

## A COZINHA DA ESCRITURA\*

Rosario Ferré

### De como se deixar cair da frigideira ao fogo

Ao longo do tempo, as mulheres escreveram por várias razões: Emily Brönte escreveu para demonstrar a natureza revolucionária da paixão; Virginia Woolf para exorcismar seu terror da loucura e da morte; Joan Didion escreve para descobrir o que pensa e como pensa; Clarice Lispector descobre em sua escritura uma razão para amar e ser amada. Em meu caso, escrever é uma vontade construtiva e destrutiva; uma possibilidade de crescimento e de mudança. Escrevo para edificar-me palavra a palavra; para dissipar meu terror à inexistência, como face humana que fala. Neste sentido, a frase "língua materra" cobra de mim, em anos recentes, um significado especial. Este significado se mostra evidente a um escritor judeu chamado João, a quase dois mil anos, quando iniciou seu livro dizendo: "No princípio era o verbo". Como evangelista, João era ante todo escritor, e se referia ao verbo em um sentido literário, como princípio criador, fossem quais fossem as interpretações que posteriormente foram atribuídas pela Teologia a sua célebre frase. Este significado que João reconheceu ao Verbo eu prefiro atribuí-lo à língua; mais especificamente, à palavra. O verbo-pai pode ser transitivo ou intransitivo, presente, passado ou futuro, mas a palavra-mãe nunca se transforma, nunca muda de tempo. Sabemos que se confiamos nela, nos tomará da mão para que empreendamos nosso próprio caminho.

Na realidade, tenho muito de agradecer à palavra. É ela quem me possibilita uma identidade própria, que não devo a ninguém senão ao meu próprio esforço. É por isto que tenho tanta confiança nela, tanto o mais que ela teve em minha mãe natural. Quando

\* In: GONZÁLEZ, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana (org.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. 2ª ed. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985, pp. 137-154. Uma primeira versão deste texto apareceu em *Literatures in Translation: The Many Voices of the Caribbean Area. A symposium*, Rose S. Minc, ed. (Maryland: Montclair State College & Ediciones Hispanamérica, 1982), pp. 37-51. Tradução de Eduard Marquardt.

penso que tudo me escapa, que a vida não é mais que um teatro absurdo sobre o vento armado, sei que sempre está aí, disposta a devolver-me a fé em mim mesma e no mundo. Esta necessidade construtiva por que escrevo se encontra intimamente relacionada a minha necessidade de amor: escrevo para reinventar-me e para reinventar o mundo, para convencer-me de que tudo o que amo é eterno.

Mas minha vontade de escrever é também uma vontade destrutiva, um desígnio de aniquilar-me e de aniquilar o mundo. A palavra, como a própria natureza, é infinitamente sábia, e sabe quando deve assolar o caduco e o corrompido para edificar a vida sobre cimentos novos. Na medida em que participo da corrupção do mundo, revento contra mim mesma meu próprio instrumento. Escrevo porque sou uma desajustada da realidade; porque são, no fundo, minhas profundas decepções as que fizeram brotar em mim a necessidade de recriar a vida, de substituí-la por uma realidade mais compassiva e habitável, por esse mundo e por essa persona utópica que também levo dentro.

Essa vontade destrutiva por que escrevo se encontra diretamente relacionada a minha necessidade de ódio e a minha necessidade de vingança; escrevo para vingar-me da realidade e de mim mesma, para perpetuar o que me fere tanto como o que me seduz. Somente as feridas, os agravos mais profundos (o que implica, depois de tudo, que amo apaixonadamente o mundo) poderão quicá engendrar em algum dia toda a força da expressão humana.

Quero falar agora dessa vontade construtiva e destrutiva, em relação a minha obra. O dia em que me sentei por fim frente a minha maquina com a intenção de escrever meu primeiro conto, sabia já por experiência o difícil que era acessar essa habitação própria com tranca na porta e essas metafóricas quinhentas libras ao ano que asseguraram minha independência e minha liberdade. Me havia divorciado e sofrido muitas vivissitudes por causa do amor, ou do que então havia acreditado ser o amor: a renúncia a meu próprio espaço intelectual e espiritual, em prol da relação com o amado. O empenho por chegar a ser a esposa perfeita foi, quicá, o que me fez voltar, em determinado momento, contra mim mesma; a força de tanto querer ser como diziam que deveria de ser havia deixado de existir, havia renunciado às obrigações privadas de minha alma.

Entre estas, a mais importante me havia parecido sempre viver intensamente. Não agradecia para nada a existência protegida, isenta de todo perigo, mas também de responsabilidades, que até então havia levado no seio do lar. Desejava viver: experimentar o conhecimento, a arte, a aventura, o perigo, tudo de primeira mão e sem esperar a que me servissem. Na realidade, o que queria era dissipar meu medo da morte. Todos tememos à morte, mas eu sentia

por ela um terror especial, o terror dos que não conheciam a vida. A vida nos desgarrar, nos faz cúmplices do gozo e do terror, mas finalmente nos consola, nos ensina a aceitar a morte como o fim necessário e natural. Mas ver-me obrigada a enfrentar a morte sem ter conhecido a vida, sem atravessar sua aprendizagem, me parecia uma crueldade imperdoável. Era por isso, me dizia, que os inocentes, os que morrem sem ter vivido, sem ter de prestar contas de seus próprios atos, todos vão parar no Limbo. Me encontrava convencida de que o Paraíso era dos bons e o Inferno dos maus, desses homens que haviam ganho arduamente a salvação ou a condenação, e que no Limbo somente havia mulheres e crianças, que nem sequer sabíamos como havíamos chegado até ali.

No dia de meu *début* como escritora, permaneci longo tempo sentada frente a minha maquina, ruminando estes pensamentos. Escrever meu primeiro conto significava, inevitavelmente, dar meu primeiro passo em direção ao Céu ou ao Inferno, e aquela certeza me fazia vacilar entre um estado de euforia e depressão. Era quase como se me encontrasse a ponto de nascer, assomando timidamente a cabeça pela porta do Limbo. Se a voz me soa falsa, disse a mim, se a vontade me escapa, todos meus sacrifícios terão sido em vão. Terei renunciado tontamente a essa proteção que, sem iniciar suas desvantagens, me proporcionava ser uma boa esposa e dona de casa, e terei caído merecidamente da frigideira ao fogo.

Virginia Woolf e Simone de Beauvoir eram para mim naqueles tempos algo assim como meus evangelistas de cabeceira; queria que me ensinassem a escrever bem, ou ao menos a não escrever mal. Lia tudo o que tinham escrito como uma pessoa que toma todas as noites antes de deitar várias colheres de uma poção salutar, que me impossibilitava morrer de toda aquela praga de males os quais, segundo elas, tinham matado a maioria das escritoras que as tinham precedido, e ainda muitas de suas contemporâneas. Tenho de reconhecer que aquelas leituras não fizeram muito por fortalecer minha ainda recém nascida e tênue identidade de escritora. O reflexo de minha mão era ainda o de sustentar pacientemente a frigideira sobre o fogo, e não o de brandir com agressividade a pena através de suas chamas, e tanto Simone como Virginia, bem reconhecendo o que tinham logrado até então as escritoras, as criticavam bastante severamente. Simone opinava que as mulheres insistiam com demasiada frequência naqueles temas considerados tradicionalmente femininos, como, p. ex., a preocupação com o amor, ou a denúncia de uma educação e de costumes que tinha limitado irreparavelmente sua existência. Justificados como estavam estes temas, reduzir-se a eles significava que não se havia internalizado adequadamente a capacidade para a liberdade. "A arte, a literatura, a filosofia", me dizia Simone, "são projetos de se fundar o mundo sobre uma nova liberdade humana: a do criador individual, e para

lograr estar ambição (a mulher) deverá antes de mais nada assumir o status de um ser que possui a liberdade”.

Em sua opinião, a mulher deveria ser construtiva em sua literatura, mas não construtiva de realidades interiores, senão exteriores, principalmente históricas e sociais. Para Simone, a capacidade intuitiva, o contato com as forças do irracional, a capacidade para a emoção, eram talentos muito importantes, mas também, de certa maneira, eram talentos de segunda categoria. O funcionamento do mundo, a ordem dos eventos políticos e sociais que determinam o curso de nossas vidas estão nas mãos de quem toma suas decisões à luz do conhecimento e da razão, me dizia Simone, e não da intuição e da emoção, e era destes temas que a mulher deveria de se ocupar daí em diante em sua literatura.

Virginia Woolf, por outro lado, vivia obcecada pela necessidade de objetividade e distância que, em sua opinião, tinham se dado muito poucas vezes na escritura das mulheres. Das escritoras do passado, Virginia salvava somente a Jane Austen e a Emily Brönte, porque somente elas haviam logrado, como Shakespeare, “com todos os obstáculos queimados”. “É funesto para todo aquele que escreve pensar em seu sexo”, me dizia Virginia, “e é funesto para uma mulher sublinhar no mais íntimo uma queixa, advogar, ainda que com justiça, uma causa, falar, enfim, conscientemente como uma mulher. Nos livros dessas escritoras que não logram livrar-se da cólera haverá deformações, *desvios*<sup>1</sup>. Escreverá aloucadamente em lugar de falar de suas personagens. Está em guerra com sua sorte. Como poderá evitar morrer jovem, frustrada, contrariada?” Para Virginia, evidentemente, a literatura feminina não deveria de ser jamais destrutiva ou iracunda, se não também harmoniosa e translúcida como a sua.

Havia, pois, escolhido meu tema: nada menos que o mundo; assim como meu estilo, nada menos que uma linguagem absolutamente neutra e equânime, consagrada a fazer brotar a verosimilitude do tema, tal como me haviam aconselhado Simone e Virginia. Faltava agora apenas encontrar o fio da meada, descobrir essa janela personalíssima, dentre as mil tidas por ficção, como disse Henry James, pela qual lograria entrar em meu tema: a janela de meu relato. Pensei que o melhor seria escolher um relato histórico; algo relacionado, p. ex., ao que para nossa burguesia significou a mudança de uma sociedade agrária, baseada na monocultura da cana, a uma sociedade urbana ou industrial; assim como a perda de certos valores que aquela mudança havia fomentado a começos do século: o abandono da terra; o esquecimento de um código de comportamento patriarcal baseado na exploração, mas também, às vezes, em certos princípios de ética e de caridade cristã substituídos

<sup>1</sup> *Desviaciones* (n. trad.).

por um novo código mercantil e utilitário que nos chegou do norte; o surgimento de uma nova classe profissional, com sede nos povos, que muito prontamente destituiu a antiga oligarquia do açúcar como classe dirigente.

Um relato baseado naquelas diretrizes me parecia excelente em todos os sentidos: não havia ali possibilidade alguma de que se me acusara de construções nem de destruições inúteis, em um argumento como aquele. Escolhido por fim o contexto de minha trama, coloquei as mãos sobre a maquineta, disposta a começar a escrever. Abaixo de meus dedos tremiam, prontas a saltar adiante, as vinte e seis letras do alfabeto latino, como cordas de um poderoso instrumento. Passou-se uma hora, passaram-se duas, passaram-se três, sem que uma só idéia cruzasse o horizonte pavorosamente límpido de minha mente. Havia tantos dados, tantos sucessos romanescos naquele momento de nosso devenir histórico, que não tinha a menor idéia de por onde deveria iniciar. Tudo me parecia digno, não já de um conto que indubitavelmente seria torpe e de principiante, senão de uma dezena de romances ainda por escrever.

Decidi ter paciência e não desesperar, passar toda a noite em guarda se fosse necessário. A madurez é tudo, disse a mim mesma, e aquele era, não devia esquecer, meu primeiro conto. Se me concentrasse o suficiente encontraria por fim o mote de meu relato. Começava já a amanhecer, o sol tinha a janela de meu estúdio púrpura quando, rodeada de cinzeiros que mais pareciam depósitos de um crematório de guerra, assim como xícaras de café frio que lembravam as alamedas de uma cidade inutilmente sitiada, deixei-me dormir profundamente sobre as teclas ainda silenciosas de minha maquineta. Afortunadamente, a lição mais condolente que me havia ensinado a vida era que, não importava os reveses a que alguém se via obrigado enfrentar, seguimos vivendo, e aquela derrota, depois de tudo, nada tinha que ver com meu amor pelo conto. Se não poderia escrever um conto, ao menos poderia escutá-los, e na vida diária havia sempre sido ávida nessa escuta. Os contos orais, os que me conta a gente na rua são sempre os que mais me interessam, e que me maravilha o fato de que quem os conta sonha estar longe de ser um conto o que me estão contando. Algo semelhante me sucedeu, alguns dias mais tarde, quando me convidaram para almoçar em casa de minha tia.

Sentada na cabeceira da mesa, enquanto deixava cair em sua xícara de chá uma lenta colherada de mel, escutei minha tia dar início a um conto. A história havia tomado lugar em uma longínqua fazenda de cana, a começaos do século, disse, e sua heroína era uma parente sua distante que confeccionava bonecas recheadas de melado. A estranha senhora havia sido vítima de seu marido, um desajeitado pau d'água que havia dilapidado irremediavelmente sua fortuna, que a havia expulsado de casa e amancebar-se com outra.

A família de minha tia, respeitando os costumes de então, lhe havia oferecido teto e sustento, apesar de que para aqueles tempos a fazenda de cana em que viviam se encontrava à borda da ruína. Havia sido para corresponder àquela generosidade que se havia dedicado a confeccionar-lhe às filhas da família bonecas recheadas de mel.

Pouco depois de sua chegada à fazenda, a parente, que ainda era jovem e bonita, desenvolvera uma curiosa enfermidade: a perna direita havia começado a inchar sem motivo evidente, e seus familiares decidiram buscar um médico do povoado mais próximo para que a examinasse. O médico, um jovem sem escrúpulos, recém graduado em uma universidade estrangeira, enamorou-se primeiro da jovem, e logo falsamente diagnosticou que seu mau era incurável. Aplicando-lhe emplastos de curandeiro, a condenou viver inválida em uma poltrona, enquanto a desposava sem compaixão do pouco dinheiro que a desgraçada havia logrado salvar de seu matrimônio. O comportamento do médico me pareceu, por suposto, lastimável, mas o que mais me comoveu daquela história não foi sua canalhice, mas a resignação absoluta com a qual, em nome do amor, aquela mulher se havia deixado explorar durante vinte anos.

Não vou repetir aqui o resto da história contada por minha tia naquela tarde, porque se encontra recontada em "A boneca menor"<sup>2</sup>, meu primeiro conto. Claro que não a contei com as mesmas palavras de minha tia, e tampouco repetindo seu panegírico de um mundo afortunadamente desaparecido, em que os jornaleiros da cana morriam de inanição, enquanto as filhas do fazendeiro brincavam com bonecas recheadas de mel. Mas aquela história, ouvida com muita atenção, cumpria os requisitos que havia me imposto: tratava da ruína de uma classe e de sua substituição por outra, da metamorfose de um sistema de valores baseado no conceito da família, por um de interesses de lucro e aproveitamento pessoais, resultado de uma visão inescrupulosa e utilitária do mundo.

Acesa a vela, naquela mesma tarde fechei-me em meu estúdio e me detive até que aquela chama que bailava ante meus olhos se deteve justa naquele coração daquilo que queria dizer. Terminado meu conto, reclinei-me sobre a cadeira para lê-lo todo, segura de haver escrito um relato sobre um tema objetivo, absolutamente depurado de conflitos femininos e de alcance transcendental, quando me dei conta de que todos meus cuidados haviam sido em vão. Aquela parente estranha, vítima de um amor que a tinha submetido duas vezes à exploração do amado, havia ficado com meu conto, reinava nele como uma vestal trágica e implacável. Meu tema, bem que enquadrado no contexto histórico e sociopolítico que me havia proposto, seguia sendo o amor, a queixa, e ah! era neces-

<sup>2</sup> "La muñeca menor" (n. trad.).

sário reconhecê-lo, até a vingança. A imagem daquela mulher, ex-tática à varanda anos inteiros diante do canavial com o coração rachado, me havia tocado profundamente. Era ela que havia por fim aberto a janela de meu conto, antes tão hermeticamente fechada.

Havia traído a Simone, escrevendo uma vez mais sobre a realidade interior da mulher, e havia traído a Virginia, deixando-me levar pela ira, pela cólera que me produzira aquela história. Confesso que estive a ponto de lançar meu conto à lixeira, desfazer-me daquela evidência que, na opinião de minhas evangelistas de cabeceira, me indenticava com todas as escritoras que haviam morrido tragicamente no passado e no presente. Por sorte não o fiz; guardei-o em uma gaveta de minha escrivaninha à espera de melhores tempos, desse dia em que quicá chegasse a compreender melhor a mim mesma.

Passaram-se dez anos desde "A boneca menor", e escrevi muitos contos desde então; crelo que agora posso objetivar com maior madurez as lições que aprendi naquele dia. Me sinto menos culpável por Simone e por Virginia, pois descobri que, quando alguém tenta escrever um conto (ou um poema, ou um romance), deter-se a ouvir conselhos, ainda que daqueles professores que alguém mais admira, tem quase sempre como resultado a esterilização da língua e da imaginação. Hoje sei por experiência que de nada vale escrever propondo-se de antemão construir realidades exteriores, tratar sobre temas universais e objetivos, se alguém não constrói primeiro sua realidade interior; de nada vale tentar escrever em um estilo neutro, harmonioso. Ao escrever sobre suas personagens, um escritor escreve sempre sobre si mesmo, ou sobre possíveis vertentes de si mesmo, já que, como em todo ser humano, nenhuma virtude ou pecado lhe é distante.

Ao identificar-me com a estranha parente de "A boneca menor", eu havia possibilitado ambos processos: por um lado havia reconstruído, em sua desventura, minha própria desventura amorosa, e por outro, ao dar-me conta de quais eram suas debilidades e suas falhas (sua passividade, sua conformidade, sua aterradora resignação), a havia destruído em meu nome. Também é possível que a tenha salvado. Em contos posteriores, minhas heroínas lograram ser mais *valerosas* e mais livres, mais energéticas e positivas, quicá porque nasceram das cinzas de "A boneca menor". Sua decepção foi, em todo caso, o que me fez cair, da frigideira, ao fogo da literatura.

### **De como salvar algumas coisas em meio ao fogo**

Contei como foi que escrevi meu primeiro conto, e gostaria de agora descrever quais são as satisfações que descubro hoje nesse afazer cuja iniciação me foi, em um dado momento, tão dolorosa. A literatura é uma arte contraditória, quicá a mais contraditória que

existe: por um lado é o resultado de uma entrega absoluta da energia, da inteligência, mas sobretudo da vontade, à tarefa criativa, e por outro, tem muito pouco que ver com a vontade, porque o escritor nunca escolhe seus temas, senão que seus temas que o elegem. É entre estes dois pólos ou antípodas que se fecunda a obra literária, e neles têm também sua origem as satisfações do escritor. Em meu caso, estas consistem de uma vontade de fazer-me útil e de uma vontade de gozo.

A primeira, (relacionada a meus temas, a meu desígnio de substituir o mundo em que vivo por esse mundo utópico que penso) é uma vontade curiosa, por ser uma vontade *a posteriori*. A vontade de fazer-me útil, tanto ao dilema feminino, como aos problemas políticos e sociais que também me pertencem, me é absolutamente alheia quando começo a escrever um conto, não obstante a claridade com a qual percebo uma vez terminada minha obra. Tão impossível me resulta propor-me a ser útil a tal o qual causa, antes de começar a escrever, como me resulta declarar minha adesão a tal ou qual credo religioso, político ou social. Mas a linguagem criadora é como a cheia de um rio, cujas marés laterais detêm as lealdades e as convicções, e o escritor se vê sempre arrastado por sua verdade.

É iniludível que minha visão de mundo tenha muito que ver com a desigualdade que ainda sofre a mulher em nossa idade moderna. Um dos problemas que mais me preocupa continua sendo a incapacidade que demonstra a sociedade para resolver eficazmente seu dilema, os obstáculos que continua opondo em sua luta por lograr a si mesma, tanto em sua vida privada com em sua vida pública. Quisera tocar aqui superficialmente, entre a enorme gama de tópicos possíveis relacionados a este tema, o assunto da obscenidade na literatura feminina.

Há alguns anos, na ocasião de um banquete ao qual assisti em comemoração do centenário de Juan Ramón Jiménez, aproximou-se de mim um célebre crítico, de cabelos já esbranquecidos pelos anos, para falar-me, frente a um grupo de pessoas, sobre meus livros. Com um sorriso malicioso, e piscando um olho que se queria cúmplice, me perguntou, em um tom agitado e insinuante, se era certo que eu escrevia contos pornográficos e que, se assim fosse, se os enviaria, pois gostaria de lê-los. Confesso que naquele momento não tive, quicá por excessiva consideração aos cabelos brancos que a distância se me os revelava verdes, o valor de mencionar respeitosamente seu pai, mas o fato me afetou profundamente. Regressei deprimida a minha casa, temerosa de que houvesse corrido o rumor, entre célebres críticos, de que meus escritos não eram outra coisa que uma transcrição mais ou menos artística de *Historia de O*.

Claro que não enviei ao ilustre crítico meus livros, mas passada a primeira impressão desagradável, disse-me que aquele as-

sunto da obscenidade na literatura feminina merecia ser examinada mais de perto. Convencida de que o ancião cavalheiro não era senão um exemplar de uma raça quase extinta de críticos abertamente sexistas, que consideravam a literatura seu feudo privado, decidi esquecer-me do assunto, e retornar aquele pequeno agravo em meu proveito.

Comecei então a ler tudo o que caía em minhas mãos sobre o tema da obscenidade na narrativa feminina. Grande parte da crítica sobre a narrativa feminina se encontra hoje formulada por mulheres, e estas muitas frequentemente enfocam o problema da mulher desde ângulos muito diversos: o marxista, o freudiano, ou o ângulo da revolução sexual. Apesar de seus diversos enfoques, as críticas feministas, tanto Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The madwoman in the attic*, p. ex., como Mary Ellen Moers em *Literary women*; como Patricia Meyer Spacks em *The female imagination* ou Erica Jong em seus múltiplos ensaios, pareciam estar de acordo no seguinte: a violência, a ira, a inconformidade ante sua situação, havia gerado grande parte da energia que havia feito possível a narrativa feminina durante séculos. Começando com o romance gótico do século 18, cuja máxima expoente foi Mrs. Radcliffe, e passando pelos romances de Brontë, pelo Frankenstein de Mary Shelley, por *The mill and the floss* de George Eliot, assim como pelos romances de Jean Rhys, Edith Wharton e até as de Virginia Woolf (e que outra coisa é *Mrs. Dalloway* senão uma interpretação sublimada, poética, mas não por isso menos irônica e acusativa da frívola vida de anfitriã social?), a narrativa feminina havia se caracterizado por uma linguagem um tanto agressiva e delatora.

Uma coisa, todavia, chamou-me a atenção daquelas críticas, o silêncio absoluto que guardavam, em seus respectivos estudos, sobre o uso da obscenidade na literatura feminina contemporânea. Nenhuma delas abordava o tema, apesar de que o emprego de uma linguagem sexualmente proscrita na literatura feminina me parecia hoje um dos resultados inevitáveis de uma corrente de violência que já havia abarcado vários séculos. E não era que as escritoras não houvessem se servido dele: entre as primeiras novelistas que empregaram uma linguagem obscena, das que publicaram seus romances nos Estados Unidos logo após levantados os primeiros éditos contra o *Ulysses*, em 1933, p. ex., encontravam-se Iris Murdoch, Doris Lessin e Carson McCullers, que deram pela primeira vez um emprego desenvolvido e desinibido ao verbo "foder". Erica Jong, por outro lado, havia se feito famosa precisamente pelo uso de um vocabulário agressivamente sem pudor em seus romances, mas ao qual jamais fazia menção em seus bem educados e respeitáveis ensaios sobre a literatura feminina contemporânea.

Entrar a fundo aqui neste tema, com todas suas implicações sociológicas, (e ainda políticas) resultaria impossível, e meu propó-

sito ao abordá-lo não foi senão dar um exemplo dessa vontade de fazer-me útil como escritora, da qual me dou conta sempre *a posteriori*. Quando o influente crítico me abordou naquele banquete, sublinhando minha fama como militante da literatura pornográfica, nunca me havia perguntado qual era a meta que me propunha ao empregar uma linguagem obscena em meus contos. Ao me dar conta da persistência com que a crítica feminina contemporânea circulava o escabroso tema, minha intenção se fez clara: meu propósito havia sido precisamente o de voltar essa arma, a do insulto sexualmente humilhante e vergonhoso, brandido durante tantos séculos contra nós, contra essa mesma sociedade, contra seus prejuízos já caducos e inaceitáveis.

Se a obscenidade havia sido tradicionalmente empregada para desagradar e humilhar a mulher, disse-me, esta deveria ser duplamente efetiva para redimi-la. Se em meu conto "Quando as mulheres querem os homens" ou "De teu lado ao paraíso"<sup>3</sup>, p. ex., a linguagem obscena servira para que uma pessoa se comovesse ante a injustiça que implica a exploração sexual da mulher, não me importa que me considerem uma escritora pornográfica. Me sinto satisfeita porque cumpri cabalmente com minha vontade de fazer-me útil.

Mas essa vontade, assim como minha vontade construtiva e destrutiva, não se faz como as duas caras de uma mesma moeda: ambas se encontram inseparavelmente unidas por uma terceira necessidade, que conforma a pestana resplandecente de seu extremo: minha vontade de gozo. Escrever é para mim um conhecimento corporal, a prova irrefutável de que minha forma humana (individual e coletiva) existe, e também um conhecimento intelectual, o descobrimento de uma forma que me precede. É somente através do gozo que logramos deixar cifrado, no testemunho do particular, a experiência do geral, o testemunho de nossa história e de nosso tempo. E a esse corpo do texto, como bem sabia Neruda (para quem não existiam palavras decentes ou despudoradas, obscenas ou devotas, mas sim as amadas) só pode se lhe dar forma através do gozo, dissolvendo a pele que separa a palavra "pele" da pele do corpo.

Esta condição decisiva, esse gozo pasmado que se estabelece entre o escritor (ou a escritora) e a palavra, não se logra jamais à primeira tentativa. O desejo está aí, mas o gozo é esquivo e nos ilude, cola-se por entre os interstícios da palavra; fecha-se às vezes, como o *morrer-viver*<sup>4</sup>, ao menor contato. Mas se a princípio a palavra se mostra fria, indiferente, ausente aos requerimentos do escritor, situação que inevitavelmente o consome no desespero

<sup>3</sup> "Cuando las mujeres quieren a los hombres", "De tu lado al paraíso" (n. trad.).

<sup>4</sup> *Morir-vivir* (n. trad.).

mais negro, na força de cortar e baixá-la, amar e maltratá-la, esta vai com frequência cobrando calor e movimento, começa a respirar e a palpar nos dedos, até que se apropria de seu desejo, da implacável necessidade de ser preenchida. A palavra se volta então tirana, reina em cada sílaba e em cada pensamento do escritor, ocupa cada minuto de seu dia e de sua noite, lhe proíbe abandoná-la até que essa forma que despertara nela e que nela, agora, também intui, alcance o encarnar. O segredo do conhecimento corporal do texto se encontra, enfim, na vontade do gozo, e é essa vontade que faz possível ao autor cumprir com suas outras vontades, com sua vontade de se fazer útil, p. ex., ou com sua vontade de construir e de destruir o mundo.

O segundo conhecimento que implica para mim a imediatez ao corpo do texto é um conhecimento intelectual, resultado direto dessa incandescência a que me precipita o desejo do texto. Em todo escritor ou escritora, em todo artista, existe um sexto sentido que lhe indica o alcance de sua meta, quando esse corpo que veio trabalhando adquire já a forma que deveria ter. Alcançado esse ponto, uma só palavra a mais (uma só nota, uma só linha), causará que essa chama ou estado de graça, consequência da amorosa luta entre ele e sua obra, se extinga irremediavelmente. Esse momento é sempre um momento de assombro e de reverência: Marguerite Yourcenar compara esse momento misterioso ao padeiro quando sabe que deve deixar de amassar seu pão, Virginia Woolf o define como o instante em que sente o sangue fluir de ponta a ponta pelo corpo de seu texto. A satisfação que me proporciona esse conhecimento, quando termino de escrever um conto, é o mais valioso que logrei salvar do fogo da literatura.

### **De como alimentar o fogo**

Quisera agora falar um pouco desse combustível misterioso que alimenta toda literatura: o combustível da imaginação. Me interessa este tema por duas razões: pelo curioso ceticismo que com frequência descubro, entre o público em geral, enquanto à existência da imaginação; e pela importância que se dá, entre leigos e profissionais da literatura, à experiência autobiográfica do escritor. Uma das perguntas que mais me têm feito, tanto estranhos como amigos, é como pude escrever sobre Isabel a Negra, uma famosa rameira de Ponce (o povo do qual sou oriunda) sem jamais a haver conhecido. A pergunta me é sempre surpreendente, porque implica uma dificuldade bastante generalizada para estabelecer limites entre a realidade imaginada e a realidade vivencial, ou quicá esta dificuldade não seja senão a de compreender qual é a natureza intrínseca da literatura. A mim jamais me ocorreria, p. ex., perguntar a Mary Shelley se, em seus passeios pelos bucólicos caminhos que rodeiam o lago de Genebra, se havia topado alguma vez com um

monstro morto-vivo de dez pés de altura, mas quiçá isto se deveu a que, quando li pela primeira vez *Frankenstein*, eu era apenas uma menina, e Mary Shelley era morta já há mais de cem anos. A princípio pensei que aquela pergunta ingênua era compreensível em nossa ilha, em um público pouco acostumado a ler ficção, mas quando vários críticos me perguntaram se havia chegado a conhecer pessoalmente a Isabel a Negra, morta havia poucos anos, ou se alguma vez havia visitado seu prostíbulo (sugestão que, inevitável, me ruborizava violentamente), me disse que a dificuldade para reconhecer a existência da imaginação era um mal de maior alcance.

Sempre me havia parecido que a crítica contemporânea dava demasiada importância ao estudo da vida dos escritores, mas aquela insistência na natureza impudicamente autobiográfica de meus relatos se confirmou em meus temores. A importância que têm cobrado hoje os estudos biográficos parece basear-se na premissa de que a vida dos escritores faz de alguma maneira mais compreensíveis suas obras, quando em realidade é o inverso. A obra do escritor, uma vez terminada, adquire uma independência absoluta de seu criador, e somente pode relacionar-se com ele na medida em que lhe dá um sentido profundo ou superficial a sua vida. Mas este tipo de exegese da obra literária, bastante comum hoje nos estudos da literatura masculina, o é muito mais nos estudos sobre a literatura feminina. Os tomos que se tem publicado recentemente sobre a vida das Brontë, p. ex., ou sobre a vida de Virginia Woolf, excedem sem dúvida os tomos dos romances destas. Tenho a maliciosa suspeita de que este interesse nos dados biográficos das escritoras tem sua origem no convencimento de que as mulheres são mais incapazes da imaginação que os homens, e de que suas obras exercem portanto um roubo mais inescrupuloso da realidade que os de suas companheiras artistas.

A dificuldade para reconhecer a existência da imaginação tem no fundo uma origem social. A imaginação implica jogo, irreverência ante o estabelecido, o atrever-se a inventar uma ordem possível, superior ao existente, e sem este jogo a literatura não existe. É por isto que a imaginação (como a obra literária) é sempre subversiva. Concordo com Octavio Paz, em que existe algo terrivelmente sórdido na mente moderna, algo que tolera "toda sorte de mentiras indignas na vida real, e toda sorte de realidades indignas", mas que não suporta a existência da fábula. Isto se reflete na maneira com que se ensina literatura hoje em nossas universidades: por meio de uma aproximação principalmente analítica ao afazer literário. Em nossos centros docentes se analisa de mil maneiras a obra escrita: segundo as regras do estruturalismo, da sociologia, da estilística, da semiótica e de muitas escolas mais. Ao se terminar com ela, retorna-se ao direito e ao revés, até não restar outra coisa para além de uma nuvem de sememas e de morfemas que flutuam ao nosso re-

dor. É como se a obra literária tivesse de significá-la, desentranhando-me, como a um relógio cujos mecanismos se desmontam, suas secretas arandelas e arruelas, quando o importante não é tanto como funciona, senão como marca o tempo. O ensino de literatura em nossa sociedade é admissível somente desde o ponto de vista do crítico: ser um especialista, um desmontador da literatura, é um *status* digno e remunerante. Ser um escritor, sem embargo, jogar com a imaginação, com a possibilidade de mudança, é um afazer subversivo, não é nem digno nem remunerante. É por isto que em nossos centros docentes se oferecem tão poucos cursos de criação literária, e é por isto que os escritores se vêem, na maioria dos casos, obrigados a ganhar a vida em outras profissões, escrevendo literalmente "pelo amor à arte".

Aprender a escrever (não a fazer crítica literária) é um afazer mágico, mas também muito específico. Também o conjuro tem suas receitas, e os encantadores medem com precisão e exatidão a medida de feitiço necessária à caldeira das palavras. As regras de como escrever um conto, um romance ou um poema, regras para nada secretas, estão aí, salvas para a eternidade em copos cópticos pelos críticos, mas de nada valem ao escritor se este não aprende a usá-las.

A primeira lição que os estudiosos de literatura deveriam aprender hoje em nossas universidades é, não apenas que a imaginação existe, senão que ela é o combustível mais poderoso que alimenta a ficção. É por meio da imaginação que o escritor transforma essa experiência que constitui o principal canteiro de sua obra, sua experiência autobiográfica, em matéria de arte.

## **Conclusão**

Quisera agora tocar diretamente o tema ao qual estive às voltas e mais voltas ao fundo de minha caçarola desde o começo deste ensaio. O tema é hoje sem dúvida um tema borbulhante e candente, razão pela qual ainda não me havia atrevido a pô-lo sobre a mesa perante vocês. Existe, ao fim e ao cabo, uma escritura feminina? Existe uma literatura de mulheres, radicalmente diferente da dos homens? E se existe, há de ser esta apaixonada e intuitiva, fundamentada sobre as sensações e os sentimentos, como queria Virginia, ou racional e analítica, inspirada no conhecimento histórico, social e político, como queria Simone? As escritoras de hoje, temos de ser defensoras dos valores femininos no sentido moderno, cultivando uma literatura combativa, acusatória, incondicionalmente realista e até obscena? Temos de ser, enfim, Cordélias ou Lady Macbeths? Dorotéias ou Medéias?

Dizia Virginia Woolf que sua escritura era sempre feminina, que não podia ser outra coisa que feminina, mas que a dificuldade estava em definir o termo. Apesar de não concordar com muitas de

suas teorias, encontro-me absolutamente de acordo com ela nisso. Creio que as escritoras de hoje temos, antes de qualquer coisa, de escrever bem, e que isto se logra unicamente dominando as técnicas da escritura. Um soneto tem somente catorze linhas, um número específico de sílabas e uma rima e um metro determinados, e é por isso uma forma neutra, nem feminina nem masculina, e a mulher se encontra tão capacitada como o homem para escrever um soneto perfeito. Um romance perfeito, como disse Rilke, deve ser construído ladrilho a ladrilho, com infinita paciência, e por isso tampouco tem sexo, e pode ser escrito tanto por uma mulher como por um homem. Escrever bem, para a mulher, significa todavia uma luta muito mais árdua que para o homem: Flaubert reescreveu sete vezes os capítulos de *Madame Bovary*, mas Virginia Woolf reescreveu catorze vezes os capítulos de *Las olas*, sem dúvida o dobro de vezes que Flaubert porque era uma mulher, e sabia que a crítica seria duplamente dura com ela.

O que quero dizer com isto pode cheirar à heresia, a conhecimento pernicioso e mefítico, mas este ensaio se trata, depois de tudo, da cozinha da escritura. Apesar de minha metamorfose de dona-de-casa em escritora, escrever e cozinhar com frequência me confundem, e descubro correspondências surpreendentes entre ambas tarefas. Suspeito que não exista uma escritura feminina diferente à dos homens. Insistir que sim, existe, implicaria paralelamente a existência de uma natureza feminina, distinta da masculina, quando o mais lógico me parece insistir na existência de uma *experiência* radicalmente diferente. Se existisse uma natureza feminina ou masculina, isto implicaria em capacidades distintas na mulher e no homem para a realização de uma obra de arte, p. ex., quando em realidade são as mesmas, pois são antes de tudo fundamentalmente humanas.

Uma natureza feminina imutável, uma mente feminina definida perpetuamente por seu sexo, justificaria a existência de um estilo feminino inalterável, caracterizado por certos danos de estrutura e linguagem que seriam fáceis de reconhecer no estudo das obras escritas por mulheres no passado e no presente. Apesar das abundantes teorias hoje a respeito, creio que estas fissuras são discutíveis. Os romances de Jane Austen, p. ex., eram romances racionais, estruturas meticulosamente fechadas e lúcidas, diametralmente opostas aos romances diabólicos, misteriosos e apaixonados de sua contemporânea Emily Brontë. E os romances de ambas não podem ser mais diferentes dos romances abertos, fragmentados e psicologicamente sutis de escritoras modernas como Claricé Lispector ou Elena Garro. Se o estilo é o homem, o estilo é também a mulher, e este difere profundamente não apenas de ser humano a ser humano, senão também de obra a obra.

No que, sim, creio que se distingue a literatura feminina da

masculina refere-se aos temas que a constituem. As mulheres temos tido no passado um acesso muito limitado ao mundo da política, da ciência ou da aventura, p. ex., ainda que hoje isto esteja mudando. Nossa literatura se encontra frequentemente determinada por uma relação imediata com nossos corpos: somos nós que gestamos os filhos e que lhes damos a luz, que nos alimentamos e nos ocupamos de sua sobrevivência. Este destino que nos impõe a natureza nos estorva a mobilidade e nos cria problemas muito sérios ao tentarmos reconciliar nossas necessidades profissionais, mas também nos põe em contato com as misteriosas forças geradoras da vida. É por isso que a literatura feminina se ocupara no passado, muito mais que a dos homens, de experiências interiores, que pouco têm de ver com o histórico, com o social e com o político. É por isto também que sua literatura é mais subversiva que a dos homens, pois frequentemente se atreve a mexer em zonas proibidas, vizinhas ao irracional, à loucura, ao amor e à morte; zonas que, em nossa sociedade racional e utilitária, resulta, às vezes, perigoso reconhecer que existem. Estes temas interessam à mulher, todavia, não porque esta possui uma natureza diferente, senão porque são o consolo paciente e minucioso de sua experiência, assim como a do homem, até certo ponto, pode mudar, enriquecer-se, ampliar-se.

Suspeito, enfim, que o interminável debate sobre se a escritura feminina existe ou não é hoje um debate sem substância e vão. O importante não é determinar se as mulheres devemos escrever com uma estrutura aberta ou fechada, com uma linguagem poética ou obscena, com a cabeça ou o coração. O importante é aplicar essa lição fundamental que aprendemos de nossas mães, as primeiras, depois de tudo, em ensinar-nos a brigar com o fogo: o segredo da escritura, como o da boa cozinha, não tem absolutamente nada que ver com o sexo, senão com a sabedoria com a qual se combinam os ingredientes.