do tradutor foi por disfarce. Mantenho a escolha pela palavra máscara, pois no texto original, Marx escreve “*maskierte*”, palavra em alemão que significa mascarado, Lutero mascarado de Paulo. Vale notar que na tradução brasileira há o uso de “travestimento” em seguida, interessante já que uma das características do barroco é o travestimento – a metamorfose de um signo em outro, transformação semântica:

Assim, Lutero vestiu a máscara do apóstolo Paulo, a Revolução de 1789-1814 vestiu-se alternadamente sob o disfarce da República Romana e do Império Romano, e a Revolução de 1848 não sabia fazer nada melhor do que parodiar, ora 1789, ora a tradição revolucionária de 1793-95. Da mesma forma, o iniciante que aprendeu uma nova língua sempre a traduz de volta para sua língua materna, mas ele assimila o espírito da nova língua e se expressa livremente nela somente quando se move nela sem se lembrar da antiga e quando esquece sua língua nativa(MARX, 1852/2010, p. 103, tradução minha)

Vejo que a paródia, ao se manifestar, traz à tona não apenas a referência a um modelo passado, mas também a qualidade de falseamento de certa estrutura. Nisso seu atributo de alegoria (produzir uma imagem) se interpola e se desloca ao desvelamento do tecido hipócrita da história, nesse sentido, a paródia seria tanto um dispositivo textual e político de resistência, como índice que surge para dar a ver algo, pôr em jogo aquilo que antes não era consciente. O ridículo do poder da burguesia e a necessidade de uma luta própria da classe trabalhadora.

Diante disso, importa endereçar o problema talvez de uma lacuna conceitual que nos aponta para a falta de síntese na paródia, o riso, a representação tem a ver com deixar ser o paradoxo, isto é, com a diferenciação e subversão daquilo que se ri ou se encena em direção ao acolhimento da antítese, mas não uma resolução e fechamento diante da tese. Nesse sentido, o método dialético⁷¹ também é superado. O que constitui

⁷¹ É em “Fenomenologia do Espírito” que Hegel (1807/1992) apresenta a ideia de que a razão progride e se aprimora ao longo da história com o desenvolvimento do espírito. Esse processo se dá mediante a ação da contradição, *grosso modo*, uma consciência se torna autoconsciente no conflito com outra

uma abertura da forma política e revolucionária que significaria deixar para trás a repetição da história, dobrar a linha e desviá-la para longe do imaginário burguês — diria que é algo que Lezama Lima possibilita na sua ideia de Imagem, a propósito de sua crítica a Hegel, veremos mais à frente.

A paródia, uma das formas que o barroco opera, é capaz de desarmar os pares binários do Eu *versus* o Outro, sujeito *versus* objeto, cultura *versus* natureza e assim adiante, apenas no campo do conhecimento, já que no plano político esse desarme se dá em consequência nos pares homem *versus* mulher, branco *versus* preto, branco *versus* indígena. Essa operação acontece, como vimos anteriormente, pelo aspecto profanador e da entrada da diferença em face do maniqueísmo ocidental advindo do colonialismo, mas também insere uma outra fundamental entrada: o terceiro termo.

Esse terceiro termo é o Terceiro Corpo sobre qual escreve Cixous, e não à toa compõe o desenho crítico em afinidade com a trilha dos autores insulares, Lezama e Glissant, em que a desconstrução da dialética hegeliana⁷² mobiliza o aparato teórico a partir da perspectiva do barroco, no último, por meio do conceito de criouliização e no primeiro, veremos, da imagem. Assim, me parece que existe pela via do feminino e do barroco uma dissidência aos estágios estruturantes do pensamento ocidental no seu espectro clássico, a metafísica e a dialética hegeliana que se manifestam no imperialismo, na história como progresso e exploração.

Nesse cenário, em que o terceiro termo resiste à síntese — como comentei a paródia sem síntese — possibilita-se uma abertura, uma forma aberta, nem isso nem aquilo outro, uma outra coisa. Um não-fechamento que indica também a correlação

consciência, ou seja, na relação de afirmação, negação e suprassunção (*Aufhebung*), assim resulta a verdade. Para ilustração, aquele famoso esquema pseudo-Hegel: tese x antítese = síntese. Marx, ao construir seu método materialista histórico, também faz o uso do modelo dialético, mas, contrário a Hegel, não é mais o plano das ideias que se desenvolve a história, mas o conflito material de classes entre a burguesia e os trabalhadores, a contradição gerada pela luta de classes se endereçaria então, por meio da revolução, a suprassunção do comunismo.

⁷² A crítica de Emmanuel Levinas (1961/2000), filósofo lituano-francês, à dialética hegeliana fundamenta-se contra a ontologia da totalidade, que reduziria a alteridade ao mesmo. Em “Totalidade e Infinito”, o autor argumenta que a síntese hegeliana opera uma violência metafísica ao absorver o Outro na unidade do Eu ou do Estado. Para Levinas, o rosto do Outro é uma instância de infinitude que resiste a qualquer tentativa de captura pela razão totalizante, estabelecendo a ética como a filosofia primeira. O encontro ético, o face a face, transborda qualquer entendimento ou racionalização sintética, assim a filosofia ocidental, ao buscar a totalidade e a compreensão racional de tudo a partir do Eu, acaba por aniquilar a diferença e a alteridade, culminando em sistemas totalitários.

mais do que o ponto final, e a desestruturação da identidade. A linha que foge não para a paz da síntese.

a) ética barroca e o espírito anticapitalista

A burocracia, segundo o historiador e cientista político espanhol José Maravall⁷³ em “*El humanismo de las Armas*, é o que fundamentou a nova experiência moderna: a organização de um exército regular, economia baseada em dinheiro e a administração em si desse Estado, pelos técnicos, o burocrata de formação. A dimensão burocrática da formação do estado moderno e seu desenho renascentista é constituída pela ideia de mérito, pragmatismo e cálculo. Algo que se segue ao pensamento de outro historiador cultural importante para a dimensão formadora de um terreno burguês no Renascimento, Jacob Burckhardt (1860/2009) desde a Suíça de meados do séc. XIX, no seminal “*A Cultura do Renascimento na Itália*”, o Estado é projetado no cálculo em torno do individualismo, pois é no Renascimento que surge o indivíduo – o homem em detrimento de deus. Um homem dotado de glória pessoal, conquista própria, a mim mesmo toda glória.

O conceito de burocracia, não podemos fugir de sua leitura, é central na obra Max Weber, e será uma pista a ser seguida no estudo comparativo sobre os elementos barrocos frente aos protestantes-burgueses. Weber (1922/2009), em “*Economia e Sociedade*, distingue dois tipos de formação cultural (*Bildung*) que me parecem importantes para a compreensão. A *Bildung* patrimonial, que recai na ideia de uma razão instrumental de mundo, e a *Bildung* por meio da formação lúdica⁷⁴, da arte. De acordo com Weber, o pensamento vencedor é o primeiro, que fundamenta toda a relação entre patrimônio e burocracia, da lógica e da racionalidade.

⁷³ Ver MARAVALL, José Antonio. *El humanismo de las armas en Don Quijote*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948. O cientista político madrilenho tem uma obra importante para a literatura sobre o barroco, em especial seu livro “*A cultura do barroco*”, de 1975, publicado no Brasil pela EDUSP, mas que diferente deste trabalho, não entende o barroco como operação, mas o delimita apenas como como fenômeno de época pela via do historicismo, em que sua característica anacrônica não é considerada. Ainda discordo, como ele propõe, que o barroco é, em grande medida, efeito de propaganda da monarquia e que seria a respeito da singularidade espanhola, desconsiderando a proliferação latino-americana.

⁷⁴ Como vimos, o barroco e sua tendência lúdica, do jogo, do gozo, do riso.

A burocracia surge como uma forma de governança e administração eficaz, mas desencanta o mundo e separa o indivíduo da possibilidade de outro pensamento, o mágico, ou seja, do ritual. É o que o autor alemão chama de jaula de ferro da racionalização, que serve a eficiência das novas demandas (crescimento populacional, do comércio e da produção) dos processos do Estado moderno, mas que pode se tornar opressora e autônoma. O desencantamento⁷⁵ está, portanto, na dominação do procedimento e na instrumentalização dos indivíduos em prol da máquina burocrática. A burocracia e a economia burguesa são assim inseparáveis — o desencanto é o capitalismo.

Lembremos de Franz Kafka, enfiado na burocracia ele próprio, funcionário na Seguradora de Acidentes de Trabalho da Boêmia. Em Kafka, a fonte da distopia (do grego: *dys*; negação, infelicidade e *topos*; lugar; o lugar infeliz, ou o não-lugar) encontra-se no aparelho burocrático. As instituições representam a decadência humana, a devassidão, estupidez, degradação, a imundície. Segundo Benjamin, no ensaio “Franz Kafka: Para a Crítica de uma Obra Inacabada” que escreve em 1934⁷⁶, Kafka apresenta a burocracia como o mundo das salas mofadas e escuras, dos sótãos decadentes. Esse mundo literário kafkiano é ao mesmo tempo o mundo ao qual o próprio Kafka pertencia, na condição de funcionário burocrata.

Nesse contexto burocrático, nem a salvação nem a esperança são possíveis. Os funcionários do aparelho são vistos como parasitas; mesmo os juízes, os secretários todo-poderosos possuem características de decadência, de afundamento. A angústia evocada pelas imagens expressando profunda decadência é a que precede o vômito. A vontade de vomitar kafkiana é provocada pelo ilimitado poder do sistema estatal. Há um mal-estar constante pela obscuridade do ilimitado desse poder, é o que nos vai

⁷⁵ Anota o sociólogo italiano Pier Paolo Giglioli, no “Dicionário de Política”, que Rosa de Luxemburgo brigou com Lenin pela organização burocrática do partido retirar a espontaneidade revolucionária da classe trabalhadora, mais tarde Trótski também iria criticar o aparato do partido comunista bolchevique como uma forma privilegiada de governo. Algo que foi ainda objeto de estudo de Michels e Pareto, na teoria das elites na virada do século XIX para o XX, ao defenderem que todo partido, incluindo o comunista alemão, era governado por elites, ou seja, por minorias capacitadas e fundamentadas na burocracia.

⁷⁶ Esse ensaio é importante para compreendermos o romantismo como visão de mundo e como se desdobra entre o messianismo, misticismo e modernidade nos autores judeus, sobretudo como escape do desencanto burguês.

dizer também Theodor Adorno (2001) em “Notas sobre Kafka” publicado em 1955 na coletânea de ensaios “Prismas: Crítica da Cultura e Sociedade”. A fundamental alegoria da obra de Kafka é a própria burocracia, não a metafísica, nem um símbolo transcendente, mas o horror da normalização do absurdo via o procedimento burocrático, na sua técnica, na disposição última de sua razão instrumental – a burocracia sustenta e é sustentada pelo capitalismo e aí está o imenso absurdo da vida.

Em “Ética protestante e o espírito do capitalismo” o conceito de afinidades eletivas (*Wahlverwandtschaften*) é central para o desdobramento tanto teórico como metodológico de Max Weber (1904/2004). O termo vem da leitura que o sociólogo alemão faz do romance homônimo do escritor conterrâneo, Goethe. “As afinidades eletivas” (*Die Wahlverwandtschaften*), escrito quase cem anos antes da publicação daquele, se desenrola a partir de um quadrado amoroso entre as personagens principais. O título é uma alegoria alquímica de como as substâncias se repelem ou se atraem de acordo com suas propriedades, ainda mais, como se atraem de maneira irresistível. O que então no encontro entre os seres existe de irresistibilidade, o desejo tal como a força de um destino químico.

O casal principal, Barão Eduardo e Carlota, convida dois hóspedes, o Capitão, amigo de Eduardo, e Otília, sobrinha de Carlota, a viver em sua propriedade. A convivência imediata revela que o casamento original (Eduardo + Carlota) se torna instável pela ação dessas substâncias externas, formando dois novos pares irresistíveis (Eduardo + Otília; Carlota + Capitão). Há algo nesse outro que se afina e se compõe, e essa composição não diz respeito a uma causa apenas, mas à elementos diversos, à relação recíproca. É aqui que Weber se distancia da teoria da causalidade⁷⁷, da tradição desde a Metafísica de Aristóteles passando por Descartes e Leibniz. Algo que demonstra afinidade, para usar a palavra cara aos dois, com este estudo em especial com um traço do pensamento que tenta deslocar as categorias da metafísica. A afinidade eletiva põe em jogo o pluralismo em torno da obra weberiana, a realidade

⁷⁷ É interessante pensar no que fez também David Hume no “Tratado da natureza humana”, escrito em 1749, contestando a causalidade não como apenas determinação lógica e empírica da tradição racionalista, mas como julgamento feito do hábito e produto psicológico, o que o colocaria na esteira da crítica à metafísica. Poderíamos pensar mais além, num Hume como um proto Weber ao notar as aproximações entre religião e economia. Ver HUME, David. *Ensaio morais, políticos e literários*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2017.

multicausal e o distanciamento do determinismo social — que estava em voga na época de seu trabalho, devido à grande recepção que teve a obra do sociólogo francês Émile Durkheim (“As regras do método sociológico”, “O suicídio”).

O filósofo franco-brasileiro Michael Lowy, expoente na pesquisa sobre Weber no Brasil, anota que o conceito de afinidades eletivas nunca foi definido em sua totalidade, mas que o sociólogo o desenvolveu como método e já esperava, diante da publicação em uma Alemanha já conhecedora da obra de Goethe, que fosse recebido e compreendido sem dificuldade. Lowy (2025) propõe no livro “A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano”, ele mesmo uma definição:

a afinidade eletiva é o processo pelo qual a) duas formas culturais/religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas ou b) uma forma cultural e o estilo de vida e/ou os interesses de um grupo social entram, a partir de certas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentido, numa relação de atração e influência recíprocas, de escolha ativa, de convergência e de reforço mútuo[...] Vêm em seguida a eleição, a atração recíproca, a escolha ativa mútua de duas configurações socioculturais, conduzindo a certas formas de interação, de estimulação recíproca e de convergência. Nesse grau, as analogias e correspondências começam a se tornar dinâmicas, mas as duas estruturas permanecem separadas. Enfim, a articulação, a combinação ou a união entre essas duas configurações pode resultar numa espécie de "simbiose cultural", em que cada uma permanece distinta da outra, mas ambas estão organicamente associadas. É em algum ponto entre esses dois últimos níveis que se situa a *Wahlverwandtschaft* entre ética protestante e espírito do capitalismo, abordada no grande clássico de 1920 (LOWY, p.79-80, 2025)

O trabalho de Lowy, com fôlego filológico, também nos permite a compreensão do conceito de *Wahlverwandtschaften* ao longo da obra de Weber, no que o autor franco-brasileiro chama de “inventário de usos”. Destaco dois usos: a afinidade eletiva no campo econômico, entre o espírito (*Geist*) do capitalismo e as formas de organização capitalista, o que pode parecer redundância, Lowy argumenta, como aparece tanto em “Economia e Sociedade” e “Sociologia das religiões”, que sindicatos nem sempre são movidos pelo espírito sindicalista, ou impérios pelo espírito do imperialismo. O espírito capitalista precisa estar presente nas formas capitalistas em atração criada pela

afinidade⁷⁸. O outro uso, e que toma a parte central da tese weberiana e que dá título ao livro, é a relação entre o *ethos* econômico e o *ethos* religioso.

A afinidade entre a ascese puritana, a disciplina do trabalho e a acumulação primitiva; e o desencantamento do mundo e a racionalização. No ascetismo intramundano, diferente dos monges que fugiam do mundo para o deserto, o puritano levava a disciplina monástica para dentro do mundo. Dessa forma, o protestante deve trabalhar muito, mas o consumo de luxo e prazeres é proibido. “E confrontando agora aquele estrangulamento do consumo com essa desobstrução da ambição de lucro, o resultado externo é evidente: acumulação de capital mediante coerção ascética à poupança.” (WEBER, 1904/2004, p.157)

A vida do fiel não podia ser baseada no imprevisto ou nos impulsos. Cada minuto deveria ser planejado para a glória de Deus. Isso criou o hábito da contabilidade rigorosa, do cálculo de tempo e da organização eficiente. O capitalismo moderno depende exatamente dessa previsibilidade e do cálculo racional para funcionar. A racionalização da vida é fruto dessa organização metódica que experimenta o crente diante da certeza da salvação e do desencantamento do mundo, já que na falta da magia do ritual, a razão instrumental é o que delimita a vida e o trabalho. O cartesianismo ressurgue aqui, não à toa e não na sua contemporaneidade, mas com traço, *eon* do racionalismo clássico que se desdobra via o par economia-religião. Segue Weber:

A vida do “santo” estava exclusivamente voltada para um fim transcendente, a bem-aventurança, mas justamente por isso ela era racionalizada [de ponta a ponta] em seu percurso intramundano e dominada por um ponto de vista exclusivo: aumentar a glória de Deus na terra — jamais se levou tão a sério a sentença *omnia in maiorem Dei gloriam*. E só uma vida regida pela reflexão constante podia ser considerada superação do status naturalis: foi com essa reinterpretação ética que os puritanos contemporâneos de Descartes adotaram o *cogito ergo sum*. (Essa racionalização conferiu à piedade reformada seu traço especificamente ascético e consolidou tanto seu parentesco íntimo quanto seu antagonismo específico com o catolicismo). (*idem*, p 107)

⁷⁸ Me parece muito próxima da ideia tanto de espectro como em Marx e Derrida, como o *eon* de Eugenio d’Ors. Veremos um pouco adiante.

Devido à doutrina da predestinação calvinista, que consiste na salvação prévia de uns e na condenação de outros, assim, não há causa alguma para a salvação, apenas efeitos dela, o fiel vivia em angústia constante sem saber se era salvo. O sucesso material passou a ser visto como um sinal do favor divino. O lucro não era mais pecado (usura), mas uma evidência de que a pessoa estava sendo abençoada em sua vocação. Isso transformou a busca pelo lucro em uma busca por alívio espiritual. Weber também destaca a vocação (*Beruf*), aspecto, sobretudo do luteranismo, que capta a tendência capitalista. Antes da Reforma Protestante, a vocação era algo restrito ao clero (monges e padres). Martin Lutero, monge agostiniano – ao pregar em 1517 suas teses na porta da igreja de Wittenberg na Alemanha, dá início a um gesto de reforma da igreja católica – muda essa restrição ao ensinar que o trabalho secular, por exemplo ser padeiro, ferreiro ou comerciante, era um chamado de Deus. O trabalho deixa de ser uma punição ou apenas necessidade para manter a vida e passa a ser uma missão religiosa, o que geraria uma dedicação extrema e moralmente justificada à profissão.

b) espectro, *eon*, espírito

Segundo Weber, o calvinismo desprezava qualquer expressão do sentimento, tanto em sua doutrina como no culto, era das linhas do protestantismo a mais rigorosa quanto a isso. Notou, entretanto, que na linha metodista inglesa, o sentimento era acolhido como prova da presença do Espírito Santo. Cabe aqui um pequeno desvio teológico, mas que nos servirá como um gesto que me parece vindo também da espectrologia. John Wesley (1740/2017), fundador da Igreja Metodista da Inglaterra, na metade do século XVII, cria a igreja após ter um episódio curioso no corpo: sentiu seu coração se aquecer em brasas pela leitura da obra de Martinho Lutero⁷⁹. A igreja metodista é então criada sobre uma de suas premissas, qual seja a da necessidade de

⁷⁹ Não explico aqui as condições históricas e políticas da fundação da igreja metodista, mas a marca da experiência (*Erfahrung*) que John Wesley tem no corpo por meio de uma leitura, como um lance com o Espírito, o gesto que move o corpo de Wesley a ponto de fazer fundar uma igreja.

um avivamento espiritual diante do excesso de formalismo da Igreja Anglicana. Esse avivar, ou tornar vivo de novo, como dom do Espírito Santo, é um de seus dons carismáticos⁸⁰—palavra preciosa para Weber e sua teoria dos tipos de dominação política— *kharisma*, aquilo que tem graça, beleza, o que tem a capacidade dar, *kharis* e seu prefixo grego, o dom de se doar. Esse sentimento que faz sentir o Espírito, e conduz para um estado de graça seria um atestado da salvação.

John Wesley foi em especial influenciado pela leitura dos pais da Igreja Primitiva, como São Macário do Egito, eremita e monge que vivia no deserto de Scetis no século IV d.C.. Digo isso pois é revelador que no cristianismo primitivo a palavra espírito tomaria um significado feminino. Johannes Van Oort (2016), professor da faculdade de teologia e filosofia da Universidade de Utrecht, no ensaio “*The Holy Spirit as feminine*” argumenta que para além dos usos da língua, em que a palavra hebraica para espírito, *ruach*, é feminina, como também em aramaico, *rucha*, os judeus-cristãos se referiam nos evangelhos antigos e epístolas ao Espírito Santo como Mãe(*mētēr*). A exemplo do padre da Igreja Ortodoxa Grega, Orígenes de Alexandria (185-254 d.C.), no “Comentário do Evangelho de João”, enquanto andava pela Palestina, a respeito do Evangelho dos Hebreus, ao citar Jesus: “Minha Mãe, o Espírito Santo, me tomou agora mesmo por um dos meus cabelos e me levou para o grande Monte Tabor”. Isso vale para São Jerônimo ao observar também o Evangelho dos Hebreus (perdido, encontrado só por meio dos fragmentos que liam os pais da igreja primitiva), dava a notícia de que, entre os hebreus, o Espírito tinha um nome feminino.

À dimensão etimológica e hermenêutica em São Jerônimo e Orígenes de Alexandria, os relatos de visões e aparições transmitidos por Epifânio (315–430), bispo da igreja no Chipre, sobre o profeta judaico-cristão Elxai, da Mesopotâmia do início do século II d.C., ao ver Cristo com grande poder, e ao lado dele um ser semelhante, mas que Ela era, na verdade, um ser feminino. E o ser, conclui, era o próprio Espírito Santo. O cristianismo arcaico na Síria também dá a ver essa tradição, onde a menção

⁸⁰ Os dons carismáticos do Espírito tem muita força política em momentos em que cristianismo e seus seguidores percebem a necessidade do uso da comoção para evangelização de mais crentes. É o que acontece na igreja católica e sua ala carismática e na igreja evangélica, sobretudo no movimento pentecostal e neopentecostal, o nome vindo do episódio de Pentecostes. Até hoje nas igrejas neopentecostais, sobretudo no Brasil, falar em línguas é um dom do Espírito. Esse falar geralmente vem acompanhado de movimentos de dança, gritos e síncope.

do Espírito Santo no feminino era comum, através do siríaco, ramo linguístico do aramaico, nos escritos do séc. II dos Evangelhos em siríaco antigo, nas Odes de Salomão, entre a Síria e a Palestina, a Didascália e as Constituições Apostólicas, e nos Atos de Tomé, narrativas das missões do apóstolo Judas Tomé, sobre o qual Johannes Van Oort destaca:

Há um consenso de que a obra composta, que sobreviveu em diversos manuscritos siríacos e gregos, foi escrita em siríaco em algum momento antes de meados do século III. Ela contém muitos elementos arcaicos que apontam para a antiga tradição judaico-cristã na Síria. Um desses elementos judaico-cristãos arcaicos é o conceito do Espírito Santo como feminino. Isso fica evidente nos seguintes textos transmitidos em grego: E o apóstolo se levantou e os selou (...): Vem, Mãe compassiva (*mētēr*); (...) Vem, Mãe (*mētēr*) das sete casas (...); Vem, Espírito Santo (*pneuma*) e purifica os seus lombos e os seus corações, e sela-os em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo (*pneumatos*). (*Acta Thomae* 27 – Lipsius-Bonnet 1903 [repr. 1972]: 142–143) ... nós louvamos e glorificamos a Ti (Cristo), e ao Teu Pai invisível, e ao Teu Espírito Santo (*pneuma*), (e) à Mãe (*mētēr*) de toda a criação. (*Acta Thomae* 39 – Lipsius-Bonnet 1903 [repr. 1972]: 157) Vem, Mãe secreta (*mētēr*); Vem, Tu que (*fem.*) és manifesta em teus atos; Tu que (*fem.*) dás alegria e repouso àqueles que estão unidos a Ti (*fem.*). (*Acta Thomae* 50 – Lipsius-Bonnet 1903 [repr. 1972]: 166) Pode-se também comparar *Acta Thomae* 7 (o texto siríaco fala da glorificação do 'Pai, o Senhor de tudo' e do 'Espírito, Sua Sabedoria') (cf. Klijn 2003 :29), enquanto o texto grego traz: 'O Pai da verdade e a Mãe da Sabedoria' e *Acta Thomae* 133 ('Nós invocamos sobre vós [isto é, o 'pão da vida' na eucaristia] o nome da Mãe [= o Espírito Santo]). (VAN OORT, 2016, p.4, tradução minha)

Os escritos siríacos, a igreja oriental ortodoxa e os protestantes tiveram grande influência das Homílias transmitidas por São Macário do Egito, pregador da graça maternal do Espírito Santo. Enfatizava que não há nascimento humano sem uma mãe, portanto não há nascimento espiritual sem o Espírito Santo, ou Ela(*auter*), Espírito(*pneumatos*), que é a bondosa mãe, e que o homem desde Adão não havia visto nem o Pai celestial, nem a mãe, Espírito Santo (*Idem*). Parece-me relevante observar essa relação talvez entre uma espectrologia e uma pneumatologia, no que em ambas se encarna um espectro que diz tanto de algo que não está presente mas que aparece com força, não cansa de retornar. O Espírito é o feminino, o sopro de vida, ar que dá ao corpo a capacidade de viver. Nascer do Espírito é nascer outra vez, como uma jovem nascida de novo, *la jeune née*, anotaria Cixous. Sobretudo, no que o espírito congrega o amor e a graça, elementos de funcionamento do feminino, não como

atributo, mas como ética. O Pentecostes do Novo Testamento (Atos, Cap. 2), em que numa êxtase linguística e corporal, os apóstolos dançam alegres e falam muitas línguas indecifráveis, até que desceria dos céus uma língua de fogo capaz de fazer que todos se compreendessem. Este episódio marca o início da igreja cristã primitiva e me parece uma modulação de um gozo coletivo, algo que faz atravessar o corpo no Real, pelo êxtase. É significativo que o Espírito Santo seja quem opera o milagre da língua. É neste episódio que o Amor, dom do espírito, enche o corpo por meio de um estado de graça, depois de um esvaziamento de si. Um vaso, um cálice que transborda.



fig.34 El Greco, Pentecostes, 1600

O Espírito Santo é o próprio espectro, metalinguagem num abismo prenhe de significante. Assim o feminino é apagado no movimento que se dá por um lado, pela

tradução do hebraico e aramaico para o grego e latim (de *rucha* para *pneuma*, palavra neutra em grego, e *spiritus*, masculina no latim), quando a igreja católica toma um lugar mais abrangente em relação ao seu início judaico-cristão, por outro lado, a partir do primeiro concílio em Niceia, hoje Turquia, no século IV, em que o imperador romano Constantino I convoca bispos ortodoxos; da Síria e da Palestina; e ocidentais, para instituir o primeiro dogma da igreja, a consubstancialidade da trindade. Isto é, Jesus é gerado de Deus, seu Pai, e o Espírito Santo procede dEle, e todos três possuem a mesma essência divina. O Concílio de Niceia foi organizado em grande medida como uma tentativa política de Constantino I de manter a unidade do império romano, o que implicava na crença de um só Deus, o monoteísmo pelo qual se combateria a heresia do bispo Ário, de que Jesus Cristo era outra entidade, não igual a Deus⁸¹. À trindade resta a unificação de três figuras masculinas, a unidade do homem, pois, a mesma substância.

A centralização como um dispositivo absoluto, com a face do imperador, que resplandece a imagem e semelhança de Deus, o Homem. É assim que todo monoteísmo é uma monarquia. Mas o espectro, ou *eon* como já anotara d'Ors, ou mesmo Weber e seu *Geist*, sempre retorna, é uma ideia que acontece a despeito do tempo, uma memória em espiral⁸². É através do Espírito que o encantamento barroco aparece em toda missa, a palavra de Deus se transforma em corpo, a imagem em coisa. No milagre da fé que é o fundamento da Eucaristia, a transubstanciação⁸³, o pão e o vinho são Jesus de corpo presente. O ritual da missa católica, ao transformar a hóstia em corpo, é senão um gesto barroco de transformação da palavra em carne: encarnecer a linguagem, ou seja, tocar o Real. Um ritual de magia, como diz Weber, operado todo domingo por um padre. Enquanto o dogma protestante da consubstanciação, estar com a substância, isto é, a lembrança de Cristo, opera no campo do simbólico, da dimensão representacional que é a própria linguagem, que não é aberta nem ultrapassada, mas mantida e reafirmada. O Cristo é rememorado em sua vivência, já

⁸¹ Ver KELLY, J. N. D. *Early Christian Doctrines*. Londres: A & C Black, 1977.

⁸² Essa imagem de uma memória espiral é criada em especial por Bergson em "Memória e Vida"

⁸³ No Sermão 229, em Sermões III, Santo Agostinho escreve que o pão que foi santificado pela palavra de Deus é o corpo de Cristo, assim como o cálice que está no altar, contém o sangue dele.

o Cristo católico é engolido, canibalizado, como se nesse ritual de deglutição sua experiência corpórea fosse revivida todo domingo: ao pé da letra, o verbo se faz carne.

O que faria anticapitalista o espectro barroco? Até agora podemos notar, por meio do pensamento de Weber e do diálogo que faz com ele, Lowy, a afinidade entre o protestantismo e o capitalismo, mas pouco, em comparação ao seu extenso estudo sobre as formas religiosas protestantes, Weber disse sobre o catolicismo. Há nessa pista que segui, da permanência do ritual, da magia que se desdobra na missa, uma força barroca ontológica e linguística sob importante diferença daquela protestante, que argumenta o sociólogo alemão, como um dos principais elementos que coadunam capitalismo e calvinismo, qual seja o desencantamento do mundo, a falta do ritual e da magia, e a escalada da razão instrumental. Acredito que talvez, não apenas na emergência histórica dos dois fenômenos, o barroco como resposta à reforma protestante por meio da contrarreforma, há características do barroco que aparecem no catolicismo e confluem para um desvio à razão de ser capitalista.

Retornemos à palavra grega *kharis*, a graça que nos liga tanto ao dom do Espírito (carisma), quanto a graça de Simone Weil, como vimos antes, também é a raiz da caridade. As três graças, ou *Kharites*, as deusas do banquete, da concórdia, da gratidão e da alegria. Figuras femininas que na *Ilíada*, Homero as descreve como acompanhantes de Afrodite, algo entre a graça, a beleza e o amor.



fig. 35 Rubens, Três Graças, 1635

A caridade, no catolicismo, é a expressão maior da graça, do amor divino, e a pedra no caminho para algum tipo de afinidade entre o catolicismo e o capitalismo. A caridade para além de fazer acontecer a graça, é necessária sempre a partir de um outro, portanto, exige pessoalidade. Estaria aqui o problema com o capitalismo, impessoal, frio e racional em sua estrutura, em que o outro, o próximo, é substituído pelo cálculo em prol do lucro. Da pessoa a quem se dá ao número sem corpo, aqui temos senão um problema ético, pois a relação de caridade não se sustenta sem o cara a cara, sem que haja sujeitos, sem alteridade.

Ama o próximo como a ti mesmo, é o comando crístico que compõe o modo de fazer católico, que diferente do credo protestante, em que a fé é individual e impessoal para a glória de Deus, amar o outro e existir numa comunidade de fé que atravessa essa graça é aprimoramento moral para a salvação. Para os calvinistas “o amor ao próximo expressa-se em primeiro lugar no cumprimento da missão vocacional-profissional imposta pela *lex naturae*, e nisso ele assume um caráter peculiarmente objetivo-impessoal: trata-se de um serviço prestado à conformação racional do cosmos social que nos circunda” (Weber, 2004, p.99). A *kharites* católica me parece avizinhada mais com a ideia de compaixão, de sofrer junto, com o outro, no lugar do outro, o que o sofrimento, o *pathos*, tem de experiência, de ferida no corpo, portanto, de uma memória viva que se desenvolve mesmo na partilha, em contraponto a razão instrumental da troca capitalista, da lógica da usura. Cabe frisar também que tanto a usura, como os juros são vistos no catolicismo como pecados, aspectos que levam mais uma vez a incompatibilidade entre esses dois *ethos*.

Ainda que Weber não tenha desenvolvido um estudo sistemático de uma posição anticapitalista da igreja católica como fez com o protestantismo, Lowy nos aponta as pistas que o sociólogo deixou, a exemplo da noção de objetificação capitalista como elemento que barrou também uma sintonia ética entre as formas. Anota, em “Economia e sociedade”⁸⁴ que o cosmos capitalista de tornar coisas

⁸⁴ Interessante entender que nesse aprofundado estudo, lançado postumamente em 1922 e organizado por sua viúva, Marianne Weber, o autor desenvolve sua sociologia compreensiva, em que a ação social só faz sentido quando um outro reconhece. Talvez aqui a importância do laço social e do reconhecimento ausente na economia individualista do capital. Ver WEBER, Max. *Economia e sociedade*:

(reificação), mercadorias, as relações, em outras palavras, de ter uma lógica própria objetiva de uma construção social sob o mercado, não deixa espaço para uma orientação caridosa. A virtude, a caridade, a fraternidade são impossíveis dentro do universo racionalizado do capitalismo.

Defendo, com perdão do trocadilho, uma ética barroca e o espírito anticapitalista. E que ao longo do texto já podemos seguir sua sinfonia, seja no escape ao modo clássico, da razão instrumental, a uma orientação que diz mais respeito a dimensão do saber-fazer, portanto de uma ética, do que de uma epistemologia, seja nas próprias figuras da paródia e da alegoria. Mas diante da dialogia com Weber e Lowy, cabe se estender um pouco mais no problema do desencanto do mundo, mas agora diante da operação barroca ao seu escape, pois me parece que seus desdobramentos podem nos encaminhar para a compreensão política sobre a qual esse capítulo trata — ainda que tudo no barroco e no feminino já seja político.

O desencantamento (*Entzauberung*) descreve um mundo que se tornou legível, previsível e manipulável. A ciência e o capitalismo tratam a realidade como uma equação a ser resolvida, lógica que é superdesenvolvida na especulação do capitalismo financeiro. O barroco, por sua vez, age por meio do deslumbramento, não se tenta explicar o mundo; mas suspender a realidade cotidiana para revelar o abismo que existe por trás dela. Pela técnica do claro-escuro, *chiaroscuro*, e a ilusão de óptica *trompe-l'oeil*, o engana olho, senão uma aplicabilidade do paradoxo. Enquanto o pensamento racional (cartesiano/capitalista) busca a clareza e a distinção, no barroco a verdade não está na luz plena da razão, mas na tensão entre o que se vê e o que se esconde, no parece, mas não é, e no é, mas não parece.

A técnica *trompe-l'oeil* captura o olho não em direção a uma fixação de uma imagem explícita e instantânea, ao contrário da imagem burguesa, mas para ver no tensionamento do que pode ser visto e o oculto, no limiar entre a imagem e a coisa, o que dá a ver sua força alegórica. O engana-olho do barroquismo diz respeito a um ponto de fuga, como na “Assunção da Virgem” do pintor italiano Antonio da

Correggio, na Catedral de Parma (fig., 36), a uma perspectiva forçada que gira em torno de portas, janelas e corredores — escape, passagem, saída.



fig. 36 Antonio da Correggio, Assunção da Virgem

O filósofo equatoriano Bolívar Echeverría cunhou o termo *ethos* barroco em seu livro “*La modernidad de lo Barroco*”, publicado em 1998, convocando a pensar o *ethos* barroco como maneira de modular uma modernidade pós capitalista como uma utopia alcançável. Nesse sentido, o barroco é uma forma de viver a modernidade sem se entregar totalmente à lógica da mercadoria. É um modo de resistência, em que se valoriza a forma, o jogo e o ritual acima da utilidade. A crise da modernidade, da modernização humana, é senão uma crise do projeto capitalista na sua raiz puritana e europeia. Barroca é a maneira de ser moderno, em se converter a destruição do qualitativo, produzida pelo produtivismo do capital, em direção ao acesso a outra dimensão de criação, de outro qualitativo, dessa vez pela imaginação. O que seria, segundo Bataille, diz Echeverría, a aprovação da vida dentro da morte, o erotismo. Assim, o barroco não nega a contradição do mundo da vida construída pela modernidade burguesa, entretanto, não a aceita, procede a subvertê-la.

A articulação de Echeverría permite compreender o *ethos* barroco não como um produto histórico-estético, de novo, como venho defendendo, não como um estilo de época, mas aqui como uma estratégia de sobrevivência cultural e uma modalidade de resistência ontológica frente à hegemonia do capital, em outras palavras, uma operação ética e psicopolítica, como é o feminino. Ao contrário do ascetismo produtivo que fundamenta o protestantismo como vimos em Weber, o barroco opera uma reapropriação do valor de uso, subvertendo a lógica da mercadoria ao promover o que poderíamos chamar de uma heresia econômica sacralizada, ou lembremos mais cedo de Agamben, uma profanação. O paradoxo e a metalinguística que ligam, no mesmo espaço e, ao mesmo tempo, o sagrado e o profano.

O *ethos* barroco rompe a lógica da transformação do valor de uso das coisas em mero valor econômico por meio do *theatrum mundi*: tudo pode ser um grande teatro, uma encenação, isto é, a transfiguração da relação de valor em fantasia. As coisas do mundo não apenas têm o seu valor relacionado ao seu preço, em que a mercadoria toma vida própria (fetiche), o que esconde a aliena o trabalhador do trabalho investido nelas, mas ao ritual, ao valor que a cultura dá a elas. Para uma obra barroca, para o *ethos* barroco, um ramo de trigo pode ter o mesmo valor que uma filigrana de ouro, irrompe-se assim o valor de troca. Aos raios do Espírito Santo de Bernini, que descem sobre Santa Teresa, na Igreja de Santa Maria della Vittoria em Roma (fig.37), se investe sua própria exuberância e não o preço que há no ouro que contém.



fig.37 Bernini, O êxtase de Santa Teresa

Nesse teatro do mundo, o ser barroco vive como personagem de si mesmo, numa transcrição alegórica de outro ato, uma câmara de ecos, um espelho sobre outro espelho: trabalhar, disfrutar, amar, decidir, diz respeito a um ato original inalcançável que desrealiza o mundo de sua fetichização capitalista e o reveste de encanto. O artefato barroco opera uma sabotagem da finalidade do lucro ao se constituir como um valor de uso improdutivo, ele é inútil, talvez seja dizer que ele produz algo de anti-utilitarismo. No desvio da riqueza do ciclo de acumulação para o dispêndio da exuberância do ritual e da festa, o sujeito barroco reivindica a potência sobre a cultura material. Trata-se de uma insurreição ontológica e política, a recusa em aceitar a incorporação da estética à abstração da mercadoria, restituindo ao objeto sua densidade qualitativa contra a hegemonia do valor de troca.

Nesse contexto, o objeto, outrora destinado à circulação como valor de troca, é retirado do circuito da acumulação e imobilizado no circuito do sagrado, o ouro, ao transfigurar-se em luz ornamental, morre enquanto capital para renascer como alegoria⁸⁵. Esta transfiguração da miséria em luxo estético revela uma modernidade alternativa que recusa a redução do ser à mercadoria e do mundo ao recurso. Ao privilegiar a vitalidade sobre a funcionalidade e o ritual sobre a eficiência, o barroco estabelece a fulguração do parecer, o jogo, a festa, o obsceno — esse mesmo obsceno que aparece como categoria do vulgo, vulgar, como era chamado o povo nas peças de teatro na Espanha do século XVII, anota Maravall (1975/2009) em “A cultura do barroco”, a exemplo das peças do dramaturgo madrilenho Lope de Vega, ou o vulgar que se misturava ao ilustre nos poemas de Luís de Góngora, poeta barroco da Andaluzia — que confere dignidade à precariedade existencial. Em última análise, a política do desperdício barroco, a curva que desafia a reta utilitária, constitui um ato

⁸⁵ *Potlatch*, palavra em chinook que quer dizer dar, também nome da festividade que acontecia entre os indígenas do noroeste dos EUA e parte do Canadá. O ritual, segundo Marcel Mauss em “Ensaio sobre a dádiva” de 1925, consistia em dar e receber bens, mas também os destruir para que não se acumulassem, na destruição cerimonial de riquezas. Algo de certa semelhança na destruição do valor no acúmulo de bens para a criação simbólica social, ao mesmo tempo da recepção da exuberância, do banquete, da festa e do desperdício.

de resistência onde a existência não é aferida pela sua produtividade, mas se constrói na capacidade de converter a escassez em espetáculo e a contingência em intensidade.

O barroco refaz a ritualização do mundo, portanto, religa a vida ao encantamento, por meio da estetização. Isto implica dizer que a reentrada do ritual reconstrói o laço estético e social, quebrados na impessoalidade que o desencanto protestante-capitalista engendrou no mundo, dessa maneira a dimensão da beleza é também religada a sua dimensão ética:

Mucho de la marcada estetización del mundo de la vida que se observa actualmente en las sociedades “latinas” -la plaza pública, por ejemplo, de estirpe barroca, provoca la dramatización de la vida cotidiana (quien pasa por ella cruza líneas de fuerza que remiten a un script que existió alguna vez o que puede comenzar a existir en cualquier momento) - parece provenir de la época en que esa estetización estuvo al servicio de la ritualización de ese mundo. (ECHEVERRÍA, 1998, p.99)

Echeverría, ao lembrar do compositor Monteverdi, italiano da ópera barroca na Veneza do século XVI; há uma pronúncia das palavras num gesto capaz de “despertar a paixão que estava adormecida”, encontrar um drama escondido num significado de um texto. O artista barroco converte em energia vivida(erotismo), a vitalidade cristalizada nas formas estáticas, clássicas, retomadas pelo Renascimento. E aí, o despertar do drama, de encontrar conflito escuso, o descongelamento das formas apaixonadas. Deformar a forma, tornar grotesco, monstruoso, a desfiguração barroca tem a ver com des-figurar a forma clássica, perfeita, ideal e reta. Tem menos a ver com a busca da feiura pela feiura, ou o feio como a negação do belo, já que a beleza é sua forma erótica de criação, mas do acolhimento da crise, do horror, da agonia.

Sob esse prisma, sugere-se a estetização da vida, comportada pelo barroco em seu impulso para criação, como uma posição estética latino-americana, uma retomada da poética e da ética não mais separadas⁸⁶, mas faces da mesma moeda de ouro que

⁸⁶ Para essa importante discussão da separação da estética e ética, economia e política, em especial sobre a filosofia e poética sugiro o texto da filósofa espanhola María Zambrano (1939/2006)] “Filosofia e poesia”. O problema no ocidente foi de ter reduzido a poética a uma estética, e retirado dela seu caráter ético e político, exatamente de agir, de um fazer, Zambrano propõe a junção da filosofia e da poesia como melhor maneira de acessar, conhecer o mundo. Já em “Democracia contra o capitalismo”, Ellen Meiksins Wood (2003), cientista política norte-americana, anota que uma das características distintivas

giram por meio da ritualização. A máscara, o carnaval, a alegoria, o adorno, a festa, a risada, a brincadeira, *trompe l'oeil* singular entre trópicos. O barroco modula o impasse na impossibilidade de viver uma vida de prolongação da vida europeia, pelo abandono da coroa, como também de uma reconstrução da vida pré-hispânica, indígenas dizimados pelo massacre perpetrado por espanhóis e portugueses, e pelo desmoronamento da sua própria política. Há que reinventar a Europa e o mundo pré-hispânico. Não há nada o que fazer além de pôr em prática o programa barroco, defende o autor equatoriano. Nessa perspectiva, talvez de arruinar o programa ideal, significa uma noção importante para lermos agora, a da ruína.

c) ruína, fragmento, fogo

Ver a pedra, de uma igreja no México, a de São Francisco de Ecatepec, e suas imagens barroca-indígenas, construídas sobre solo Azteca, e a pedra de Aleijadinho na Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, onde a nave é de uma Nossa Senhora com o rosto da mulher de Mestre Ataíde(fig.38). A pedra, o fragmento, que para Lezama Lima é a imagem para a Contraconquista, pedaço da ruína de Walter Benjamin, num retorno ao seu “Origem do Drama Barroco Alemão”, que é a pedra, a alegoria que faz tropeçar toda a ideia de progresso da história:” O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (*idem*, p.200). A ruína no barroco, então, não é o que trata da reminiscência, mas é um recurso político e estético.

do capitalismo é a diferenciação da vida social em esferas separadas, cada uma com suas próprias leis de movimento, uma esfera econômica e uma esfera política. Esta separação é a base da liberdade burguesa, mas é também o mecanismo que oculta a dominação de classe sob a aparência de um contrato livre entre indivíduos e que reduz a política apenas a dimensão do voto e a economia à administração das riquezas.. Ver também ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. para a compreensão de como a indústria cultural separa a arte de sua produção política.



fig.38 Mestre Ataíde, Assunção da Virgem, 1801-1812

É na perspectiva da ruína que o anacronismo se dá, e embora Benjamin não o tenha escrito como palavra, a ideia atravessa seus ensaios como elemento fundante do barroco que ele dedica uma obra inteira, mas também em outros textos como as teses sobre a história, reunidas por Sérgio Paulo Rouanet no primeiro volume de “Magia e Técnica: arte e política”:

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (...) Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, fomos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (*idem*. p.222)

No mesmo texto, a imagem do presente como um *agora já* (no alemão, *Jetztzeit*), que capta estilhaços do passado e não é mera sucessão de fatos, tal as contas dum rosário lidas pelo historiador. Na crítica de Benjamin ao historicismo e à noção de fato histórico como causalidade, o fato histórico é, ao contrário, póstumo, e assim se torna

ao se ligar com milênios adiante. O passado entra no agora como uma centelha que ateia diversas possibilidades no futuro não apenas em sua repetição, mas em desvio. O anacronismo não é um erro cronológico ou um defeito de pesquisa, mas uma ferramenta metodológica e política. Já no epílogo de “Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens”, Didi-Huberman (2000/2015), evoca Benjamin para dizer dessa imagem que surge do passado e articula o conceito ao lado da memória e não da história. Nesse sentido, todo artista anacrônico é um artista não do seu tempo, mas contra seu tempo, isto é, há um giro em torno de um trabalho de memória e sua força de criação que sai de uma eucronia em direção a uma anacronia — *eu*, do grego bom, e *khronos*, tempo, o tempo ideal em relação ao contra o tempo do *anachronismos*. Aponta Didi-Huberman:

Mais vale reconhecer como valiosa a necessidade do anacronismo: ela parece interna aos próprios objetos - as imagens - dos quais tentamos fazer a história. O anacronismo seria, assim, numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens. (idem, p.22)

É curioso que a lida com a imagem no trabalho de Didi-Huberman seja tão central e próxima do que Lezama Lima fez ao longo de sua obra, sobretudo com o súbito, que iremos ler mais a frente, já que o crítico de arte nota a imagem como uma aparição, um irrompimento, um choque, um rasgar de véu. Isso nos coloca talvez em um roçar de mãos entre Benjamin e Lezama, em que os miro em dois lugares, respectivamente, o da ruína como transitoriedade e catástrofe da história e sua interrupção sob cena melancólica, e a ruína como traço operativo de uma contraconquista. Mas nos dois, os seus fragmentos e a possibilidade de assimilação e choque entre passado-presente-futuro diante da ordem do império e do capital.

Na Contraconquista, o sujeito americano, o senhor barroco, *criollo* e mestiço, encontra-se cercado pelas ruínas de sua própria cultura e pelos fragmentos impostos pela cultura europeia. Lezama descreve como o artista barroco americano utiliza o fragmento da ruína colonial para construir algo novo, não se trata de reconstruir o

passado, mas de usar os restos, o ouro, a pedra, os santos católicos, como peças de um quebra-cabeça que agora serve a uma nova expressão. A ruína deixa de ser um símbolo de derrota para se tornar um elemento de tensão. A pedra inca que sustenta o muro barroco é um anacronismo que grita uma ausência dentro da modernidade, o luxo barroco é a máscara que permite a ruína sobreviver.

A alegoria do barroco, a sua ruína, interrompe o progresso capitalista, sua linha reta ascendente, sua velocidade de acumulação. Põe o tempo em suspensão no anacronismo de seu funcionamento, desvia o cronos e seu império do consumo rápido, da notícia rápida, de uma imagem que não se prolifera sob composição alegórica, mas na *mimesis*, na sua própria repetição esvaziada. Ao que, ousaria dizer, que o tempo da imagem capitalista⁸⁷ é a destruição de toda metáfora, portanto, de todo trabalho de criação que ainda pode o inconsciente, o Real, o feminino.⁸⁸

Em “Lições sobre a filosofia e a história universal” (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*), compilado de notas de aulas que Hegel ministrou na Universidade de Berlim entre os anos de 1822 e 1832, publicado no Brasil pela Editora UnB sob o título “Filosofia da História”, apresenta seu historicismo concebido como progresso linear, em que o espírito, a razão/logos, desenvolve-se em direção ao autodesenvolvimento e autoconhecimento. A história é desenvolvida, no sentido de evolução, por meio da razão a um dever ser. Este é o ponto de onde parte a crítica de Lezama sobre qual ele desdobra o conceito fundamental de sua obra, o logos poético – de onde se configura todo seu pensamento em torno da *Imago*. Desse modo, ao contrário da história universal que se comporta numa direção progressista governada pela razão, em que a síntese é seu fechamento proclamado (cf, nota 47), Lezama propõe um contraponto de imagens que se manifesta não por meio de um dever ser, mas de um poder ser.

⁸⁷ As *big techs*, empresas de tecnologia que usam plataformas eletrônicas, aplicativos, como meio de produção. E no que diz respeito a imagem, sobretudo as redes sociais, que não apenas são os novos ativos econômicos, mas o tempo todo produtoras de propaganda do capital em todo seu engenho algorítmico e de informação capitalizada de seus consumidores, ainda mais, criadoras de subjetividades alinhadas ao tecnofascismo.

⁸⁸ Vimos que no Seminário: Livro 5, Lacan (1957/1999) desenvolve a ideia de que o inconsciente trabalha por meio da metáfora e da metonímia.

Lezama Lima, no ensaio “Imagens possíveis” desenvolve o método do contraponto, de uma rede de imagens que forma a Imagem. Não mais uma relação de causa e efeito historicista, mas um desenrolar da história em um vai e vem, num movimento que não se estabelece pela progressão, mas um entrecruzamento, um zig-zag imagético, em saltos e sobressaltos, errático, que imagino como uma paraontologia estética, para além do ser da imagem linear, mas um devir que ela compõe em sua rede de relações e, portanto, tão mais forte do ponto de vista político, porque não depende mais da interpretação (reduzida a razão eu x outro, sujeito x objeto), mas desloca a imagem de seu lugar de objeto – gesto que atravessa também a fórmula pathos de Warburg – assim tanto um azulejo em Macau, como um verso de Góngora e Brossard, a peça teatral de Cixous, um caco em Barcelona, um seixo do Rio Taperoá, a pipa banto no abre alas da Mangueira e o jeito de falar das garotas de Salvador se ligam agora com as conferências que o próprio Lezama Lima deu em Cuba na década de 1950 organizadas em “*La expresión americana*” às vésperas da revolução.

A história na imagem não é a história da sucessão, mas do súbito. O súbito, o momento em que uma imagem inesperada rompe o tempo linear e cria uma realidade, o momento em que a imagem (a *imago*) salta sobre o tempo cronológico, não segue uma linha lógica, atravessa o tempo para conectar elementos distantes. Essa ideia é desenvolvida no livro “*La cantidad hechizada*”, em que o autor escreve ensaios e os publica em 1970 pela *Ediciones Unión* em Havana, em torno dessa “quantidade enfeitiçada”, a quantidade, não matemática, mas de um acúmulo de imagens, memórias, algo do excesso melancólico nos objetos – talvez aquilo que Benjamin falava do barroco e da melancolia como como acumulação do pensamento num traço barroco –. Não conheceríamos assim a realidade de frente, mas de lado, pelos desvios, pelas metáforas e pelos feitiços da imagem. A *imago* se associa de modo livre a outras múltiplas imagens não objetivas, mas pelo invisível, pelas formas inaparentes, numa ressonância em torno de, em que o trabalho da memória e imaginação aponta para a criação e não para a repetição da história.

Para Lezama, o súbito permite a Contraconquista. É através desse raio que o sujeito barroco rompe a ordem imposta pelo colonizador e instaura sua própria realidade poética. O logos poético, cheio dessas imagens metafóricas, irrompe a

história desenhada em reta, a ruptura acontece e dos seus restos, o fragmento. Assim a imagem não aceita a síntese final, ela prefere o contraponto, a tensão entre imagens que não se resolvem em uma única resposta. O senhor barroco, aquele que encarna esse outro saber e que realiza a contraconquista por meio do modo de vida barroco no espaço americano, a curiosidade fáustica, pirúvica, plutônica, de atear fogo nas formas para criar novas na cinza do fragmento. O plutonismo americano barroco, *poíesis* demoníaca, fragmentar tudo, botar fogo em tudo para criar uma forma. Não ao acaso o apelido do poeta barroco baiano Gregório de Matos seja o boca do inferno e que escreva Juana Inés de la Cruz no poema de nome "Incêndio" "*Salgan signos a la boca/ de lo que el corazón arde*".



fig.40 Dorothea Tanning, On fire, 1949



fig.41 Frame do filme "O retrato de uma jovem em chamas" (2019)



fig.42 Goya, *Fuego en la noche*, 1793

A crítica que o filósofo e escritor cubano faz a Hegel é tanto no método como política. *“La expresion americana”* é criada muito a uma resposta epistemológica, melhor ainda, anti epistemológica diante do pensamento de Hegel, em que seu desdém pela América era flagrante, fundamentado na ideia da superioridade germânica e da Europa como o último passo da história, ou seja, a história na sua forma mais verdadeira e aprimorada. O eurocentrismo e germanismo do pensamento idealista criticava tanto a América do Sul católica, incapaz do florescimento da razão e da liberdade, sobre o solo de violência e instabilidade institucional, como também a América do Norte, lá onde o protestantismo do sentimento e das seitas prevaleciam. Assim o puritanismo europeu, em especial o alemão, era capaz de uma unidade religiosa política mais forte.

A indignação de Lezama é a partir de todos os racismos de Hegel, incluindo a noção de que os negros eram mais sensíveis à cultura europeia que os indígenas, por isso, mais domináveis — os hegelianos londrinos, se fartam do bife argentino, enquanto leem “Lições...” a dizer que os animais comestíveis do velho mundo são melhores do que do novo, anota o autor —. O contraponto, a imago que acerta a ideia em cheio é Aleijadinho, que apresenta a rebelião artística negra e o indígena também arquiteto Kondori⁸⁹ e sua rebelião inca, respectivamente a culminação e acumulação da imagem nas imagens africana e hispânica e indígena e hispânica.

⁸⁹ José Kondori foi um arquiteto e escultor de origem quíchua que atuou em Potosí, Bolívia, no século XVIII. Ele é creditado como o autor de uma das obras-primas do barroco andino: a fachada da Igreja de San Lorenzo de Carangas. Note que a fachada é composta por detalhes de indígenas, plantas nativas, sereias e animais.

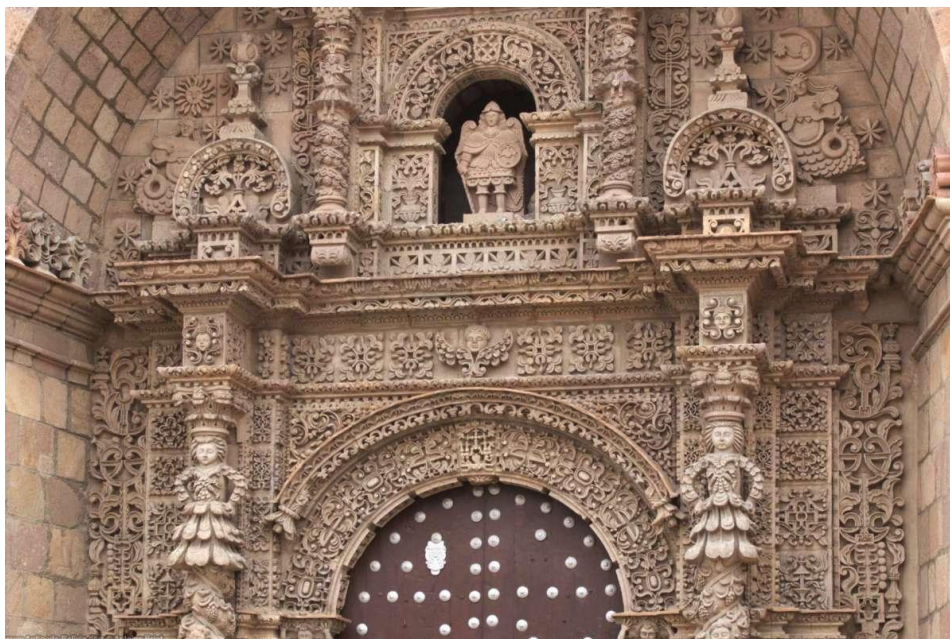


fig.43 José Kondori. Fachada da Igreja de San Lorenzo de Carangas. 1728-1744.

É nessa perspectiva de um outro fazer do pensamento que o logos poético se insere e que se modula tanto ao acontecimento, o súbito no tempo anacrônico, como ao espaço. O espaço gnóstico, outro conceito de Lezama que também escapa à dialética, subverte a defesa de Hegel a uma Natureza inerte, não-histórica, e exhibe a Natureza como atuante no pensamento, isto é, ela é lugar, espaço onde o saber pode acontecer, a paisagem se revela no espírito. Dessa maneira, o espaço gnóstico reúne condições físicas e sensuais para que o senhor barroco viva. É essa a imagem da vida em correspondência estética e ética na paisagem. Recordo-me de Suzanne Césaire, escritora da Martinica, e seus textos pessoa-planta. Seu ensaio “A grande camuflagem” publicado na sua revista *Tropiques*, em que a imagem do poeta é aquela de quem contempla seu cavalo morto atingido por um raio. A camuflagem é da beleza das Antilhas, do Caribe, o jogo de esconde-esconde, encanta o viajante, mas ao mesmo tempo o engana. E ainda, seu então companheiro Aimé Césaire, o outro editor da revista *Tropiques*, e seu poema “Fragmentos de um poema”, anota “E cresço, como uma planta/ sem remorso e sem distorção/ para as horas distensas do dia puro e seguro como uma planta”⁹⁰.

⁹⁰ Na tradução de Lilian Pestre de Almeida Ver ALMEIDA, Lilian Pestre de. *Suzanne Césaire, a desaparecida que se tornou rochedo no mar ou a musa escritora que faz a diábase em Tropiques*. Agulha Revista de Cultura, Fortaleza, n. 206, mar. 2022.



fig.45 Frans Krajcberg, Flor do mangue, 1970



fig.46 Daiana Tukaro, A redenção, 2022

TRANSPosição

Permito-me a substituição do nome conclusão por transposição, muito pelo conceito de Kristeva e, depois, pela imagem da transmutação do barroco, aquela da cobra, réptil também, que muda de pele, como aparece no romance “Cobra”, do comentado escritor barroco Severo Sarduy, estrela na constelação de Lezama Lima. A transposição, significante de quem é nordestino e esperou desde os tempos do império por ela, a mudança do leito do Rio São Francisco em direção ao sertão, para que a água chegasse. Ao sertão, ao cariri, Paraíba, Pernambuco, Ceará, onde o lagarto, teju, é uma figura comum, como na África de Cixous, Argélia, outra estrela.

A transposição, lemos com Kristeva em *La Révolution*, implica no abandono de um sistema de signos para poder passar para outro, por meio de um intermediário de pulsões, ou seja, a *chora*, para que um texto vire outro é preciso retornar ao corpo (ao pulsional) antes de emergir no novo sistema. A transposição não é um acúmulo de camadas, não devemos assim confundir com simples intertextualidade no sentido de conjunto de referências, mas tanto a criação de uma nova imagem, de uma figura, de uma certa fulguração como uma metamorfose que exige deixar para trás a estrutura do sistema antigo para habitar o novo. A passagem de um sistema significante a outro exige uma nova articulação do tético, da posicionalidade enunciativa e denotativa, ou seja, a ver a ideia de passar disso para aquilo e criar uma figura que antes estava invisível, soterrada, forçando a ordem do estabelecido, o que está-aí a uma transformação. A transposição é uma outra posição diante da linguagem.

E aqui está a chave de leitura que integra de maneira política e metodológica Cixous, Kristeva e Irigaray, todas parte do Movimento de Liberação das Mulheres (Mouvement de Libération des Femmes – MLF) na virada da década de 1960 para 1970 na França, todas a partir do discurso psicanalítico, seja clínica ou teoricamente, qual seja não há um apelo de igualdade de aglutinação à lei, não há o desejo de ser igual ao masculino, e recair na armadilha do poder, não há mulheres no topo aqui, toda inveja pelo poder é fascista, mas pela diferença deixar vir o novo. Diz-se, de outra forma, a figura do feminino precisa acontecer, fazer passagem, retorcer o masculino,

desfigurá-lo, se articularem, até que se recrie uma nova forma, um terceiro corpo, um outro simbólico, que não se fecha e não se quer absoluto.

Entender a vida pré-edipiana por meio dessas pensadoras permite ver o sujeito não apenas como um ser que segue leis e proibições (Édipo, Nome-do-Pai), mas como um ser que é relacional, rítmico e corporal. O pré-edipiano deixa de ser só fase, ou momento de origem do conflito mãe-filha, que precisa ser interrompido e reprimido por um terceiro, para se tornar também o assoalho da nossa capacidade de criar, sentir e nos conectar com o outro sem o desejo de domínio. A *chora* não é um caos absoluto, mas uma modulação ou ritmização constante de pulsões. Essa inflexão do semiótico na linguagem é o que vimos com Kristeva como o trabalho da significância, onde a cadência das marcas psíquicas precede a fixação do sentido. Vejo que o registro da *chora* pode nos servir tanto para dar vazão à dimensão criadora da vida, a poética, como do próprio feminino em termos de sua imagem no texto, na memória.

Nesse contexto, o que estou tentando fazer ao criticar o cartesianismo foi na trilha do que pós-estruturalismo fez, principalmente com Derrida ao criticar a metafísica, mas pela leitura que se abre para o feminino como o traço de força e indispensável neste contexto. Se o problema está no *logofalocentrismo*, como não se dedicar ao desmantelamento dele através do que o Pensamento exclui, por isso que sigo as pistas que deixou Cixous, e que só está tendo enfim reverberação no Brasil agora, vejam seu primeiro livro aqui editado apenas em 2022, pela Bazar do Tempo. Muito pela teoria feminista brasileira ter tido grande influência da escola norte americana e não a francesa, o próprio feminismo francês é diverso, visto que Beauvoir rompe com Cixous por não acreditar que ela era feminista, já que não falava de gênero e sim de escritura feminina, de uma posição específica diante da linguagem, pois Cixous fazia parte do grupo de estudo *Psych et Po* (Psicanálise e Política), criado por Antoinette Fouque, em que participava também Kristeva, no contexto, como vimos, do MLF.

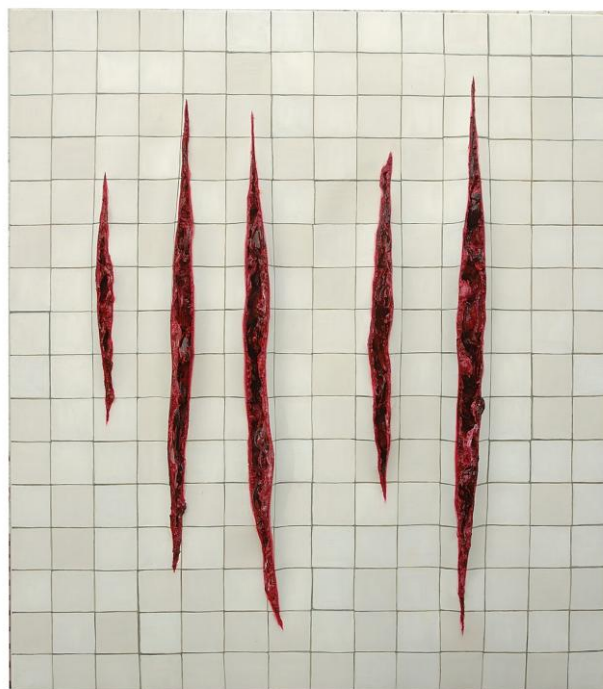
Todas as três dedicam sua obra a compreender o feminino como operação do psiquismo, que se revela num método e ética. Ideia também que atende Michele Montrelay, psicanalista como Irigaray e Kristeva, ao escrever corroborando a própria

Cixous, sobre um gozo outro, o feminino, que pode impregnar a escritura. Podemos ler e escrever com as palavras da última, trata-se então de compreender como eu gozo, do que serve meu gozo? e onde existe sua diferença diante do *status quo*, pensar em maneiras de gozar quer dizer, de uma outra dimensão de prática política, de existência. Do que se usufrui exatamente? Como vir a ser, *to come, jouir*, como rir.

A paródia é o uso das máscaras da lei para denunciar que a lei é, ela própria, uma ficção. Ao parodiar a linguagem masculina, Brossard e Cixous fazem. Elas utilizam os signos do sistema para esvaziá-los por dentro a cópia que subverte a ideia de modelo para demonstrar que o modelo em si é falso. Este carnaval de máscaras, a festa, em que Brossard circula como alegoria do corpo lésbico, que festeja, dança, se embriaga, algo em torno de uma viagem, de um corpo em trânsito, em transe, sensual, erótico, que faz circular, isso, a energia no texto, como efeito da fricção da língua. Cunilíngua, palavra anátema, palavrão, *cunnus* em latim derivada do protoindo-europeu *kut-nos*, cobertura ou bainha, sugerindo uma relação com *cutis*, pele. Conexão com *cuneus* no latim ainda, cunha, aludindo ao formato, ou raízes indicando fenda ou buraco. Cunhar um termo, inventar a outra linguagem, um furo, uma fenda, um lugar de passagem, ruptura na ordem.



Lucio Fontana, Concetto spaziale, Attese, 1965



Adriana Varejão, *Une petite mort*, 2005

Esta invenção gira em torno também de uma possibilidade que desampararia uma das formas que a sociedade capitalista, falocêntrica, repousa sobre, qual seja o Eu no seu individualismo, a força egóica que reina com o masculino e que nos tem encaminhado para a distopia do que já está-aí. A escritura do feminino que não pode nela se apropriar de nada, mas se posicionar, desviar na linguagem. Não se trata então de uma representação do Eu, mas de um dispositivo coletivo de enunciação onde a psicanálise com o feminino encontra a sua ética: a de permitir que o sujeito emergja não como uma unidade fechada, mas como uma potência de variação contínua.

A necessidade do último capítulo veio enfim de um desejo de compreender o barroco em seu funcionamento, que parte de uma operação do psiquismo em direção à égide política. Também de um querer ético de uma vida transdisciplinar, como a exemplo dos próprios estudos do feminino no caminho das autoras que percorrem esse trabalho. Assim então a afinidade do barroco e de uma posição anticapitalista e o retorno da paródia na destruição do uso metafísico da história, de progresso e conservação, logo, Marx e a paródia falseando a falsidade da burguesia, e a figura do saber-fazer feminino como um exercício de contra memória. Na conjuntura política

atual, de crise ontológica, demanda existencial diante da destruição da Terra, onde o Real se torna o peso da própria Imagem, como uma mãe carregando um pacote da carne de seus filhos depois de um bombardeio de Israel, máxima repetição da Lei, *patria potestas*, sobre a Palestina, que é aqui e acolá, vejo que esses dois campos são inseparáveis — a política e a psicanálise — se quisermos construir um estudo com vida e para a vida, ainda.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ALVARENGA, Augusta et al. *Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade nas tramas da complexidade e desafios aos processos investigativos*. In: Práticas da interdisciplinaridade no ensino e pesquisa. Barueri, SP,: Manole, 2015

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARANOWSKA, Barbara. Possession (1981). In: AIGA EYE ON DESIGN. Hands-Down, These Are the Best Movie Posters Ever Designed. [S.l.]: AIGA Eye on Design, 2016. Disponível <https://eyeondesign.aiga.org/hands-down-these-are-the-best-movie-posters-ever-designed/3-possession-poster-barbara-basha-baranowska/>.

Acesso em: 10 jun. 2025.

BAKHTIN, Mikhail;. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. VOLOSHINOV, V. N. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRETON, André. *Gradiva*. In: JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Tradução de Claudio Willer e Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2023.

BORDO, Susan. *The feminist as other* 1. *Metaphilosophy*, v. 27, n. 1-2, p. 10-27, 1996.

BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria* (1893-1895). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. 2, 1974.

BROSSARD, Nicole. *Amantes*. Montréal: L'Hexagone, 1998.

BROSSARD, Nicole. *Fluid Arguments*. Toronto: The Mercury Press, 2005.

BROSSARD, Nicole. *French Kiss: étreinte-exploration*. Montréal: Les Éditions du Jour, 1974.

BROSSARD, Nicole. *Picture Theory*. Montréal: Nouvelle Optique, 1982.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Idiomas da Diferença Sexual*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2018

CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. *La Jeune Née*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975

CIXOUS, Hélène. *La llegada a la escritura*. Trad. Isidoro Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2022.

CIXOUS, Hélène. *Le troisième corps*. Paris: Grasset, 1970.

- CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa*. Trad. Natália Guerellus e Raíssa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022
- CIXOUS, Hélène. *The Third Body*. Trad. Keith Cohen. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *La carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Esporas: Os estilos de Nietzsche*. Trad. Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povos expostos, povos figurantes*. Trad Cátia Benedetti. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- D'ORS, Eugenio. *O Barroco*. Trad Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega, 1990
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, DF: Ediciones Era, 1998
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. Editora Perspectiva, 2016.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber* (1969). Trad de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- FREUD, Sigmund. *A cabeça de Medusa* (1940[1922]). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

- FREUD, Sigmund. *Caso Schreber, Artigo sobre tecnica e outros trabalhos* In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 12.
- FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. In Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Trad Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9
- FREUD, Sigmund. *Dois verbetes de enciclopédia* (1923). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976
- FREUD, Sigmund. Fragmento da análise de um caso de histeria (Caso Dora) (1905 [1901]). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. 7, 1976.
- FREUD, Sigmund. *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos* (1923-1925). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Projeto para uma psicologia científica* (1895). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 143-152, dez. 1999.
- GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- GONDAR, Jo. *Cinco proposições sobre memória social*. In: DODEBEL, Vera; FARIAS, Francisco Ramos de; GONDAR, Jô (Orgs.). *Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 15 (Número especial: Por que memória social?), p. 11-16, 2016.
- GONZÁLEZ, Horacio; LÓPEZ, María Pía; KORN, Guillermo. *La palabra encarnada: ensayo, política y nación: textos reunidos de Horacio González* (1985-2019). 2021
- GROSSMAN, Evelyne. *Corpos hipersensíveis: para além da diferença dos sexos*. Trad Ana Kiffer. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017.
- GUATTARI, Felix. *Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade*. Revista Tempo Brasileiro, 108 jan. - março de 1992. p. 19 - 26.

HEGEL, Friederich. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEGEL, Friedrich. *Filosofia da História*. Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *A Coisa*. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *O que é isto – a Filosofia?*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HEPWORTH, Barbara. *Pierced Form* (1932). In: BARBARA HEPWORTH. *Sculptures*. [S.l.]: Barbara Hepworth, [s.d.]. Disponível em: <https://barbarahepworth.org.uk/sculptures/1932/pierced-form/>. Acesso em: 22 jun. 2025.

HUME, David. *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Trad. Déborah Danowski. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trad. Gillian C. Gill. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é um só: sexualidade e status social da mulher*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017.

JENSEN, Wilhelm. *Grádiva: uma fantasia pompeiana*. Trad. Claudio Willer e Diogo Cardoso. São Paulo: 100/cabeças, 2023.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LACAN, Jacques. *A significação do falo* (1958). In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente [1957-58]*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise [1959-60]*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Jorge Polanco. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8: a transferência*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 17: o avesso da psicanálise [1969-70]*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda [1972-73]*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 21: Les non-dupes errent. [1973-1974]*. Tra. [S.l.: s.n., s.d.].

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa da ficção*. Trad. Amílcar Bettega. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Trad Nélio Abbott Galvão. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LEZAMA LIMA, José. *La cantidad hechizada*. Havana: Ediciones Unión, 1970

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Edição crítica de Iracíli Pineda Botero e César Fernández Moreno. Coordenação de Irleamar Chiampi. Madri/México: ALLCA XX / Fundo de Cultura Económica, 1993

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Vozes, 1996.

MAHLER, Alice. *Mnemosyne* In:

<https://locwsinternational.com/?portfolio=alice-maher> acesso 14/05/25

- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Trad. Silvana Garcia. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2009.
- MARAVALL, José Antonio. *El humanismo de las armas en Don Quijote*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948.
- MARTINS, Maria. *Cabeça de Medusa* (1946). In: RICHARD SALTOUN GALLERY. *Maria Martins*. Londres; Roma: Richard Saltoun, [s.d.]. Disponível em: <https://www.richardsaltoun.com/artists/1008-maria-martins/works/34473-maria-martins-cabeça-de-medusa-medusa-s-head-1946/>. Acesso em: 14 jun. 2025.
- MAURANO, Denise. *Histeria: o princípio de tudo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- MAURANO, Denise. *Reviramentos do feminino e seus mistérios gozosos*. São Paulo: Aller, 2023.
- MAURANO, Denise. *Torções: a psicanálise, o barroco e o Brasil*. Curitiba: CRV, 2011.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- MARX, Karl. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Marx & Engels Collected Works: Volume 11 (1851-1853)*. London: Lawrence & Wishart; Electric Book, 2010.
- MILLOT, Catherine. *Abismos ordinários*. Trad. Bruno Ferreira Castro e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.
- MONTRELAY, Michèle. *A sombra e o nome: sobre a feminilidade*. Trad. Tamlyn Ghannam. Rio de Janeiro: 7Letras, 2025.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, [s. l.], v. 16, n. 3, p. 6-18, out. 1975.
- NASIO, Juan-David. *L'hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris: Payot, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra: Um Livro para Todos e para Ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações Extemporâneas, v. 2, Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Mundaréu, 2024.

O BAILE das Loucas [Le Bal des Folles]. Direção: Mélanie Laurent. Produção: Alain Goldman e Marc Missonnier. França: Légende Films; Amazon Studios, 2021. 1 DVD (122 min.), son., color. Disponível em: Amazon Prime Video

PAULINO, Rosana. *Tecelãs* (2003). In: MENDES WOOD DM. Rosana Paulino, *Tecelãs*, 2003. [S.l.]: Mendes Wood DM, [s.d.]. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artworks/33947-rosana-paulino-tecelas-2003/>.

Acesso em: 8 jun. 2025.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

POSSESSÃO [Possession]. Direção: Andrzej Zulawski. Produção: Marie-Laure Reyre. França; Alemanha Ocidental: Société Nouvelle de Cinématographie (SNC); Oliane Productions; S.F.P.; Gaumont; Limara Films, 1981. 1 DVD (124 min.), son., color

RETRATO de uma Jovem em Chamas [*Portrait de la jeune fille en feu*]. Direção: Céline Sciamma. França: Pyramide Distributions, 2019. 1 filme (122 min), son., color.

RIVIERE, Joan. *A feminilidade como máscara* (1929). In: BURGOYNE, Bernard; SULLIVAN, Mary (Org.). *Lacan e o feminino*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001

TERESA D'ÁVILA, Santa. *Livro da vida*. Trad Marcelo Musa. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2010.

TOLEDO, Amélia. *medusa* (1969). In: NARA ROESLER. *Amelia Toledo*. [S.l.]: Nara Roesler, [s.d.]. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/87-amelia-toledo/>.

Acesso em: 14 jun. 2025

TOLEDO, Amélia. *Periscópio* (1983). In: NARA ROESLER. *Amelia Toledo*. [S.l.]: Nara Roesler, [s.d.]. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/87-amelia-toledo/>.

Acesso em: 13 jun. 2025

SAGRADA FAMÍLIA (TEMPLE EXPIATORI DE LA). *Cuaderno 4: la cripta, la fachada del ábside y la capilla de la Asunción*. Barcelona: Sagrada Família, [S.d.]. (Série Os Cadernos da Sagrada Família). Disponível em:

https://sagradafamilia.org/documents/20142/1000558/Cuaderno_04.pdf/cb041b58-6ece-646c-126a-f1d61c42ebb8. Acesso em: 1 dez. 2025.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000
- SARDUY, Severo. *Barroco e Neobarroco*. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva; Unesco, 1979a
- SARDUY, Severo. *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Fernando Camacho. São Paulo: Perspectiva, 1979b
- SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas (Mikrosferologia)*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016
- WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 4. ed. Brasília, DF: Editora UnB, 2009
- WEIL, Simone. *A Gravidade e a Graça*. Trad. Lygia Araujo. São Paulo: Lafonte, 2023.
- WEIL, Simone. *A Ilíada ou o poema da força*. In: WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Org. Ecléa Bosi., Trad. Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- WESLEY, John. *Diário de John Wesley*. Tradução de Almir dos Santos. São Paulo: Mundo Cristão, 2017.
- WOOD, Ellen Meiksins. *Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ZAMBRANO, María. *Filosofia e poesia*. Tradução de João Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.