

COLETTE ENTREMUNDOS CORPÓREOS E SUBJETIVOS¹

COLETTE BETWEEN CORPOREAL AND SUBJECTIVE WORLDS

COLETTE ENTRE MUNDOS CORPORALES Y SUBJETIVOS

*Maria Letícia Macêdo BEZERRA**

*Ana Cláudia Felix GUALBERTO***

Resumo: Este trabalho foi desenvolvido a partir da análise literária da obra **A Vagabunda** (1971), de Gabrielle Colette, acerca da linguagem sinestésica e erótica. O objetivo deste estudo é investigar esta linguagem corporal e as reflexões que ela suscita em relação ao mundo corpóreo e subjetivo da sua personagem principal Renée. A pesquisa se baseia na crítica literária sobre Colette, de Julia Kristeva (2004); e no que Elizabeth Grosz (2000) disserta sobre a dicotomia corpo e mente. O resultado alcançado foi a discussão de uma escrita literária da francesa Colette que abre espaço para uma linguagem sinestésica imbricada na experiência corporal.

Palavras-chave: Sinestesia; Linguagem do corpo; Colette; Autoria feminina.

Abstract: This article was written from the literary analysis of Gabrielle Colette's **The Vagabond** (1971) regarding synesthetic language. The aim of this study is to investigate the aforementioned body language and the reflections raised from the corporeal and subjective world of the main character Renée. The research was based on the literary criticism of Colette, by Julia Kristeva (2004); and on Elizabeth Grosz's (2000) studies on the dichotomy: body and mind. The outcome was the discussion on the literary writing of the French author Colette, concerning synesthetic language, which is entwined with bodily experience.

Keywords: Synesthesia; Language of the body; Colette; Female Authorship.

Resumen: Este trabajo fue desarrollado a partir del análisis literario de la obra **A Vagabunda** (1971), de Gabrielle Colette, sobre el lenguaje sinestésico y erótico. El objetivo de este estudio es investigar este lenguaje corporal y las reflexiones que plantea en relación con el mundo corporal y subjetivo de su protagonista Renée. La investigación se basa en la crítica literaria de Julia Kristeva (2004) a Colette; y en lo que Elizabeth

¹ Este artigo é um recorte da monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Cláudia Felix Gualberto.

* Graduada em Letras Portugêses pela UFPB. Mestranda do Programa de Pós-Graduação LETRA (Letras Estrangeiras e Tradução) da USP. Contato: marialeticiamlb@hotmail.com.

** Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas na Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina. Contato: anacfgualberto@gmail.com.

Grosz (2000) habla sobre la dicotomía cuerpo y mente. El resultado logrado fue la discusión de una escritura literaria de la francesa Colette que abre espacio para un lenguaje sinestésico entrelazado en la experiencia corporal.

Palabras clave: Sinestesia; Language corporal; Colette; Autoría femenina.

A francesa Gabrielle Colette (1873-1954, Paris), nascida numa pequena comuna da região da Borgonha, atuou não apenas na área da literatura, mas também da pantomima, do teatro e do jornalismo. Suas primeiras publicações literárias foram assinadas sob o nome do primeiro marido, Willy, que a forçava a escrever sobre as memórias de escola dela – a série de livros **Claudine** – e tomava os créditos pelas obras, que obtiveram tremendo sucesso. Entre 1906 e 1910 – já separada de Willy –, ela trabalhou com performances no *music hall*, vivência que inspira a temática de **A Vagabunda** (1971) – romance sobre uma atriz de pantomima chamada Renée, que enfrenta as dificuldades da vida de artista, é divorciada de um crítico literário com quem manteve um relacionamento atribulado, e reflete sobre a solidão e a possibilidade de um novo relacionamento amoroso.

A sinestesia e linguagem corporal encontradas na narrativa colaboram com a tese de Elizabeth Grosz (2000) no que concerne à equivocada separação dos nossos dois “compartimentos”, à frequente destinação do “carnal” à mulher e do “intelectual” ao homem e à religiosa filosófica atribuição do “pecado” à carne, da “virtude” à mente. Para este trabalho, nós abordamos sinestesia a partir da noção de figura de linguagem conceituada por Cegalla como: “a transferência de percepções da esfera de um sentido para a de outro, do que resulta uma fusão de impressões sensoriais de grande poder sugestivo” (2008, p. 617). Vale salientar o espaço da sinestesia na neurociência também, que, não obstante, inspira a definição na figura de linguagem literária. Noam Savig aduz que o termo é comumente usado “para denotar a condição na qual a estimulação em uma modalidade sensorial também levanta experiência em uma modalidade diferente²” (2005, p. 3).

Este trabalho objetiva, assim, investigar o erotismo do potencial da palavra na obra **A Vagabunda**, considerando o que Elizabeth Grosz

² “to denote a condition in which stimulation in one sensory modality also gives rise to an experience in a different modality”. Todas as traduções dos originais neste artigo nas notas de rodapé são de minha autoria.

(2000) destaca como uma urgência de revisitar a abordagem do sujeito, buscando evitar encaixá-lo em análises dicotômicas, uma vez que “é através do seu hino ao gozo feminino que ela (Colette) dominou a literatura da primeira metade do século XX”³ (KRISTEVA, 2004, p. 10-11).

A Vagabunda e sua relação corporal sinestésica com o mundo

Em todo o conjunto de sua obra, Gabrielle Colette alcança uma linguagem preocupada em expressar a “osmose” (KRISTEVA, 2004) entre as suas sensações e a infinidade do mundo com todos seus fenômenos naturais. Colette chama a sua linguagem de “novo alfabeto” – através dele é que o mundo é escrito numa via de duas mãos. Ao contrário da dicotomia hierarquizante, a escrita e o mundo permanecem em um contínuo – “dois aspectos de uma única experiência”⁴, KRISTEVA, 2004, p. 2). Utilizando o novo alfabeto, Colette é capaz de nos transportar em uma viagem pelos sentidos, sensações e pela conexão das nossas profundezas subjetivas com a performance do nosso corpo, como podemos observar no excerto a seguir, de **A Vagabunda**⁵ (1971):

Eu... ao pensar nesta palavra, olho involuntariamente para o espelho. Sim, sou eu mesma quem está aí em frente, sob a máscara vermelho-malva, olhos cingidos por um halo azul gorduroso que já começa a derreter-se... Esperarei que o resto do rosto também se dilua? Que de todo o meu brilho, fique apenas uma barrela colorida, colada ao espelho como uma longa lágrima lodosa? (COLETTE, 1971, p. 11).

A escrita de Colette invoca imagens de cores, objetos, verbos, e ultrapassa barreiras dantes intransponíveis. Ela apresenta uma sinestesia que, como comenta Savig, tanto pode representar um “mecanismo básico para o desenvolvimento de metáforas, mas de uma forma mais

³ “It is through her hymn to feminine jouissance that she dominated the literature of the first half of the twentieth century”.

⁴ “as two aspects of a single experience”.

⁵ A sigla poderá ser utilizada para citações da obra analisada em questão, **A Vagabunda** (1971).

vívida” quanto pode “questionar suposições fundamentais sobre a natureza de sistemas biológicos⁶” (SAVIG, 2005, viii).

Ao se olhar no espelho, Renée inicia uma espécie de inquisição a partir da palavra “eu”. O vago pensamento desta palavra é o bastante para estabelecer a relação entre corpo/matéria, trazendo noções de uma corporalidade psíquica e subjetividade corporificada (GROSZ, 2000). Primeiramente, vem a máscara, cujo intuito é cobrir, atribuir outra personalidade. Segue, então, para o “azul gorduroso”, que ganha textura, concretiza-se no halo da maquiagem. O rosto dela se torna uma metamorfose, hábil para tomar a forma que desejar e condenado a desfazer-se quando não houver mais o brilho – este que evoca algo mais do que a juventude perdida: o fogo, a paixão. Restam apenas as cinzas e o desejo por aquilo que nem ela mesma sabe o que é; e a exaustão da artista mulher, que busca reconhecimento e respeito no meio artístico – um lugar para poder chamar de seu, sem mais olhares transviados. Remete-nos ao discurso de Audre Lorde: “Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência” (2015, p. 47). A imagem refletida de Renée e o seu próprio rosto tornam-se um – “colada ao espelho”. A corporalidade se combina com os pensamentos nostálgicos de Renée. Uma fusão acontece. A matéria sempre tem algo a dizer a ela – está sempre à espera de uma tradução dos seus sentidos. Ao contrário do que é difundido pela filosofia ocidental, a “corporalidade tanto dos conhecedores quanto dos textos, e a maneira pela qual essas materialidades interagem” não “devem ser obscurecidas” (GROSZ, 2000, p. 49).

Então, o corpo é reconceitualizado a partir de dimensões subjetivas e sociais: “Ao mesmo tempo que é ambos, o corpo não é nem privado, nem público, [...] nem instintivo ou ensinado, nem geneticamente ou ambientalmente determinado” (GROSZ, 2000, p. 85), de modo que estejam em perpétua interação.

De volta ao camarim, espaço íntimo para suas reflexões, Rénee prossegue sua divagação:

começo a limpar o sangue cômico de groselha que me empasta as mãos; diante do espelho nos defrontamos ambas, a conselheira maquilada e eu, como adversárias dignas uma da outra. Sofrer... sentir... prolongar,

⁶ “basic mechanism for the development of metaphors, but in a more vivid form, and it may even question fundamental assumptions about the nature of biological systems”.

pela insônia, pela divagação contínua, as horas mais abismais da noite: qual, não há escapatória. Vejo-me marchando à frente disto tudo, com uma espécie de alegria fúnebre, com tôda (*sic*) a serenidade de um ser ainda jovem e resistente, que conhece bem o inimigo... Dois hábitos meus deram-me o poder de estancar o pranto: o de ocultar o pensamento e o de escurecer os cílios com rímel... (COLETTE, 1971, p. 24).

A tinta que colore suas mãos para imitar o sangue revela a crueza sincera e a ligação desta mulher com a terra e com tudo aquilo que é vivo. A groselha atribui sabor ao sangue: ácido, beirando o amargo. O espelho multiplica Renée em mais um sujeito: de um lado, temos ela em pessoa, e do outro, a imagem de como o mundo a vê. É como se ela não rememorasse sua dor até enxergar o seu reflexo – a prova de que pertence a esta terra e de que está em constante interação com o seu redor. A familiaridade com as suas feridas ajuda-a a sobreviver à solidão da noite. Mas o enfrentamento com a sua conselheira desperta as sensações adormecidas, desnuda-a diante do frio glacial. Seu rosto toma diversas proporções, adapta-se, contrasta-se, faz sua dona abraçar o prazer da carne sem reservas. A marcha que Renée lidera tem sabor de vida e morte. É sobre o orgasmo dos seus anos de juventude e a resistência do corpo que se encontra o corpo inimigo. A ode de Lorde ao erótico sustenta a incumbência de vivê-lo em prol de um “respeito próprio”, um dever para consigo mesma. Segundo ela, é vital experimentá-lo para alcançar sua satisfação plena, capaz de pôr em comunhão esse caos-morte:

O erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o Caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas (LORDE, 2015, p. 68).

Resiliente, Renée deu continuidade ao seu hábito de passar rímel nos cílios – espécie de método para impedi-la de cair aos prantos e borrar seus olhos, sua face, espelhos da sua interioridade. Ela separa os seus hábitos em dois, mas já que ambos têm o mesmo propósito, podemos

inferir que eles dialogam entre si, ao contrário do que, segundo Lorde, geralmente acontece: “tentamos separar o espiritual do erótico, o que resulta na redução do espiritual a um mundo de afetos rasos, um mundo de ascetas que desejam sentir nada” (2015, p. 70). Um dos hábitos é o de “ocultar o pensamento” – mente –, o outro é o de “escurecer os cílios com rímel” – corpo. Assim, o que a sua mente sente pode se transformar em pranto e a tentativa de esconder essas sensações é auxiliada pelo rímel que cobre e moldura os olhos.

Na descrição de um dia gelado e da rua onde mora, ela provoca uma sensação de sinestesia quase etérea:

Esta noite, não sei o que se passa comigo... Deve ser este glacial nevoeiro de dezembro, com suas lantejoulas de gelo boiando no ar, com seus halos irisados vibrando em torno dos bicos de gás, derretendo-se sobre os lábios num gosto de creosoto... É também este novo bairro em que habito, todo branco atrás dos Ternes, que desencoraja o olhar e o espírito. A esta hora, então, sob o gás esverdeado, minha rua é uma argamassa cremosa, como amêndoa confeitada, marrom-café e caramelo amarelado, uma sobremesa desmornada, derretida, onde sobrenadam os torrões das pedras de alvenaria. Minha própria casa, isolada dentro da rua, dá a ‘impressão de não existir’. No entanto, suas paredes novas e seus tabiques esguios oferecem, por um preço muito conveniente, abrigo bastante confortável para ‘damas solitárias’ como eu (COLETTE, 1971, p. 14).

As “lantejoulas” nos forçam a imaginar uma neve tão branca que se torna cintilante. A ideia de que ela “boia” no ar brinca com a sensação de que o ar seria como água e a queda da neve acontece de maneira quase dançante, lenta. Inicia-se, então, uma linguagem sensual e intensa. As bordas da neve estão “irisadas” e “vibram” em torno de “bicos de gás”. Os movimentos circulares remetem a uma dança envolvente, com o irisar e o vibrar representando a excitação, circundando o órgão dos bicos de gás. O derreter da neve se assemelha à ejaculação, ao gozo – ela vira água, mas, nos estágios iniciais do processo de fusão, mantém a composição de líquido com textura pastosa. Agora temos uma visão de qual seria a parte corporal participante desta dança – os lábios, que recebem o gozo no sabor fétido de creosoto; trazendo-nos de volta a realidade da vida de Renée, sem romantizações. Os lábios agem nos

movimentos e nas falas. Seu falar é agir. Seus lábios são carne que se une à palavra. Sua saliva é suco que mata a sede.

A escrita se torna uma “interpenetração” do mundo e da linguagem (LACAN, 2009). Começa o desfile de cores nomeadas por sabores – “amêndoas”, marrom da cor de café, “caramelo amarelado”. Um habitat charmoso, mas mascarado assim como a ação rotineira de Renée. Somos forçado/as a alimentar nossa mente com as imagens de comida e a paleta de tons – formular matérias através daquilo que esta experiência lexical nos remete. É no meio desta sopa que nossa artista vive, quase anonimamente, onde todos os habitantes parecem compartilhar deste status de “invisível”. O seu redor é o objeto disparador dessas sensações, que são traduzidas apenas com a permissão da personagem e sua autoconsciência com seu corpo e mente, (tomando como empréstimo a proposição de Lorde) “de maneira que todos os níveis da minha (sua) percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, (...) escrevendo um poema, examinando uma ideia” (2015, p. 71).

A maneira como Colette define a sexualidade feminina – “algo mais disperso que um espasmo e mais quente do que isto” (2000, p. 3, *apud* KRISTEVA, 2004, p. 3) – contribui para entendermos como ela condimenta a sua escrita. Nas palavras de Kristeva:

Colette se agarrou ao prazer de viver, o qual era para ela indiscriminadamente o prazer dos sentidos e o prazer das palavras. Sua *gourmandise* e forte apetite privilegia o sabor – na base de toda civilização – o tempo todo incansavelmente contaminando-o com visão, audição, olfato, tato, e todas as variantes da sexualidade – com Eros e Tânatos se misturando em uma ‘falta de vergonha’ purificada pelo estilo⁷ (2004, p. 7).

O Alfabeto de Colette era capaz de dizer o dito e o não dito, ou, melhor, o visto e o não visto. Ela não se retifica em trocar o “saber” pelo “sabor” – privilegiando-o –, já que se mostra hábil para agregar a sua intelectualidade ao seu estilo de vida; nem mostra pudor ou se diminui,

⁷ “Colette clung to the pleasure of living, which was for her indiscriminately a pleasure of the senses and a pleasure of words. Her *gourmandise* and strong appetite privilege taste – at the basis of every civilization – all the while tirelessly contaminating it with vision, hearing, smell, touch, and all the variants of sexuality – with Eros and Thanatos blending together in a shamelessness purified by style”.

mas reconhece, antes e acima da sua escrita, a importância de ter a consciência sobre o próprio corpo, do que ele é capaz de reinterpretar. Ela combina todos os elementos em uma “proesia” (prosa+poesia). Os sentidos são variantes da sexualidade, caminham lado a lado, entrelaçados, purificados pela palavra que transborda e intensifica o ritmo da narrativa. A francesa ilustra esta combinação da ode à vitalidade, ao riso e à sensualidade da mente, opondo-se com veemência ao cartesianismo, para o qual

o corpo é compreendido ou em termos de seu funcionamento orgânico e instrumental nas ciências naturais ou é postulado como uma mera extensão, meramente física, um objeto como qualquer outro nas ciências humanas e sociais (GROSZ, 2000, p. 57).

Ocorre uma dança de sentidos no olhar de Renée sobre sua solidão. A consciência não se desprende do corpo como uma entidade acima dela, autônoma, proprietária dele. Ao contrário, ele incita a mente a expor sua identidade:

E aí estou eu, tal como sou! Só, só, pela vida inteira só, sem dúvida. Muito cedo! Fiquei só muito cedo. (...) Raposa sem concupiscência, cujos olhos estão sempre voltados para a armadilha e para a jaula... raposa alegre, sim, mas porque são os cantos de sua boca e de seus olhos que desenham o sorriso involuntário... raposa cansada por ter dançado, cativa, ao som da música... (COLETTE, 1971, p. 15-16).

A exaustão mental chega e atravessa sua carne. Não há cerimônias ao se comparar à figura de um animal, a raposa – esperta, ativa... solitária, ao contrário do lobo que caça em alcateia. Notamos que, por vezes, o corpo dela ora comunica a sua subjetividade para o exterior, ora traduz este mundo de fora a partir dos sentidos. Dessa forma, ele funciona como um meio de expressão, um veículo de informações (LORDE, 2015).

Uma das linhas de pesquisa que abordam a questão do corpo mencionada por Grosz (2000) é exatamente esta. O que temos de mais íntimo pode ser expresso, transportado para o mundo através do corpo, sendo ele um mediador, um condutor. E o que o mundo quer nos dizer chega até nós por via sensorial. A ressalva que a autora elabora para essa linha se apoia justamente na mesma essência na qual ela se baseia. Esse

papel do corpo de permanecer no meio do caminho entre dois polos “opostos” faz com que ele ganhe um caráter de passividade. Haveria nele uma “transparência” pela qual qualquer coisa poderia atravessá-lo.

Se o sujeito quer obter conhecimento sobre o mundo externo, ter qualquer oportunidade de ser entendido pelos outros, ou ser eficiente no mundo baseado em tal modelo, o corpo deve ser visto como possuindo uma maleabilidade não resistente que distorce minimamente a informação, ou, pelos menos, distorce-a de maneira sistemática e compreensível, de modo que seus efeitos possam ser levados em conta e que a informação possa ser corretamente recuperada. Sua corporalidade deve ser reduzida a uma transparência previsível, conhecida; seu papel constitutivo na formação de pensamentos, sensações, emoções e representações psíquicas deve ser ignorado, assim como deve ser ignorado seu papel como limiar entre o social e o natural (GROSZ, 2000, p. 60).

Atravessado, assim, o corpo perde o status de influência sobre o que está do lado de dentro e o que está do lado de fora, seu grau de modificação no momento de transmitir ou internalizar. Ainda não chegamos ao lugar no qual Grosz gostaria que a filosofia ocidental chegasse, de onde ela poderia partir. Lembrando que são questionamentos que dizem respeito não apenas a uma linha de pesquisa específica, mas, como Grosz (2000) sugere, a toda base filosófica do Ocidente, que, de uma forma ou de outra, ignorou, pormenorizou e se equivocou no momento de abordar o Corpo. Um dos filósofos que mais se aproximou a desenvolver um olhar diferente sobre este assunto, para Grosz, foi Espinosa. Ele segue um caminho diferente do cartesianismo ao postular que o ser humano se constitui de uma “substância infinita” que é capaz de se metamorfosear em diversas formas graças aos seus “atributos”. Não há um único modo de expressar a sua natureza, por isso a incompletude destes atributos e necessidade da substância de ter mais de um deles (o corpo e a mente, por exemplo), não apenas uma dicotomia de opostos. A manifestação corpórea não estaria dissociada da mental, pois quando a extensão é expressada, a substância ainda carrega os seus atributos, como membros de um mesmo tronco. Podemos ter a mesma ideia, mas pensada de outro modo:

Um ato de vontade e o movimento do corpo são um único evento aparecendo sob aspectos diferentes; eles são duas expressões de uma e a mesma coisa. Para cada modo de extensão, existe um modo de pensamento” (GROSZ, 2000, p. 62).

Em seu caldeirão lexical, mesmo em uma passagem sobre a solidão, marcada a priori pela melancolia, Colette tempera a tristeza e a dor com referências a bebidas voluptuosas, em um jogo de palavras que atravessa o discurso ancorado por Grosz:

Contudo... dias há em que a solidão, para um ser na minha idade, é o vinho capitoso que traz a embriaguez da liberdade, como outros há em que ela não passa de um tônico amargo, como há ainda aqueles em que ela tem o poder de um veneno que faz com que atiremos a cabeça de encontro às paredes (COLETTE, 1971, p. 17).

Sentimos o sabor amargo que é para Renée estar sozinha, mas também tomamos conhecimento de que o “vinho capitoso” oferece uma liberdade inebriante. Ela consegue o prazer de viver não apenas através da companhia, mas também da solidão. Sente-se sua confiança e desenvoltura em expor, sem ressalvas, sua realidade – as entrelinhas que permaneceram intocadas durante boa parte da história literária; os momentos e espaços não mencionados, ignorados, nas retratações das mulheres: “a vida comum que é a vida real (...), em relação à realidade, ao céu, às árvores ou a qualquer coisa que possa existir em si mesma”, além das nossas relações com os outros (WOOLF, 2014, p. 159); a voz que baixou o livro que estava no colo (WOOLF, 2014), saiu da sala de estar e foi usufruir do que possuía e do que poderia possuir, gozar da liberdade intelectual e escrever sobre o que conhecia; não guerras, jornadas épicas ou biografias de líderes políticos, mas sobre aquilo que encontrou quando saiu e quando depois voltou, o que viveu do lado de fora e do lado de dentro, o que permaneceria silenciado e diminuído no *hall* das “Boas Letras” (ABREU, 2003) se não fosse pela sua tradução das sensações em palavras, e na transcrição laboriosa destas para uma estética elaborada especialmente em reflexo da sua visão sobre as coisas, que traz e provoca no leitor a sinestesia e o *frisson* de se enxergar além das limitações das relações humanas.

Assim, os sabores são componentes chaves para a elaboração desta linguagem em a **Vagabunda**: “Se você não é capaz de um pouco

de bruxaria, não vale a pena se envolver com culinária”⁸, diz Colette (2000, p. 3, *apud* KRISTEVA, 2004, p. 3). Suas palavras se transformam em ação, vice-versa: “na experiência, de acordo com Colette, a fantasia refaz o corpo e o anexa à carne do mundo, ele próprio aninhado na carne da linguagem”⁹ (KRISTEVA, 2004, p. 22). Nem unidade, nem polos distintos: nosso corpo e o mundo ao nosso redor se suplementam, caminham em um contínuo. Kristeva caracteriza esta vida como “estranha”, devido ao estranhamento provocado por este estado entremundos corpóreos e subjetivos no qual Renée se encontra. A imaginação tem papel crucial neste entrelace, pois é ela quem assegura o estado do ser. Em ordem inversa, o imaginar se faz antes (ou ao mesmo tempo) do ser/estar, sem dissociação, já que o que é feito não significa apenas realidade, ele ainda mantém a sua qualidade subjetiva, que é transcrita na sinestesia da linguagem. O corpo fala e as palavras lhe concedem a forma de expressão necessária para subjetivá-lo; mas ele não se ausenta por completo da sua experiência física – ela permanece ali, sublinhada na escritura, presente no intertexto. Basta evocar o erotismo desta linguagem para sentir sua carne viva, que vibra e que pulsa, como um lamento, uma catarse, um orgasmo. A fantasia reveste não somente a linguagem em si (o trabalho estético com ela própria), mas também a tradução de uma sensação. Quase como um ciclo infinito, a palavra parte da carne para se fazer carne. Neste processo, ela não é mais aquela mesma que lhe deu origem, mas uma outra, que, mergulhada, tocada pela fantasia, acende outras sensações. Um exorcismo, um expurgo, como diz Renée (1971):

Escrever! Poder escrever! (...) o longo devaneio diante da fôlha em branco, o rabiscar inconsciente, o brincar da pena que gira em torno do borrão de tinta, que mordisca a palavra imperfeita, enche de garras, de flechazinhas, orna-a de antenas, de patas, até que ela venha a perder a sua figura legível de palavra, metamorfoseada que foi em fantástico inseto, borboleta-fada que alçou seu vô (COLETTE, 1971, p. 17-18).

⁸ “If you’re not capable of a little witchcraft, it’s not worthwhile getting mixed up in cookery”.

⁹ “in experience according to Colette, fantasy remakes the body and attaches it to the world’s flesh, itself nestled in the flesh of language”.

Em um primeiro momento Renée parece aludir a uma atividade quase surrealista – movimento tão rápido, fluido e mutável quanto o devaneio. O termo rabisco sugere uma despreensão para com este labor artístico, e também evoca o caráter imagético desta escrita, já que rabisco tanto pode ser de palavras quanto de imagens. A qualidade inconsciente reforça a ideia de que, para Renée, escrever é um estado de mente no qual o produto é resultado da espontaneidade, do fluxo de imagens que bombardeiam nossos pensamentos. Acrescentamos, aqui, a posição de Lacan no que se refere o inconsciente: “a escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico” (1971/2009, p. 114). Levando essa fala em consideração, Cordeiro explica que “o inconsciente é um saber (...), mas é também memorial de gozo (...), nos trilhamentos criados pelos traços significantes da experiência de satisfação perdida” (2015, p. 12).

Na proposição da personagem Renée, não é por se chamar de “rabisco inconsciente”, contudo, que lhe falte o labor, o trabalho com as palavras, a reescrita. Ela nos alimenta com a imagem de como a sua escritura ganha vida, fazendo analogia entre a palavra e uma “borboleta-fada”. O lápis se torna entidade e goza no sujar da tinta no papel. Ele captura a “palavra imperfeita” e adorna a linguagem com os membros do animal: antenas, patas. Quando deste abraço não enxergarmos, não reconhecermos mais a sua origem insossa, teremos a metamorfose completa, realizada, que “alça vôo”. Algo que faz essa reflexão diferir de tantos outros discursos sobre o labor poético é a leveza e a falta de “seriedade” presentes. Kristeva a denomina, inspirada por Colette, de “vagabundagem”: “é através da escrita, (...), uma vagabundagem sem descanso, que ela (Colette) segue os riscos do relacionamento amoroso a fim de transcendê-lo com bom e rigoroso elogio”¹⁰ (2004, p. 243). A escrita é vagabunda – através dela, Renée exorciza as curvas acidentadas do amor de modo a contorná-las e ultrapassá-las sem perder a revigorante *jouissance*. A sensação de catarse é descrita abaixo:

Escrever! Tentação de purgar raivosamente tudo de mais sincero que nos vai pela alma adentro, e rápido, com aquela rapidez que faz a mão relutar e protestar contra o deus impaciente que a guia..., depois encontrar, no dia seguinte, em vez do ramo de ouro, miraculosamente

¹⁰ “it is through writing, (...), a vagabondage without respite, that she follows the hazards of the love relationship, in order to transcend it with rigorous good cheer”.

desabrochado na hora flamejante, um espinheiro sêco, uma flor abortada... (COLETTE, 1971, p. 18).

Em ritual que flerta com a religiosidade, ela confessa sua “tentação” de escrever – despertar de vícios e prazeres. A mão ganha vida e, cansada, refuta a vontade da deusa – aqui, a escritora recebe o status divino, mas compartilha a autoria com todo o seu corpo, que participa dessa comunhão erótica. Todavia, esta batalha exauriente nem sempre resulta em bons frutos. O que foi escrito hiberna durante a noite, a poeta adormece sob aquela ideia para se deparar com uma semente apodrecida, que não foi capaz de gerar vida. Apesar do esforço da deusa escritora, não há garantias daquele labor obter sucesso. A sinceridade da matéria não lhe garante o “ramo de ouro”, nem a raiva de expulsá-la para a carne do mundo garante a tenacidade de sobrevivência da palavra.

Considerações finais

Além de chegarmos até o estado erótico da palavra a partir da linguagem literária de Colette, corroborando com uma ressignificação do corpo, consideramos também que o ritual desta escrita convém o espaço para se falar de uma vivência, para ficcionalizar a vivência. Enxergamos a possibilidade de ampliar a discussão para autoficções, ainda associadas ao caráter sinestésico que permeia a leitura de **A Vagabunda** (1971). A metamorfose da linguagem da carne reincide sobre o mundo corpóreo e subjetivo de modo a perpetuar narrativas sobre experiências “menorizadas” pela historiografia literária.

A decifração de símbolos originários de lugares pouco mencionados, de vozes pouco ouvidas, gera estranhamento e subjugamento, mas, como Kristeva enfatiza: “Críticos de todos os tipos fingem esquecer que este corpo que eles espiam existe se e somente se ele é escrito – se ele se encarna na escrita, se a escrita se enraíza nele”¹¹ (2004, p. 21). A esta encarnação do corpo na escrita, a esta entrega ao gozo, a incorporação da experiência à fantasia, Colette nos empresta o termo vagabundagem. A linguagem erótica não é somente associada à carne, mas também ao que não se pode ver, ao que sentimos, ao que a nossa mente produz. As sensações ressignificadas transitam

¹¹ “Critics of all stripes pretend to forget that this body they are spying on exists if and only if it is written – if it incarnates itself in writing, if writing takes root in it.”

entremundos corpóreos e subjetivos de modo que o corpo e a mente se confundem – a crença na dicotomia é desafiada.

Referências

ABREU, Márcia. Letras, Belas-letras, Boas Letras. In: BOLOGNINI, Carmem Zink (Org.). **História da literatura: o discurso fundador**. Campinas: Mercado de Letras, ALB, Fapesp, 2003. (Coleção Histórias de Leitura).

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. 48. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

COLETTE, Gabrielle. **A vagabunda**. Tradução de Juracy Daisy Marchese. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

CORDEIRO, Éverton Fernandes. **Jacques Lacan: o inconsciente, do sentido do significante ao gozo da letra – um estudo teórico**. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, n. 14, p. 45-86, 2000. Tradução de Cecília Holtermann. Revisão de Adriana Piscitelli.

KRISTEVA, Julia. **Colette**. Tradução de Jane Marie Todd. Columbia: Columbia University Press, 2004.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 18: de um discurso que não fosse semblante (1971)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SAVIG, Noam. Synesthesia in perspective. In: SAGIV, Noam *et al.* **Synesthesia: perspectives from cognitive neuroscience**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa, & G. Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em: 20 de agosto de 2020

Aceito em: 04 de novembro de 2020