



**VIRGINIA WOOLF E JACQUES LACAN: VISLUMBRES DA ALTERIDADE
QUE O NOME MULHER TRAZ À BAILA**

Ivan Oliveira
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP)

Resumo: O trabalho aqui apresentado visa estabelecer uma confrontação entre certos aspectos da prática literária de Virginia Woolf e do ensino do psicanalista Jacques Lacan; evitando, pois, reduzir uma coisa à outra, envidou-se uma tentativa de entrever os lineamentos de um pensamento crítico que, dispondo-se a suplementar os fatos com um expediente fictício - o qual, por sua vez, não se confunde de maneira alguma com o que se entende como sendo meramente falso -, divisa um novo posicionamento ético ali onde o nome mulher acusa uma deficiência estrutural no ordenamento simbólico das sociedades modernas (nas quais, não por acaso, o patriarcado continua sendo um fator estruturante com um alcance a perder de vista): tanto Woolf quanto Lacan abrem espaço para sustentar uma certa assimetria entre os posicionamentos subjetivos prescritos pelos nomes homem e mulher, assimetria que não se reduz a opor uma falsa plenitude a uma falta redobrada, mas que indica, isso sim, a pertinência de algo que, a despeito de não existir no presente momento, faz entrever um modo radicalmente novo de ser.

Palavras-chave: psicanálise; ficção modernista; feminilidade; alteridade; ética.

*Virginia Woolf and Jacques Lacan: Glimpses of the otherness that the name woman
brings to the fore*

Abstract: The work presented here aims to establish a confrontation between certain aspects of Virginia Woolf's literary practice and the teaching of the psychoanalyst Jacques Lacan; thus, avoiding reducing one thing to another, it has been attempted a glimpsing at the lines of a critical thought that, being willing to supplement the facts with a fictitious expedient - which, in turn, is in no way confused with what is understood as being merely false -, devises a new ethical positioning where the name woman accuses a structural deficiency in the symbolic ordering of modern societies (in which, not by chance, patriarchy continues to be a structuring factor with a reach as far as the eye can see): both Woolf and Lacan make room for sustaining a certain asymmetry between the subjective positions prescribed by the names man and woman, an asymmetry that cannot be reduced to opposing a false fullness to a redoubled lack, but that does indicate the

pertinence of something that, despite not existing at the present time, hints at a radically new way of being.

Keywords: psychoanalysis; modernist fiction; femininity; otherness; ethics.

1. Woolf e Lacan: a propósito de quê poderiam ser ditos alinhar-se a escritora e o psicanalista?

A questão de como abordar duas personagens intelectuais tão distintas - como de fato o são a escritora e o psicanalista anunciados no título deste texto - não pode cessar de encabular mesmo aqueles que acreditam serem muito óbvias as eventuais proximidades que porventura apresentem-se em sua leitura comparada. Tentar divisar melhor o enigma em que deve consistir essa abordagem se faz tanto mais importante na medida em que a questão envolva relações nada óbvias entre teoria e prática: a prática literária de Virginia Woolf seria muitíssimo empobrecida se os seus livros fossem vistos como uma simples ilustração de um ou vários construtos teóricos de Jacques Lacan; e, muito embora a prática clínica do psicanalista francês seja de alguma maneira solidária à escrita dos modernistas, não iríamos muito longe se quiséssemos antecipar os impasses de sua *práxis* fiando-se tão somente no que pensou a escritora britânica a respeito da ficção de sua época. De todo modo, tratando-se desses dois nomes, não correremos grande risco se nos permitirmos antecipar que as comparações e as aproximações podem realizar-se de inúmeras maneiras, para as quais seria possível reclamar todo um espaço conceitual onde elaborar uma miríade de desenhos geométricos, compreendendo-se aí desde retas que se dispõem em paralelismo uma em relação à outra, até figuras que se tangenciam num ponto bem definido ou que se interceptam e intersectam numa região mais ou menos bem delimitada. Como é mais do que previsível, a emergência histórica da psicanálise abre um dos ângulos a partir dos quais ensaiar uma aproximação pontual entre os dois: a ocasião poderia ser a de uma inocente anedota - tangência a que nenhuma consequência mais grave se seguiria - se recordarmos que Virginia Woolf foi sócio-proprietária da Hogarth Press, editora que publicou as obras de Freud na Inglaterra, em tradução e edição de James Strachey, ele mesmo o irmão caçula de um dos mais célebres membros do grupo Bloomsbury, tendo estes dois últimos (tanto o grupo quanto o irmão mais velho de James, Lytton Strachey) sido frequentados pela escritora; mas a aproximação assume uma outra

dimensão se temos o cuidado de prestar atenção a uma declaração sua a respeito da escrita do romance *Ao farol*, na qual Woolf estima que, ao ficcionalizar as suas relações familiares, ela teria realizado algo bastante similar ao que fazem os psicanalistas em seu consultório (Cf. GILBERT, 2014, p. 36). Essa sorte de “ab-reação”, suposta ter sido ocasionada pela elaboração de um romance que era inovador em vários aspectos, ao fornecer um exemplo aproximado daquilo o que certa vez Lacan chamou de uma “ortodramatização da subjetividade do paciente” (Cf. LACAN, (1952)/1998, p. 225), não convida a pensar um mero espelhamento da literatura na psicanálise, mas, isso sim, faz suspeitar quanto a uma partilha mais ampla de questões que concernem à subjetividade e à sua contextura significativa.

Ainda que essa seja uma pista valiosa, nem por isso tem-se formulado claramente o enigma que valeria o risco de uma decifração: embora haja muitas e muito boas razões para falar conjuntamente de Virginia Woolf e Jacques Lacan, persiste a impressão de que seria mais fácil associar cada um desses nomes a um outro, como Lacan a James Joyce, ou Woolf a Judith Butler. Se a nossa fosse uma abordagem estritamente limitada pelo contexto histórico, por exemplo, talvez não pudéssemos escapar à evidência de que a técnica narrativa de Woolf evoca mais prontamente a fenomenologia sob o nome da qual se desenvolveram as principais ideias da geração que antecedeu Lacan do que o estruturalismo que indicou ao psicanalista francês o encaminhamento de seu ensino: obstando a ser identificada como um desses escritores que reclamam o interior da consciência como o seu habitat natural¹ (Cf. CUDDY-KEANE, 2007, p. 20 - 21), Woolf não pode ser atrelada ao motivo de um *stream of consciousness*² senão em função de sua capacidade formidável de conceber a consciência de seus personagens como se integrada num amplo fluxo que avança entre corpos animados e inanimados, bem como entre lugares e momentos os mais diversos; desse fluxo, pode-se até mesmo dizer que ele é “claro como um grande vento”³ - para tomarmos as célebres palavras empregadas por

¹ Cf. NAREMORE, 1972, p 122. O posicionamento da escritora a respeito de uma narrativa centrada no eu é reiterado em “Poesia, ficção e o futuro”. Cf. WOOLF, (1927)/2015.

² No livro *The Modernist Novel [O Romance Modernista]*, Stephen Kern faz ver que, mesmo para autores modernistas mais afeitos à interioridade do eu, a ideia de um *stream of consciousness* não conviria de todo: “A metáfora do fluxo [*stream*], que vem da psicologia de William James, é inapropriada porque sugere um movimento contínuo [e] uniforme através do tempo e sobre um leito de fluxo estável, ao passo que a consciência se move de maneira errática em múltiplas direções, tanto temporal quanto espacialmente, sem um caminho fixo” (KERN, 2011, n. p., tradução nossa).

³ Com efeito, na seção II de *Ao Farol* o que principia por ter lugar é o movimento por meio do qual os ares que se desgarram de um grande vento varrem o interior da casa de veraneio onde se passam boa parte dos acontecimentos do romance, ainda que, contrariando Sartre, tais ares se façam acompanhar aí de uma “tromba d’água de imensa escuridão” (Cf. WOOLF, 2017, p. 109): fala-se de “certos ares, apartados do

Jean-Paul Sartre em seu texto sobre a intencionalidade husserliana -, sendo desprovido enquanto tal de qualquer interior, pois ele seria apenas um “movimento de fuga”, um “deslizamento para fora de si” (Cf. SARTRE, 1989, p. 30). Olhando a questão por um outro viés, é válido considerar o palpite de que Virginia Woolf não enfrentaria maiores problemas para fazer escola entre os franceses; ou, se essa hipótese sugere uma gratuidade indesculpável, que nos seja concedido pelo menos imaginar que ela se faria aceitar até que facilmente em alguma das escolas francesas que tematizaram a história a propósito de sua imprevista dispersão e multiplicidade discursivas: a sua insatisfação para com a historiografia britânica - artefato que muito provavelmente assumia para ela as feições de uma espécie de monótona caixinha de música onde as vozes graves de meia dúzia de homens verbalizavam assuntos que aparentavam dizer-lhes respeito quase que exclusivamente⁴ - justificava-se, entre outros motivos, pela intuição de que a “história da oposição dos homens à emancipação das mulheres é talvez mais interessante do que a própria história da emancipação” (WOOLF, 2014b, n. p.) - intuição que, atentando para o ruidoso ato de silenciamento a que as mulheres estiveram submetidas por tanto tempo, guarda certa semelhança com a diretriz teórica que o prefácio à *História da loucura*⁵ declarava, quando Foucault dizia que, em vez de reconstituir o monólogo da linguagem que a psiquiatria discorre *sobre* a loucura, ele buscava fazer a arqueologia do silêncio em que esse monólogo se assenta (Cf. FOUCAULT, (1961)/2001, p. 188). O palpite talvez deixe de parecer tão arriscado se nos damos conta de que novas historiografias costumam requerer novos campos de pesquisa e novas técnicas narrativas, muitos dos quais - como talvez possa ser observado no confuso e heterogêneo movimento que resulta na instituição da escola dos *Annales* e no esboço do programa teórico de uma “arqueologia do saber” -

corpo do vento”, que “insinuavam-se pelos cantos e aventuravam-se casa adentro” (WOOLF, 2017, p. 110). O romance adota desse modo um proceder marcadamente impessoal, em que os elementos mundanos adentram o anonimato e, ainda assim, resistem à varredura desse agente de dispersão e de deterioração que seria o ar em movimento. Sobre esses ventos e o caráter incerto que eles emprestam à voz do narrador, o qual se vê deslocado da posição de um saber “onisciente” sobre as personagens e os eventos narrados, pode-se conferir também AUERBACH, 2007, p. 479.

⁴ Num excelente texto sobre a elaboração do *Orlando*, Sandra M. Gilbert traz à atenção o fato de que a uma personagem de Jane Austen - escritora que, não por acaso, Woolf certa vez designou como a “mais perfeita artista entre as mulheres” (WOOLF, (1925)/2015, n. p.) - causavam um grande enfado esses portentosos relatos históricos onde primam “as disputas de papas e reis, com guerras e pestes em cada página”, relatos em que figurariam “os homens tão inúteis, e praticamente nenhuma mulher” (GILBERT, 2014, p. 21). Muito a propósito, ponderando os questionamentos da época em que Woolf escreveu o livro, Gilbert concede destaque ainda a uma declaração do historiador norte-americano Arthur Schlesinger que, em 1921, dizia: “Se o silêncio dos historiadores significa alguma coisa, pareceria que metade de nossa população tem sido um fator desprezível na história do país” (GILBERT, 2014, p. 21).

⁵ Como se sabe, esse prefácio consta da edição de 1961 da *História da loucura*, tendo sido suprimido nas edições posteriores.

às vezes vão dar em incursões um tanto explícitas nos domínios do fabuloso: se Woolf entendia que era preciso reportar-se a toda uma duração da história moderna da Inglaterra a fim de relatar a atípica biografia de Orlando, um tal empreendimento se torna ainda mais digno de nota pela referência, no episódio da assim denominada “Grande Geada”, a uma espécie de documento histórico⁶ do qual constam descrições fantásticas acerca dos efeitos de um inverno e de um degelo extraordinários, descrições que são aproveitadas pela escritora para caracterizar de modo mais nuançado o humor dos ingleses em sua própria *âge classique* - um pouco como haveria de proceder Foucault ao buscar nas gravuras, pinturas e nos textos sobre a *Stultifera Navis* um testemunho histórico de uma outra maneira de relacionar-se com a loucura. Não havendo, assim, necessidade de excluir de todo a pertinência de uma afinidade com a “descrição intrínseca do monumento” proposta por Foucault (Cf. FOUCAULT, 1969, p. 15), é preciso reparar, por fim, que os sobrevoos históricos de Woolf, se bem que não sejam tão frequentes, não se resumem a um simples inventário de datas, nomes, trajas, móveis ou prédios, havendo neles uma preocupação em reconstituir a espessura subjetiva desses outros tempos, a lançar recurso de uma visão que se abre até mesmo para outros modos de vida: é preciso lembrar-se que, logo depois de mudar de sexo, em sua ânsia por acercar-se da natureza, Orlando busca refúgio junto a um grupo de ciganos que lhe fazem ver então como, de seu ponto de vista nômade, nada de mais desonroso pode haver do que a linhagem aristocrática do protagonista do romance, cuja materialização na posse de uma herdade com 365 aposentos indica muito seguramente como ele/ela descende de aproveitadores e ladrões que se apoderaram “das terras e do dinheiro de pessoas que davam pouco valor a tais coisas”, a de Orlando sendo, portanto, uma gente que “não encontrava nada mais útil para fazer do que construir trezentos e sessenta e cinco quartos, quando um bastava e nenhum era ainda melhor” (WOOLF, 2014a, p. 150). Essa linha de fuga, em que se cruzam o impulso de Orlando de permanecer o mais próximo/próxima possível da natureza e a sua breve adesão à vida nômade dos ciganos, talvez encontrasse acolhida nas ideias de Gilles Deleuze e de Félix Guattari sobre o aspecto nomádico das micromultiplicidades moleculares a que estariam vinculadas as derivas revolucionárias (Cf. DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 366 - 367).

Mas nada disso constitui razão para uma verdadeira surpresa: sendo Virginia Woolf um dos maiores gênios literários do século XX, é bastante compreensível que as

⁶ Sobre o tal documento, um panfleto comumente atribuído a Thomas Dekker, Cf. WOOLF, 2014a, p. 304 - 305, nota 69.

luzes de sua obra abranjam um espectro muito mais amplo do que seria visível a princípio, refletindo-se, por fim, em lugares inesperados. E, a bem da verdade, o pensamento francês do século XX - depois rebatizado nos Estados Unidos como *French Theory*, país em que as suas bodas com a teoria literária parecem ter sido celebradas com uma incomum efusividade - jamais poderia ser reputado como um espaço propriamente estranho para a reflexão dessas luzes, pois ele aparenta relacionar-se com tudo o que seja matéria discursiva. Desse ponto de vista, não seria nem um pouco difícil atravessar o Canal da Mancha - a propor desse modo até um encontro entre personalidades tão distantes uma da outra como Woolf e Lacan. Mesmo assim, essa percepção não é suficiente para desfazer uma outra impressão, qual seja, a de que Woolf se dispõe mais prontamente a ser uma crítica de Lacan do que sua parceira teórica: se nos atrevemos a detectar no fato de que ela nunca consentiu em submeter-se a uma análise uma certa suspeita da escritora para com a invenção de Freud⁷, talvez possamos interpretá-la como uma reticência no sentido de que, apesar de ter concedido voz às históricas, essa tal invenção continuava viabilizando uma tutela das mulheres pelos homens. Nesse sentido, realmente, é-se levado até que com certa espontaneidade a preferir um diálogo entre a escritora e pensadores mais críticos à psicanálise como o foram Deleuze, Derrida e Foucault: a um primeiro olhar, a elaboração de um personagem como Orlando tem muito pouco o que ver com a ideia de que o falo “*é o significante fundamental por meio do qual o desejo do sujeito pode se fazer reconhecer* enquanto tal, quer se trate do homem, quer se trate da mulher” (LACAN, 1957/58, p. 189, tradução nossa).⁸ Poder-se-ia argumentar que a psicanálise termina por reiterar a estranheza causada pela afirmação de Samuel Butler sobre os homens sábios nunca dizerem o que pensam a respeito das mulheres, uma vez que, como sustenta Woolf em contrário, as mulheres são “talvez o animal mais debatido do universo” (WOOLF, 2014b, n. p.), e debatido, precisamente, por “homens sem qualquer qualificação aparente exceto a de não serem mulheres” (WOOLF, 2014b, n. p.). Decerto, a qualificação de Freud não era assim tão precária, afinal, ele se aplicou a ouvir por um bom tempo o que lhe diziam as suas pacientes, evitando com notável disciplina sobrecarregar tais relatos com os seus próprios preconceitos morais.⁹ O que não prevenirá

⁷ De acordo com Minow-Pinkney (Cf. MINOW-PINKNEY, 2007, p. 60), tanto Virginia quanto Leonard Woolf acreditavam na existência de laços bem estreitos entre genialidade e loucura, e temiam, assim, que um tratamento de sua depressão viesse a privar a escritora da qualidade mesma que a tornava inigualável.

⁸ Baseando-se em texto de Sandra M. Gilbert mencionado em outra nota de rodapé, pode-se dizer que o *Orlando* veio à luz no contexto de um caso amoroso que a escritora teve com Vita Sackville-West, além de condensar o seu interesse por discussões entretidas na década de 1920 sobre a natureza da sexualidade.

⁹ Mas, advirta-se, a obter com esse procedimento resultados um tanto desiguais.

o pai da psicanálise de enunciar a temerária pergunta “*Was will das Weib?*” [“O que quer a mulher?”], em tentativa de encontrar uma resposta que satisfizesse os rigores de uma investigação verdadeiramente científica sobre o psiquismo humano. Num século em que as mulheres mal desfrutavam da condição de indivíduos que tivessem reconhecidos os seus direitos de cidadão, à sua maneira, a pergunta era subversiva, pela simples razão de insinuar que elas pudessem querer algo mais do que o que lhes reservava a ordem social vigente. De todo modo, Freud não foi capaz de manter o caráter subversivo de sua indagação, fracasso que se torna patente pela posterior e definitiva presunção de que as mulheres não querem nada de outro que não tenha nos homens a sua referência inescapável. E não há como defender que Woolf pudesse contentar-se de qualquer maneira com uma resposta tão pobre como essa: a escrita de dois livros em particular, intitulados *Um teto todo seu* [*A Roof of One's Own*] e *Três guinéus* [*Three Guineas*], funciona como um ótimo indicativo de que as forças intelectuais da escritora foram mobilizadas numa outra direção, quase que totalmente oposta àquela em que se encaminhou Freud.

Contra todas as expectativas, no entanto, é numa certa distância que Woolf assumiu em relação a Freud que acreditamos localizar a região onde ela se encontra mais próxima do psicanalista francês: apesar de ter dado uma guinada estruturalmente decisiva ao seu ensino com a palavra de ordem de um “retorno a Freud”, Lacan teve de subverter o pensamento do pai da psicanálise em aspectos fundamentais de sua doutrina. E uma boa pista para dar-se conta dessa subversão faz-se legível no redirecionamento do trânsito então realizado pelos aportes conceituais que eram supostos trazer uma à outra a psicanálise e a literatura: como nos lembra Gilbert Chaitin, a “maioria dos psicanalistas explica a poesia pelos meios da psicanálise”; mas, segundo o que ele acrescenta logo em seguida, “por muitos anos, Lacan explicou a psicanálise pelos meios da poesia” (CHAITIN, 1996, p. 1, tradução nossa). Vale recordar assim que, em sua indagação sobre o sexo feminino, Freud manteve-se ou pretendeu manter-se adstrito ao plano da realidade empírica: o seu célebre texto sobre a feminilidade, que começa declarando que a conferência então redigida “não traz nada além de fatos observados”, acabava por concluir, sem deixar de ser condizente com a condição sócio-histórica das mulheres na época, que, se um “homem em seus 30 anos parece um indivíduo jovem, e até mesmo imaturo, de quem esperamos que aproveite firmemente as possibilidades de desenvolvimento que a análise lhe oferece”, uma “mulher de mesma idade nos assusta por sua rigidez psíquica e imutabilidade” (FREUD, 2018, n. p.). Se a afirmação soa

escandalosa hoje, em função da perspectiva sob a qual ela se apresenta, a favorecer, de modo aberto e exclusivo, o sexo masculino na promessa que lhe faz de ao menos conceder a oportunidade de desenvolvimento de suas potencialidades, ela nada teria de polêmica em tempos menos “liberais”, nos quais se negava praticamente tudo às mulheres: dado que fossem tão limitados os recursos e as oportunidades para que se tornassem algo mais que donas de casa, esposas ou mães, como espantar-se com o enrijecimento precoce de sua identidade? O que não nos impede de notar que Lacan foi muito mais inclemente no que toca à possibilidade de que os indivíduos do sexo masculino assimilem à sua personalidade indivisa “os desenvolvimento da análise”: levando às suas últimas consequências lógicas as teorias freudianas sobre o narcisismo, ele perceberá que a imagem especular do homem situa a unidade de seu eu numa incontornável “linha de ficção” (LACAN, (1949)/1998, p. 98). E a ficção adquire uma tal preeminência nas ideias do psicanalista francês a ponto de que a própria verdade passe a ser encarada através de sua inevitável estruturação: “a verdade tem estrutura de uma ficção”, enuncia claramente um dos célebres aforismos de Lacan. Para dotar esse princípio de validade, não haverá necessidade alguma de assumir uma atitude de denegação para com os fatos observados dentro ou fora da clínica. Em vez disso, é questão de ponderar, como o faz Woolf em *Um teto todo seu*, que é “provável que a ficção contenha mais verdade que o fato” (WOOLF, 2014b, n. p.). Presunção desde a qual se depreendem consequências ambivalentes, mas que, nesse ponto de nossa argumentação, deve ser assinalada a propósito de algo que vamos nos permitir afirmar sem uma argumentação prévia: é impossível que da masculinidade factualmente existente se deduza como um todo o real da feminilidade. E presumiremos isso não porque tenhamos escolhido preterir os fatos em favor da ficção de uma feminilidade ainda inexistente e por vir, arriscando-nos desse modo a ignorar o viés de nossa escolha, mas porque, antes de mais, a própria masculinidade tem de apresentar-se como uma ficção¹⁰: ela corresponderia ao somatório de um tesouro cujo valor depende de sua inacessibilidade às mulheres, e que, a um só tempo, se habilita como o direito à posse imaginária facultada a uma legião de pessoas que não o merecem ou que sequer chegam perto de compreender a vastidão das prerrogativas que ele traz consigo. Existirá meio de referir as promissórias escritas em nome desse erário fabuloso sem recorrer ao sarcasmo? Não poderemos recriminar Woolf por não tê-lo descoberto, sobretudo num momento histórico em que ainda era unânime a crença de que o tesouro da masculinidade

¹⁰ Como diz Lacan no décimo sétimo ano de seu seminário: “o homem, o macho, o viril, tal como nós o conhecemos, é uma criação do discurso” (LACAN, 1969/70, p. 32).

abarcava a quase totalidade da cultura humana, a literatura não sendo uma exceção ao cômputo:

Porque é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou de um soneto (WOOLF, 2014b, n. p.).

E, examinando o lastro fictício desse tesouro, Woolf não se furta a denunciar o mecanismo especular, digno de um truque de prestidigitação, que permite ao homem alcançar a estatura que ele imagina ser desde sempre a sua própria: “As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 2014b, n. p.). A seu modo, a escritora britânica seguia a pista de um mal-estar civilizatório causado ou acusado pela emancipação feminina:

Como ele [o homem] continuará a fazer julgamentos, civilizar nativos, criar leis, escrever livros, vestir-se bem, discursar em banquetes, a menos que consiga ver a si mesmo no café da manhã e no jantar com pelo menos o dobro do tamanho que realmente tem? (WOOLF, 2014b, n. p.).

2. A trama significativa do desejo e as desventuras romanescas do inconsciente

Por meios diversos, e a convergir em longitudes inesperadas, o que Woolf e Lacan colocam em questão é o poder do homem civilizado de colonizar o mundo com o selo indiviso de sua imagem ereta e triunfante, a qual tem de fazer as vezes de pretensa medida e proporção de tudo o que possa aspirar ao nome de razão. Não lhes passa despercebida a vaidade em que se apoia o semblante que, severo e meditativo, estampa as deliberações sobre os assuntos de Estado, como se o segredo de todo elogio público às armas e à bravura necessária para empunhá-las fosse o ato de elogiar-se armado e paramentado¹¹ diante de um espelho: “Seja qual for o seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heroicas” (WOOLF, 2014b, não n. p.). É preciso

¹¹ Em *Três guinéus*, contrariando a associação que se costuma fazer entre a feminilidade e a estima fútil pelo vestuário, a escritora desnuda a vaidade masculina ao caracterizar toda a pompa com que se distinguem os detentores do poder na Inglaterra da primeira metade do século XX: “Suas roupas, antes de tudo, nos deixam boquiabertas de admiração. Quão numerosas, quão esplêndidas, quão extremamente ornadas elas são - as vestes trajadas pelos homens instruídos em sua função pública!” (WOOLF, 2019, p. 25).

ter bem claro que a escritora e o psicanalista não duvidam de forma alguma da existência desses vastos domínios que o homem civilizado conquistou para si, pois o seu trabalho não é o de uma fabulação totalmente alheia à realidade; aquilo de que duvidam é que esse homem, desbravador de regiões longínquas e beneficiário de utilidades nunca antes descobertas, tenha conseguido assegurar para si mesmo um poder cujo exercício teria na sua figura humana não apenas um senhor evidente, mas o centro donde irradiaria a sua completa legitimidade. Toda justa posse que o homem civilizado reivindica para si, ele o faz sem ser capaz de tomar consciência da perda que o constituiu, mesmo ou especialmente quando essa posse significa uma perda sofrida pelo outro em relação a ele (mas também, e sem que ele tenha noção disso, dele em relação ao outro): não foi por um mero jogo de palavras que Lacan pôs em relevo a homofonia perceptível nas frases “Tu est ma femme” [“Tu és a minha mulher”] e “Tuer ma femme” [“assassinar a minha mulher”], explicitando desse modo que a fala do marido que assina à esposa o seu registro de perfeita identificação no par conjugal é um equivalente quase que exato para a enunciação do aniquilamento desta última enquanto mulher. Com esse reparo, obviamente, o psicanalista fazia ver o império da lei da castração, de que nem as mulheres estariam subtraídas. E, nessa medida, não é sem esforço que se resiste à impressão de que o psicanalista não teria outro objetivo senão o de reiterar a ortodoxia freudiana, cabendo, então, uma ligeira observação quanto a uma possível discrepância relativamente à percepção de Woolf acerca do problema: ante uma tal insistência teórica, a escritora não seria obrigada a devolver-lhe um olhar desconfiado, afinal, como aceitar que os homens encontram-se igualmente submetidos ao processo de uma perda constitutiva da subjetividade tal como instaurado pela lei da castração, se, como provam fartamente as evidências, as mulheres a sofrem com maior constância e violência, uma vez que não lhes seria concedido nem mesmo uma imagem de completude, pois, na melhor das hipóteses, elas seriam homens faltosos, relegadas desse modo a uma segunda classe dentro da jurisdição criada pelo falo? Mas o problema muda de figura se entendemos que não se trata de apresentar de imediato a mulher como um ser essencialmente diverso do homem - caso em que provavelmente se tornaria impraticável compreender que é a relativa semelhança entre eles que a deixa ainda mais suscetível de ser o objeto de uma violência bastante específica em suas modalidades e no gozo que ela proporciona aos seus oficiantes. Para melhor subverter essa falsa homogeneidade, indaga-se a possibilidade de a mulher faltar à própria falta que o falo torna operante: sabendo-se que ambos, homem

e mulher, estão implicados no gozo dessa falta, seria necessário ter em vista o que ainda assim excede essa própria lei.

No caso de Lacan, isso envolve uma complexa operação teórica. Em primeiro lugar, a manutenção do legado freudiano é realizada num sentido um tanto heterodoxo: a posse do pênis, que desempenhava um papel central na teorização que Freud dispensou ao que ele entendia ser o processo de sexuação humana, vê-se atravessada do ser do desejo, de sorte que ser e ter constituam um par significante que faz ausentar cada um deles em face do seu outro. Em outras palavras, pode-se dizer que a posse do pênis nada resolve ao seu proprietário, porque, por meio dela, ele não se encontra melhor equipado para corresponder às exigências que o desejo faz ao seu ser, ao passo que a quem falta o pênis não sobra nenhuma alternativa a não ser tornar-se objeto do desejo do outro na destituição da posse de si. Vemos, portanto, que, em Lacan, o construto teórico da castração não é o decalque de uma situação cotidiana, não resultando de qualquer abstração operada sobre uma experiência facilmente reconhecível em seu caráter ordinário. Com efeito, ele se evade à experimentação dos sentidos porque a única imagem que o sexo pode fornecer de si - que é a do pênis ereto, isto é, o falo, que equivale à única imagem que manifesta a vontade que o ato sexual pressupõe - não convém à sua representação, posto que, em verdade, ela nada simboliza a não ser a falta constitutiva de ambas as partes, sendo o fundamento mesmo da relação que elas contraem entre si como oponíveis uma à outra: o construto lacaniano está baseado na estruturação do significante, elemento a um só tempo inteligível e sensível¹² que, não obstante, é irreduzível a qualquer ordem natural. Longe de apontar a homens e mulheres o seu devido lugar numa determinada hierarquia mundana, o que a norma do significante faz é instaurar uma oposição simbólica que desloca, ainda que apenas ligeiramente, cada um dos dois da posição natural que seria de esperar que eles ocupassem; ou melhor, cada um deles, homem e mulher, só vem a ocupar a posição opositiva que a natureza aparentemente lhes designou desde sempre e por toda a eternidade em função de uma estrutura de ordem significante, graças à qual eles acabam diferindo não só entre eles, mas de si mesmos, passando então a encontrar-se atrelados ao deslizamento metonímico que lhes é imposto como um desejo inconsciente. Como o sintetiza Vladimir Safatle: “o falo não é uma norma generalizada, mas uma inadequação generalizada” (SAFATLE, 2020, n. p.). Nesse

¹² E, colocando-nos na pista daquilo que a linguística estrutural havia chamado de símbolo zero ou de significante flutuante, poderíamos falar de um elemento responsável por efetuar a mediação entre o inteligível e o sensível.

complexo quadro teórico, segundo a precisa colocação de Colette Soler, a falta feminina já está positivada (Cf. SOLER, 2007, n. p.); e a posição atribuível à mulher, de ser o objeto do desejo, indica, com a falta com que ela desafia a posse do outro, que o homem não firma os seus pés sobre o seu próprio ser. Nesse contexto, não pode ser de pouca valia notar que a teorização de Lacan tenciona descolar-se da identidade de homem ocidental civilizado, o que é respaldado pela sua enorme dívida conceitual para com a antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss: se bem que não perca a referência sócio-histórica de sua época, propondo-se mesmo a pensar a situação-limite com que ela confronta a psicanálise¹³, a elaboração do construto lacaniano tem como um de seus pressupostos que as leis inconscientes do pensamento humano funcionam igualmente bem em povos tidos equivocadamente como primitivos, restando fora de questionamento a universalidade da ordem simbólica. Contudo, apesar de sua disposição avessa à identidade, esse quadro teórico ainda padece da insuficiência que Freud não pôde suplementar: nele, continua sendo fatal à mulher ocupar o lugar de objeto do desejo masculino.

Para sermos consequentes, diremos que, até aqui, a psicanálise talvez não tenha se dedicado a pensar nada de muito novo. Tal como é representada em parte da tradição literária europeia, a mulher continua expondo a vaidade e a inconstância do homem; mas ela o faz apenas de modo a se tornar vulnerável à acusação de encarnar uma outra vaidade, no papel que ela vem a desempenhar, de objeto do desejo masculino, escancarando uma porta por onde ameaça entrar uma inconstância ainda mais debilitante - que nada mais é que a *frailty* com que Hamlet equivalia o gênero feminino. Entretanto, desse mesmo ponto de vista, é necessário observar que nem tudo se resume à servidão: se ela souber jogar com o papel que lhe foi dado desempenhar, ela pode muito bem submeter aos seus caprichos aquele que se pretendia o senhor de seu desejo. Privilegiando-se esse ângulo de ataque, em que a falta feminina estaria positivada no flanco irremediavelmente aberto que ela descobre no lado oposto do campo de batalha, é provável que a personagem da marquesa de Merteuil apareça como a figura a mais destacada da feminilidade: a sua irrecusável astúcia - com a qual a sua contraparte masculina falha em se equiparar, conseguindo precipitar com essa tentativa inepta somente o desarranjo de seu pacto de

¹³ No artigo “Os complexos familiares”, por exemplo, adotando um tom mais próximo de uma investigação sociológica, Lacan cogita momentaneamente a possibilidade de que a invenção do complexo de Édipo, longe de ser explicável tão somente graças ao gênio de Freud, teria o que ver com a situação histórica de *melting pot* cultural propiciada por uma Viena que havia se tornado então a capital de um império decadente e, por fim, deixado em ruínas: “Talvez seja com essa crise que convém relacionar o aparecimento da própria psicanálise” (LACAN, (1938)/2003, p. 67).

falsários e a necessária ruína de ambos - reserva-lhe a mestria num jogo a que quase ninguém consegue escapar, nem mesmo os homens melhor situados que a marquesa na hierarquia social. Como não resta dúvida pela seguinte declaração, ela está perfeitamente cônica de como são injustos os termos do jogo: “Nessa partida tão desigual, nossa sorte é não perder e vossa desgraça [isto é, a do visconde de Valmont e a dos homens em geral] não ganhar” (LACLOS, 2013, p. 221). Por isso, essa mulher nascida para vingar seu sexo¹⁴ se aplica desde muito cedo a exercitar o mais perfeito domínio do gestuário e da fisionomia (Cf. LACLOS, 2013, p. 224), rendendo-a inapreensível a todos os convivas do grande teatro da sociedade: “Desde então, a minha maneira de pensar, só eu a conhecia, e mostrei exclusivamente aquela que me era útil deixar transparecer” (LACLOS, 2013, p. 224). Reunindo as qualidades de uma formidável atriz e de uma leitora clarividente do texto sob o qual cada uma das personagens desse grande teatro se guia, ela primeiro amestra a si mesma e aos seus impulsos¹⁵, a fim de obter a cada vez o que julga lhe ser mais vantajoso. Descobre, pois, como incorrem em fatal prejuízo para si as mulheres que confundem o amor com o amante (Cf. LACLOS, 2013, p. 223), e, por fim, entende que o amor não é a causa do prazer, não passando de um de seus pretextos (Cf. LACLOS, 2013, p. 226). Seguindo firmemente esses princípios, a partir dos quais não se vê na dor e no prazer senão “fatos a recolher e meditar” (LACLOS, 2013, p. 226), ela calcula com exatidão os efeitos da comédia que encena ante os olhos de todos, reservando a alguns poucos a possibilidade de um destino trágico; provando-se uma criminosa irrepreensível, cuida com máximo zelo para apagar os rastros de seus malfeitos, colecionando provas contra aqueles que, por uma ou por outra razão, lhe podem ser úteis, e que conserva sempre à mão caso deseje induzir estes últimos a abandonar a partida ou bem a jogar como quer que lhe seja mais proveitoso. A sua arte, mais do que traiçoeira, é perversa: não é de surpreender que ela tenha aprendido de um padre o que é o pecado (Cf. LACLOS, 2013, p. 225), e de romancistas, filósofos e dos mais severos moralistas o desenho preciso da máscara a ser composta e usada pelas mulheres em sociedade (Cf. LACLOS, 2013, p. 227). De sorte que, através dessa arte que não se pode cultivar senão em segredo, uma

¹⁴ A marquesa de Merteuil chega a se apresentar ao visconde de Valmont como uma mulher “nascida para vingar meu sexo e para dominar o vosso” (LACLOS, 2013, p. 222).

¹⁵ Um paralelo que acreditamos fecundo pode ser traçado com a renúncia que Odisseu advoga e que, segundo a interpretação de Adorno e Horkheimer, antecipa um princípio geral da razão esclarecida: “O desejo não deve ser o pai do pensamento” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 55). A subordinação do gozo através do assenhoreamento de si fica clara na seguinte declaração da marquesa: “Eu não queria gozar, eu queria saber” (LACLOS, 2013, p. 225). Pensando nessa interpretação, diremos que Laclos desenhou com o seu romance genial uma outra figura da “dialética do esclarecimento”, talvez precursora do Marquês de Sade quanto a certos aspectos.

mulher subverte o domínio que os homens gostariam de lhe impor como uma consequência necessária da razão: ao fim e ao cabo, ela é a única e a verdadeira senhora da razão, gozando de seu inteiro exercício como ninguém do sexo masculino jamais poderia fazer, pelo simples fato de que a ausência de necessidade os torna desleixados quanto à disciplina requerida para tal (Cf. LACLOS, 2013, p. 221).

Essa dialética do desejo, como se pode constatar, foi trazida à luz antes da emergência da psicanálise. No entanto, a psicanálise acrescenta a ela um detalhe crucial, que é o de que essa comédia social - compreendendo-se aí o desfecho trágico que ela costuma acarretar para os personagens desavisados do próprio papel que são convocados a representar -, os sujeitos sempre a encenam à revelia de suas intenções conscientes. A auto-educação da marquesa de Merteuil dificilmente seria outra coisa que não uma ficção saída da cabeça de um homem: antes de pintar fidedignamente as sutilezas da feminilidade, ela se presta melhor a ser uma fantasia bastante conforme à estrutura que condiciona as modalidades do amor e do desejo. E essa estrutura, nós não a conhecemos pela viva representação dos afetos que um romance epistolar supostamente proporciona, mas pela fala alienada das históricas tal como reconstituída pela prática analítica. Se o romance de Choderlos de Laclos aparentava ser mais generoso¹⁶ com as mulheres ao divisar uma posição oculta em que elas exerceriam uma incomparável mestria, a invenção de Freud deu um passo a mais numa direção que é muito bem definida, apesar de imprevista: abandonando a postura mais ou menos escandalizada diante da inconstância do amor, ela avançou uma investigação sobre as suas razões inconscientes. O que significa que a falsa homogeneidade da lei da castração é confrontada pela psicanálise sob um aspecto nada trivial: a despeito de sua validade incontestada para os dois sexos, ela se apresenta como um desmentido para a crença de que toda entrega ao prazer, seja masculina, seja feminina, deve ser precedida da dominação por uma razão calculadora. O que, de certa forma, já era indicado pelos paradoxos que a criação do romance de Laclos implicava: apesar do domínio tão perfeito que a marquesa de Merteuil demonstra exercer sobre a razão, ela acaba por se dedicar por inteiro a uma atividade tão irracional quanto tem de se afigurar o completo fingimento do amor; e, mesmo sendo uma criminosa muito prevenida, ela não pode guardar-se de produzir contra si a maior de todas as provas, ao

¹⁶ Ainda que se trate de uma generosidade um tanto ambígua, porque, para todos os efeitos, a mulher não deixa de ser apresentada pelo romancista como um ser de insídia: investidas da qualidade de enxadristas, Eva ou Pandora não seriam um fardo menor para a sociedade dos homens. Muito pelo contrário, a suspeita que recai sobre elas tende a ser ainda maior.

fornecer o mais rico material para a composição do próprio romance epistolar em que, não por acaso, a sua figura avulta como a personagem a mais fascinante. Assim, não é falso concluir que a dominação exercida pela marquesa de Merteuil é integral, de fato, mas unicamente à condição de não se apresentar integralmente: ela a pratica tanto melhor na medida em que não pode ocupar o lugar de titular do cetro que legitimaria o seu poder.¹⁷ As insuspeitas delícias que se goza ao não deter o símbolo do poder, desfrutadas somente porque dessa maneira seria possível melhor exercê-lo, são uma excepcionalidade bem ao gosto da ficção literária. Na realidade da clínica, por sua vez, o não deter a posse do falo teve de deparar-se mais prontamente como uma contradição, ao prometer um acesso irrestrito às delícias que, paradoxalmente, comportam um grande sofrimento: a histérica, levando muito a sério a sua desposseção do falo, se identifica totalmente com o Falo¹⁸ como lugar excepcional da junção do ser e do ter no sexo, de modo que ela se vê obrigada a ocupar uma posição insustentável. Nessa figura clínica, evidencia-se pela primeira vez a inexistência de uma relação sexual. É verdade que uma inexistência semelhante não deixava de ser trazida à cena por uma pergunta que a marquesa de Merteuil endereça ao visconde de Valmont: “Não observastes ainda que o prazer, realmente o único móvel da reunião dos dois sexos, não basta entretanto para formar uma ligação entre eles?” (LACLOS, 2013, p. 395). Porém, no caso da histérica, é no sofrimento que ela inflige a si mesma, ao devotar todo o seu ser a um prazer que, sendo mítico, não tem como se consumir enquanto tal, é nesse sofrimento, dizíamos, que se explicita a distância intransponível entre os lados homem e mulher: o drama insensato que ela traz à baila se desenvolve quando da tentativa de dotar esses lados de alguma substancialidade, provando, por absurdo, que uma afirmação unilateral dessas respectivas posições, longe de realizar-se como feliz encontro de opostos que se complementam¹⁹, a divide e a aparta de si mesma na sua sujeição a um gozo inconsciente.

¹⁷ E não é de admirar que, para-além das razões morais, a escrita do romance exija em seu desfecho a ruína dessa personagem, depois de tê-la exposto tão abertamente na jactância de suas conquistas.

¹⁸ Falo que grafamos com maiúscula porque ele é tão mítico quanto a figura a que pertenceria exclusivamente, a saber, a do pai primevo, o “todohomem” [*touthomme*] que não sofre a perda da castração, dado que, em sua posição de chefe da horda, ele disporia irrestritamente de todas as mulheres. É ele que a histérica fantasia desposar: ela poderia se tornar, assim, uma espécie de “todamulher”. Repare-se que a nossa breve exposição é toda ela baseada nas teorizações que Lacan desenvolve na década de 1970, a começar com o décimo sétimo ano do seminário. Cf. HAUTE; GEYSKENS, 2012.

¹⁹ Ou seja, ao colocá-la na posição insustentável de responder com a sua própria pessoa à pergunta: “o que seria a mulher se ela fosse o par simétrico de um homem não castrado?”.

3. O modernismo de Woolf e a ficção como instrumento de investigação do Real

A partir da exposição feita até o presente momento, é preciso reconhecer que, muito embora não coincida com qualquer elaboração romanesca, a psicanálise ladeia em variadas oportunidades essa multifacetada experimentação estética realizada pela modernidade europeia. Seguindo o exemplo dos românticos alemães, que concediam a essa forma literária um prestígio de que ela não pôde desfrutar por completo senão muito recentemente, Freud “não considera o romance como o primo mais novo e promíscuo da verdadeira arte, mas como o protótipo em cujos termos todas as outras formas de literatura podem ser entendidas” (HAUTE; GEYSKENS, 2012, p. 62, tradução nossa).²⁰ Os seus relatos clínicos, a começar pelos *Estudos sobre a histeria* publicados em co-autoria com Joseph Breuer, demandaram do pai da psicanálise não só um apuro no seu ofício de narrar a evolução dos casos analisados tão limpidamente como o faria um escritor realista da melhor cepa, mas uma atenção ao detalhe que de certa forma antecipa o romance modernista. É de toda uma matéria frívola, residual, que se costuma reservar à lata de lixo dos pensamentos indesejados, os quais são escanteados para os momentos mais solitários ou inadvertidos do dia, é disso em grande parte que se ocupa a psicanálise. Em referência ao quê, é obrigatório recapitular as seguintes palavras de Woolf: “Não tomemos por certo que seja mais no julgado comumente grande do que no julgado comumente pequeno que a vida existe de modo mais completo” (WOOLF, (1919)/2015, n. p.). A ficção modernista, desamparada das antigas convicções quanto à matéria que seria apropriada à literatura - e, na verdade, muito convicta de que não há razão para preservar qualquer hierarquia rígida nesse sentido (Cf. WOOLF, (1919)/2015, n. p.) - existe nessa condição limite, que é a de colocar à altura de um renovado tratamento literário os *Tagesterte*, isto é, os restos diurnos de que falava Freud a respeito dos processos de elaboração do sonho. Inquirindo se a matéria da ficção não “difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse” (WOOLF, (1919)/2015, n. p.), Woolf clama por uma nova contextura da ficção moderna quando diz que, se o escritor tivesse a liberdade de que necessita para falar da verdade da forma devida, não haveria talvez “nem um só botão pregado como os que os alfaiates da Bond Street estipulam” (WOOLF, (1919)/2015, n. p.). Sem rejeitar propriamente a diretriz horaciana do *Ut pictura poiesis* - mantendo, ao contrário, que a

²⁰ A posição de Freud contrasta significativamente, por exemplo, com a de Havelock Ellis, que acreditava que o romance havia sido praticado com igual perfeição por homens e mulheres, mas isso apenas porque ele seria uma forma de arte inferior.

matriz primeira do modernismo era pictórica, as suas raízes encontrando-se no “pós-impressionismo” tão estimado por um grande amigo seu, a saber, o crítico de arte Roger Fry -, Woolf aponta para novas modalidades de apreensão da realidade: o intrincado enredamento do discurso que ela tece a fim de materializar as suas obras literárias trama-se tanto pela redimensão de uma multiplicidade de elementos nelas representados quanto pela indefinição de uma série de outros - procedimentos estes que assumem configurações muito aparentadas às composições que Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso realizaram em seus quadros.²¹ Se temos em mente que a contextura da ficção modernista de certo modo começa por ganhar consistência com o romance realista de Gustave Flaubert, não pode nos ser indiferente que isso tenha acontecido a partir da escrita de um dos mais emblemáticos romances de adultério feminino²²: com a declaração “*Emma Bovary c'est moi*”, mais do que alimentar as polêmicas em torno de sua obra, o escritor francês expunha o novo relevo que o discurso indireto livre havia alcançado na arte do romance.²³ E não podemos ignorar que Woolf, sendo uma pensadora tão exigente dessa forma literária, ao mesmo tempo em que se dispunha a refletir sobre a relevância da obra de arte na apreensão do real e subvertia com a sua reflexão a função central do autor, tenha asseverado que “não há Shakespeare, não há Beethoven; certa e enfaticamente, não há Deus” (WOOLF, *apud.* GOLDMAN, 2010, p. 57, tradução nossa) - a emprestar, assim, outras nuances à ideia de Flaubert de acordo com a qual “o autor em sua obra deve ser como Deus no universo, presente em toda parte e visível em parte alguma” (FLAUBERT, *apud.* WOOD, 2012, p. 44 - 45): levando a um novo extremo a indeterminação em que a narrativa realista moderna posiciona um em face do outro narrador e personagem, Woolf reposiciona, ante as complexidades do real, o enredamento dos dois, fazendo-o através de toda uma série de recursos que se dispõem aos mais variados entrelaçamentos de objetividade e subjetividade, como, em especial, o seria o sobrelevo da singularidade desde o qual determinados elementos destacam-se e impõem uma desarmonia ao que antes eram arranjos “cromáticos” mais ou menos bem equilibrados, aproximando com

²¹ Jonh Hawley Roberts, no artigo “‘Vision and Design’ in Virginia Woolf”, sugere “que o que Cézanne e Picasso fizeram na arte da pintura, [tal] como [isso teria sido] explicado por Roger Fry, a Sra. Woolf procurou fazer na arte do romance” (ROBERTS, 1946, p. 836, tradução nossa).

²² Denominação que não passa de uma total redundância, porque, como notado por Bill Overton, o adultério masculino praticamente não constitui um tema do grande romance europeu do século XIX. Cf. OVERTON, 1996, p. vii.

²³ Enxergando no discurso indireto livre um elemento indispensável para a conformação da ficção modernista, James Wood afirma, talvez um pouco exageradamente, que realmente “existe um antes e um depois de Flaubert. Foi ele que estabeleceu o que a maioria dos leitores e escritores entende como narrativa realista moderna, e sua influência é tão grande que se faz quase invisível” (WOOD, 2012, p. 43).

isso, de maneira efetiva, a sua escrita da pintura “pós-impressionista”.²⁴ O que, repare-se, significava também questionar a destinação que as mulheres ainda encontravam na ficção, sobretudo se esse fatalismo continuasse a ser afirmado pelo exercício mais sofisticado de *impersonating*²⁵ - e, portanto, tendente à completa despersonalização do autor - de que o romance moderno se mostrou capaz.

A uma só vez, o empreendimento literário de Woolf faz valer uma constatação e uma contestação do bovarismo a que, pretensamente, o sexo feminino se encontra mais sujeito. Quando se fala de maneira conjunta de mulheres e ficção - encruzilhada que um dos mais conhecidos ensaios de Woolf batizou com um título muito apropriado por sua ambivalência - é impossível não aludir tanto à ficção de que as mulheres teriam sido o objeto, quanto à ficção a propósito da qual chega-se a facultar às mulheres um lugar de sujeito: é como se a escritora nos dissesse que as mulheres não são discerníveis em sua verdade senão no vão ou no intervalo em que os fatos e a ficção são abordados num mútuo confronto. Por um lado, a questão é realmente a de constatar que, na falta de dados melhor pesquisados sobre a história factual das mulheres, o que resta discutir sobre o assunto não ultrapassa a categoria da mera ficção: os homens certamente desconhecem boa parte dos fatos relativos a essa história, pois não se deram ao trabalho de consultar os testemunhos das próprias mulheres a respeito do mundo e de si mesmas, um material que eles não só ignoram, como se esforçaram ao longo do tempo para que não fosse reconhecido em sua importância ou para que simplesmente não existisse - essa sendo a principal razão para que a sua representação da realidade tenha de conformar, obrigatoriamente, uma ficção. No entanto, a ficção que os homens compromissados com a arte escreveram sobre as mulheres não coincide por inteiro com a ficção em que eles insistem em recair ao desconhecer os fatos. É com genuíno assombro que se verifica a distância entre uma e outra coisa:

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior

²⁴ Ao falar de Gauguin e de sua diferença em relação aos impressionistas (diferença que, de acordo com essa mesma interpretação, o tornaria um precursor dos cubistas e dos fauvistas), Mário Pedrosa enfatiza o caráter desarmônico de sua pintura, dirigindo o olhar para o lugar que nela ocupariam os “objetos e figuras monocromáticas” (PEDROSA, 2015, p. 96). Pedrosa fala ainda da “afetividade da cor em si”, em contraposição ao modo como os impressionistas se deixavam fascinar pelos jogos de superfície que a luz entretém quando entregue a si mesma (Cf. PEDROSA, 2015, p. 97). Tendo esse horizonte como referência, não podemos nos esquecer da singular intensidade que o branco, o marrom e o violeta adquirem em *Ao Farol* - romance cujos limites temporais diegéticos coincidem, aproximadamente, com a composição do quadro pintado por Lily Briscoe.

²⁵ Isto é, procedimento traduzível tanto como “personificação” quanto como “representar o papel de”.

importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, como o professor Trevelyan apontou, ela era trancada, espancada e jogada de um lado para outro (WOOLF, 2014b, n. p.).

Ainda em *Um teto todo seu*, Woolf desenvolve: “Era certamente um monstro singular aquele imaginado por quem lesse primeiro os historiadores e depois os poetas - um verme alado como uma águia; o espírito da vida e da beleza em uma cozinha, picando banha” (WOOLF, 2014b, n. p.). A quimera que então recebe o nome de mulher evidencia como mesmo a mais elevada ficção não compensa a baixaza e nem tampouco a escassez dos fatos conhecidos - motivo pelo qual é preciso considerar um outro objeto que as mulheres poderiam se tornar para uma história renovada, e, ademais, o sujeito que elas efetivamente se tornaram na atividade moderna da escrita. Todavia, tendo a verdade das mulheres como uma referência indispensável, a discrepância que elas acusam entre fato e ficção nem por isso deixa de ser aproveitada por Woolf em sentido bastante produtivo - tanto assim que *Um teto todo seu* e *Três guinéus* compartilham um estatuto paradoxal, que é o de serem abordagens que de algum modo implicam a ficção para questões factuais sobre o lugar das mulheres na sociedade moderna.

É de se reparar que a preocupação de Woolf com os fatos poderia ser entendida trair a sua inclinação filosófica tipicamente britânica, o que a colocaria, mais uma vez, em possível atrito com Lacan, agora pela gritante discrepância que faria ver em relação aos formalismos de que se vale o psicanalista francês. Num ensaio em que deplora a inexistência de estudos dedicados à exposição das afinidades e dos vínculos efetivos entre a ficção produzida pelo grupo Bloomsbury e a epistemologia e a ontologia pensadas por Bertrand Russell e G. E. Moore (Cf. HINTIKKA, 1979, p. 5), Jaakko Hintikka sublinha a aptidão da escritora para essa sorte de realismo: alguém que não tivesse um bom olho para “detalhes concretos materiais e sociais” simplesmente não poderia ter escrito *Um teto todo seu* (Cf. HINTIKKA, 1979, p. 11, tradução nossa). Lembrando muito oportunamente que houve quem enxergasse uma *gemalte Erkenntnistheorie* [epistemologia pintada] nos quadros de Cézanne, Hintikka reserva-se o direito de referir-se a certas partes da literatura de Woolf como se se tratasse de uma “epistemologia ficcionalizada” (Cf. HINTIKKA, 1979, p. 6, tradução nossa): se é óbvio que ela estava consciente de produzir as suas obras numa época em que não havia mais consenso quanto ao significado da palavra “realidade”, apesar de não ser igualmente óbvio, nem por isso seria menos verdadeiro que ela se esforçou por encaminhar uma resposta ao problema

metafísico aí envolvido (Cf. HINTIKKA, 1979, p. 7). Concedendo que a escrita de Woolf se orienta em direção ao real, e evitando a disputa sobre a legitimidade ou o interesse de possíveis comunicações entre as suas obras e certas hipóteses metafísicas de Russell e afiliados, seremos obrigados a enfatizar o que Hintikka não diz senão muito timidamente (o que acaba expondo-o ao risco de atribuir à ficção uma pobre função de veículo para ideias adventícias ao domínio produtivo que lhe seria próprio): tentamos defender que, na escrita de Woolf, a ficção não se limita a emoldurar determinadas ideias, funcionando antes como lugar de estruturação e suplementação do que é empiricamente dado. Por isso é fundamental perceber que, na elaboração de *Um teto todo seu* - livro que não por acaso serve a Hintikka como exemplo da inclinação realista da escritora -, além de ser tematizada, a ficção é também exercitada num grau nada desprezível de elaboração: toda a montagem de sua questão principal depende de um expediente romanesco, como o seria a própria abertura do livro, em que a autora recapitula com o habitual primor literário um episódio em que o seu fluxo de pensamentos vespertinos é de súbito interrompido porque, ao ser barrada por um bedel, ela teria sido confrontada com o fato de que a presença das mulheres na biblioteca da universidade não era permitida; ou ainda a suposição de que houvesse existido uma irmã de Shakespeare tão talentosa quanto o grande dramaturgo, mas, presumivelmente, impossibilitada de dar forma ao seu gênio devido às limitações que à época pesavam sobre a vida das mulheres, dentre as quais a destinação exclusivamente doméstica de sua existência. Algo de muito semelhante pode ser dito de *Três guinéus*: a questão que motiva a escrita desse livro - questão que também ocupou Einstein e Freud em sua breve correspondência - versa sobre a guerra e a possibilidade de evitá-la; não obstante a real urgência do problema²⁶, o texto alonga-se em ponderações que ultrapassam o escopo do presente imediato, havendo originalmente sido concebido como um “Romance-Ensaio”, cuja elaboração compreendia o propósito de entremear à sua escrita passagens genuinamente fictícias que, depois, foram colocadas à parte e se transformaram no romance *The Years* [*Os anos*], publicado em 1937 (um ano antes de *Três guinéus*).

Tal como reconhecido por Hintikka, Woolf demonstra possuir um olhar muito agudo para a concretude da matéria sobre a qual ela se debruça: esquivando-se a

²⁶ É bom recordar que, quando o livro começa a ser escrito, em 1936, o partido nazista já havia ascendido ao poder na Alemanha - episódio que, seguramente, corresponde a uma das circunstâncias que levaram Woolf a escrevê-lo. Esse livro talvez possa ser visto como um dos primeiros exemplares daquele gênero de intervenções compreensíveis sob a palavra de ordem foucaultiana “por uma vida não fascista”.

conjecturas sobre psicologia, biologia ou qualquer outra disciplina através da qual providenciar um fundamento aparentemente sólido para a diferença entre homens e mulheres, ela se concentra no fato de que as “leis e a prática desenvolveram essa diferença” (WOOLF, 2019, p. 12). De sorte que, se, para os homens, a guerra e o patriotismo significavam bastante, sendo a uma só vez uma profissão, uma fonte de emoções e uma válvula de escape para a sua virilidade (Cf. WOOLF, 2019, p. 14), do ponto de vista concreto das mulheres, os dois apresentavam um significado muito distinto, pois a liberdade material, que se poderia crer resguardada pela guerra e pelo patriotismo, para elas era coisa quase inexistente (Cf. WOOLF, 2019, p. 15). Ao sermos conduzidos por Woolf nas veredas dessa investigação, somos levados mais diretamente ao cerne de uma diferença incontornável: ela nos mostra sem qualquer pudor que o tesouro fictício da masculinidade está bem assentado sobre a prosperidade material dos homens, até 1918, na Inglaterra, o único sexo que podia reclamar para si o direito ao voto, e, até 1919, os únicos que se habilitavam a ser proprietários legais (direito que por quase toda a história da Inglaterra era acessível às mulheres somente por meio do casamento). O conhecimento básico de que não era permitido às mulheres ir à guerra ou à Bolsa de Valores, e de que lhes faltavam em absoluto os meios diplomáticos e os espirituais (Cf. WOOLF, 2019, p. 18), orienta a inquirição da escritora de modo a colocar ao alcance da razão a enorme dificuldade envolvida na tarefa de indispô-las contra a guerra e de transformar essa indisposição numa força que pudesse mover efetiva resistência ao seu programa de destruição: uma vez que o casamento fosse, pelo menos até 1919²⁷, “a única profissão importante acessível” à classe das mulheres (Cf. WOOLF, 2019, p. 12), fica muito claro como o seu poder decisório beirava a insignificância, além de tornar-se compreensível que algumas delas quisessem conscientemente a guerra, pois havia inegavelmente aquela mulher que “era obrigada a usar qualquer influência que possuísse para reforçar o sistema que lhe fornecia criadas; carruagens; roupas finas; requintadas festas - era por esses meios que ela conseguia se casar” (WOOLF, 2019, p. 47). E fica muito claro também que a oportunidade, então recente, de que as mulheres ganhassem a própria vida com uma profissão constituía um fato no qual seria possível entrever uma escapatória para as armadilhas do patriarcado, incluídas aquelas por meio das quais as mulheres seriam

²⁷ Na Inglaterra, essa é a data em que foi permitido às mulheres o acesso às profissões (Cf. WOOLF, 2019, p. 22). Não se pode perder de vista que a referência a esse fato se dá num contexto em que imperava um caráter quase tribal no ordenamento jurídico então em vigor mesmo nos países europeus mais liberais, caráter especialmente visível no detalhe de que as mulheres inglesas que houvessem se casado com homens de outros países eram privadas de sua nacionalidade.

cooptadas, consciente ou inconscientemente, a apoiar a guerra: libertando-se da servidão quase que absoluta em que as colocava a sua inteira dependência dos homens, o acesso às profissões abria o caminho alternativo de uma real oposição ao sistema que maquinava a guerra, deixando vislumbrar a possibilidade de que elas evitassem de uma vez por todas a necessidade de aderir à política insidiosa de sedução e influência com que a marquesa de Merteuil teria conquistado a sua mestria fictícia (Cf. WOOLF, 2019, p. 21).

4. O nome “mulher” como ponto de sustentação de um posicionamento ético outro

Prestando-se atenção ao seu modo de proceder, pode-se ficar com a impressão de que Woolf é tipicamente britânica em outro sentido, que seria o de almejar uma solução “liberal” para os problemas que identifica tão argutamente, como se bastasse realizar a plena inserção da mulher num corpo de leis e práticas econômicas mais ou menos bem estabelecidas: de certa forma, é o que sugerem os títulos de seus livros, na esperança que eles alimentam de dar-lhes um teto ou um quarto todo seu, e de doar-lhes alguns suados guinéus no intuito de garantir a elas a educação e a profissão que promoveria a sua emancipação material. Basicamente, uma vez que se esteja convencido dessa ideia, seria o caso de vestir as mulheres como homens dando-lhes calças, e de assegurar assim que elas saibam honrar esses trajes como o faria o mais responsável dos chefes de família. No entanto, a escritora não pensa que a profissão e a educação das mulheres sejam equivalentes às dos homens (Cf. WOOLF, 2019, p. 23), nem do ponto de vista factual, nem do ponto de vista da prática real que ambas deverão concretizar. Enxergando além da simples materialidade do problema, a diferença entre homem e mulher é mantida pela escritora como o princípio de sustentação de um outro posicionamento ético. Com efeito, ela declara prontamente a sua recusa a aderir à sociedade que os homens foram capazes de organizar até então (Cf. WOOLF, 2019, p. 115), deixando bem claro que essa sociedade não promete estabelecer uma verdadeira harmonia entre os sexos, e nem tampouco faz vislumbrar a possibilidade de evitar a guerra. Diferença que, longe de confinar-se a uma investigação sociológica, requer os dons da literatura. Não por acaso, o primeiro romance de Woolf a se aventurar nas experimentações modernistas é uma espécie de *Bildungsroman* interrompido ou falhado: *O quarto de Jacob*, que acompanha em sua estrutura caleidoscópica os relances da formação cultural da personagem nomeada no título - compreendendo em sua parte III toda uma caracterização da ritualística a

adornar o sexo masculino no ensino universitário que é muito semelhante ou complementar ao que a escritora desenvolve a respeito em *Um teto todo seu* e *Três guinéus* -, conclui-se com o quarto vazio, após a morte, num dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, de seu proprietário. *Mrs. Dalloway*, cuja ação se passa pouco depois do fim desse episódio histórico nada menos que catastrófico, incorpora uma tal circunstância de forma ainda mais elaborada, na medida em que o romance pode ser entendido tecer um fino comentário sobre o emaranhado social em que se tornam escassas - a ponto de quase inexistentes - as perspectivas de fugir à extrema violência que ele implica: o foco narrativo, dividido entre dois núcleos principais, que seriam o de Clarissa Dalloway e de Septimus Warren Smith, sugere de variadas maneiras como existem laços insuspeitos a atar as angústias de homens e mulheres, pois a permanência de Clarissa em seu posto de esposa e anfitriã das festas entretidas na alta sociedade londrina não tem como não alardear a inexistência de um meio efetivo para evitar que se suicidem jovens como Septimus, que foram poupados na guerra apenas para encontrar a morte em casa. Nesse segundo caso, aprofundando a reflexão sobre a forma literária do romance já iniciada em *O quarto de Jacob*, é evidente que Woolf se sentia confiante o bastante para pensar e experimentar com verdadeiro rigor algo de novo, autorizando-se com isso retomar e transformar configurações passadas: o par Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith pode ser pensado espelhar, fragmentária e distorcidamente, o par Anna Kariênina e Liévin, só que de modo a inverter o destino que antes cabia aos dois sexos, pois dessa vez é o homem que deverá sucumbir ao suicídio, apontando, em contraposição à orientação ideológica de Tolstói, que é a permanência da ordem social tal como ela havia se mantido até então que carrega em si a fatalidade da auto-destruição. Incrementando a técnica narrativa do fluxo de consciência a partir da qual Tolstói representou a confusão mental em que se precipita Anna Kariênina - pelo que o escritor russo tramava, aos tênues fios do irremediável deslocamento social de sua personagem, o prenúncio da triste sina que coube a esta última -, a escritora faz ver como as frenéticas progressões e retrogressões que haviam sido empregadas com o fim exclusivo de caracterizar o caos e a fúria de uma temporalidade ensimesmada na subjetividade de uma mulher que se condenou à auto-destruição entremeiam, na verdade, a realidade a mais prosaica, de homens e mulheres, das classes mais altas às mais baixas, objetando à simploriedade das velhas narrativas que eram supostas compreender a todos dentro das

molduras estreitas da nacionalidade²⁸, dos gêneros, da extração social etc.; faz ver também como os personagens às vezes caminham em meio a movimentos que estão completamente fora da posse dos homens; e, mais do que isso, faz ver, com verdadeiro desembaraço, relances de uma vida mais rica experimentada pelas mulheres - vida que, muito provavelmente, seria de todo desconhecida para os homens - a reluzir nos enlevos que se desvela através da narração do breve enamoramento de Clarissa Dalloway por Sally Seton.²⁹

Se, como teorizado por Mikhail Bakhtin, o romance se consolida como um novo gênero artístico ao dar verdadeira forma literária ao discurso alheio (ou àquilo o que o pensador russo chamava de heterodiscurso³⁰), não pode causar surpresa que, dentre outras razões, ele tenha se aperfeiçoado nos séculos XVIII e XIX ao adensar o discurso do “outro sexo”. Esse é sem dúvida um dos motivos para que *As relações perigosas* e *Madame Bovary* tenham provocado um reiterado escândalo público³¹: apesar de suas limitações ideológicas no que diz respeito à representação das mulheres, tais romances tiveram o

²⁸ Em *Um teto todo seu*, Woolf observa que graças, curiosamente, a duas guerras - a da Crimeia e a Grande Guerra Europeia - as mulheres tiveram as suas vidas significativamente alteradas, já que, por razões incongruentes e totalmente imprevisas, tais eventos contribuíram para que elas abandonassem a casa paterna. A atenção da escritora para dois eventos tão espaçados no tempo - o primeiro dos dois a surtir uma drástica mudança social no império russo, com a subsequente abolição da servidão (1861) - aponta para uma percepção consideravelmente ampla da questão, operante além do que ela própria entendia serem os preconceitos infantis que justificariam aos “machos monstruosos” traçar “linhas místicas” no chão do mundo a fim de dividir e apartar os povos (Cf. WOOLF, 2019, p. 115). E não pode restar dúvida de que o fato de ser mulher num momento excepcional como o da eclosão da Primeira Guerra Mundial foi decisivo para que a escritora compreendesse melhor a impossibilidade de conter a humanidade dentro das fronteiras do Estado-nação: ficava exposta uma contradição insanável na escala ampliada que a Europa moderna exigia para a guerra, esta última sendo motivada por falsas lealdades e, ao mesmo tempo, dependente da mobilização de contingentes humanos cada vez maiores - como havia ficado evidente com a necessidade de integrar as mulheres ao esforço de guerra por meio de sua inédita admissão no mundo do trabalho. O que indica, mais uma vez, que a sua percepção não se limitava pelo que era empiricamente dado: apesar de reconhecer o nacionalismo como uma força atuante no mundo, Woolf não perde de vista a falsidade em que ele tem de incorrer necessariamente.

²⁹ A expressão “um quarto todo seu”, que dá título ao livro de Woolf, também faz menção à possibilidade de que uma escritora, exemplificada na ocasião com o nome Mary Carmichael, saiba dar lugar com sua literatura ao amor que envolve duas mulheres: “Porque se Chloe gostar de Olivia e Mary Carmichael souber expressar isso, ela acenderá uma tocha em um aposento vasto onde ninguém jamais esteve” (WOOLF, 2014b, n. p.).

³⁰ Cf. BAKHTIN, 2015.

³¹ Como relata Luiz Costa Lima no breve capítulo dedicado às *Ligações perigosas* de seu livro *O controle do imaginário & a afirmação do romance* - capítulo que serviu de inspiração para o nosso brevíssimo comentário a essa obra -, o romance de Laclos teve a estranha sorte de ser publicado logo antes da Revolução Francesa (Cf. LIMA, 2009, n. p.), vindo a ser proibido logo depois da morte de seu autor. Por seu turno, o processo jurídico movido contra *Madame Bovary* dispensa comentários, a não ser talvez uma breve observação sobre como o próprio advogado de acusação, ao defender a penalização do romancista, não deixava de lhe dar razão: condenando a sua publicação, ele acabava por reconhecer, como se por um paradoxal acréscimo, que o romance tinha uma força de influenciar a vida das mulheres pelo menos tão grande quanto a representada por Flaubert, concedendo assim que o bovarismo estava instalado e plenamente atuante em sua malfadada denúncia da fraqueza dos velhos laços que preveniriam às mulheres entregar-se a ideias extravagantes e, no limite, fátuas.

mérito de criar com as suas personagens femininas uma efetiva função de derrisão³², tornando explícito que, em todo o contraditório arranjo heterodiscursivo que caracteriza as sociedades europeias modernas, esse lugar em especial depara uma falha onde a própria consistência dos laços que as sustentam parece comprometida. Nessas representações do outro sexo havia, decerto, uma tendência à fantasia: receando a justa vingança que as mulheres poderiam clamar para o seu gênero, mesmo os escritores mais hábeis e mais cuidadosos talvez não tenham sido capazes de se esquivar a certos preconceitos. E, sob esse aspecto, eles têm de refletir a própria sociedade em que estavam inseridos, onde dificilmente alguém haveria de perceber benevolência ou compreensão da parte dos que se sentiam cada vez mais ameaçados quanto às garantias de uma ordem que eles não só sabiam imemorial, como acreditavam, se não justa, então funcional. Por sua vez, o surgimento da psicanálise também oferece o testemunho de um movimento contraditório: ela deu voz às histéricas, na contramão de uma autoridade médica que havia relegado a sua palavra ao puro *flatus vocis* ou à simples mentira; mas o reconhecimento que ela acabou promovendo desse discurso outro foi acompanhado do risco de que o seu oficiante, tendo se tornado o autor de um relato de certo modo aparentado ao romance, presumisse sem mais a prerrogativa de ser o mestre de sua narrativa. Compreendendo muito bem que dessa maneira era a própria invenção de Freud que corria o risco de se extraviar de sua verdade, tal como Woolf, Lacan deverá sustentar um outro posicionamento ético no campo em que intervém, a ser entrevistado, por exemplo, em uma asserção sua de acordo com a qual o discurso do analista se encontra no pólo oposto do discurso do mestre (Cf. LACAN, 1969/70, p. 50)³³: se a psicanálise existe somente graças ao discurso da histérica - e, em verdade, a experiência analítica, para Lacan, corresponde à histericização do discurso (Cf. LACAN, 1969/70, p. 17) -, o enigma que ela lhe depara não deve nunca ser rasurado, nem mesmo em favor da crença - falsa, diga-se de passagem - de que o analista pudesse se arvorar um Édipo triunfante defronte a essa esfinge. A propósito do Édipo, precisamente, Lacan não hesita em indagar como pôde Freud preferir, ao ouro que brotava da boca de Anna, de Emmy, de Dora etc., o mito do complexo que passa a conjugar-se com esse nome (Cf. LACAN, 1969/70, p. 57). Mais do que isso, o

³² O efeito geral de derrisão alcançado por Flaubert, efeito sintetizado no motivo fulcral que a tolice demonstra ser para o romance, é o tema de um artigo formidável de autoria de Michelle Jácome Valois Vital, “O capuz a quem couber: a nave dos tolos de *Madame Bovary*”.

³³ Pode-se ver aqui um dos mais consequentes desenvolvimentos de uma oposição de longa data no ensino de Lacan, qual seja, aquela que ele move contra a chamada *ego psychology*, vertente analítica que pretendia curar o ego fraco do analisante moldando-o à imagem e semelhança do ego forte do analista.

psicanalista francês se propõe a explicar o porquê de Dora se conformar, num primeiro momento, à tutela do mestre Freud, só para lançá-lo, depois de algum tempo de tratamento, num descrédito que coloca sob suspeita a intervenção mesma da psicanálise: porque o saber, para a histérica, vem no lugar do gozo (Cf. LACAN, 1969/70, p. 54), o próprio movimento por meio do qual ela se confia ao saber do analista tem de antecipar, em caso de a interpretação deste limitar-se à dinâmica de uma ortopedia, o necessário fracasso da análise, pois “o mestre, justamente, ela não pode dominá-lo a não ser ao excluí-lo” (LACAN, 1969/70, p. 56, tradução nossa). Em outras palavras, a vocação das históricas para compor autênticos romances com os seus relatos não revela o seu perfil sob o signo de nenhuma exceção absoluta que as colocasse de parte do resto da humanidade, uma vez que a posição de subscreventes de uma tal ficção, os homens a ocupam muito prontamente, e sempre de modo a fracassar na pretensa autoria de sua narrativa.

Nessa condição clínica que por muito tempo permaneceu associada a uma debilidade essencialmente feminina, a psicanálise descobriu uma falta em que todo o psiquismo humano se veria implicado, afinal, no que toca ao desejo, a histeria não concerne apenas às mulheres. Lacan foi além, no entanto, porque a mulher, em seu ensino, é mais do que o lugar de uma falta: a partir de um determinado período, ela passa a ser o nome de sua impossível suplementação. Formulação que está muito distante de significar que a mulher tenha se afundado por inteiro no negativo da falta, porque, para Lacan, o impossível é que é o real: a fim de discernir o lado mulher da sexuação, ele não se contenta em estabelecer que não há nenhuma mulher que não seja castrada, pensando também que a mulher é não-toda na castração (Cf. LACAN, 1972/73). Se bem que ele tenha dito que a mulher não existe, não podemos nos esquecer de que, para o psicanalista francês - assim como para a escritora britânica -, a maior personagem do teatro sofocliano, em conformidade com a qual ele se esforça por pensar a sua ética, não é Édipo, mas Antígona: a ficção de sua inflexível decisão de maneira alguma equivale a um simples nada, um drama ilusório contra o qual seria preciso estar prevenido, tratando-se, antes, de um posicionamento ético naquilo em que ele se apresenta de mais puro e de mais consequente do ponto de vista dos graves efeitos que se seguem à afirmação de sua verdade. Reitere-se, assim, o que declara Vladimir Safatle sobre os lados homem e mulher no ensino do “último” Lacan: “um [o lado homem] produz os regimes de existência, outro [o lado mulher] abre espaço à experiência do inexistente” (SAFATLE, 2020, n. p.). Quanto a Woolf, se Hintikka estava certo em resgatar a escritora ao misticismo, nem por isso teria

se tornado mais fácil lavrar a certidão de nascimento de suas ideias: atenhamo-nos ao detalhe de que a abordagem de Woolf para o problema da guerra difere de uma proposta que houvesse sido gestada no interior de uma racionalidade estritamente econômica, caracterizando-se, preferencialmente, por sua temática política e pelo posicionamento ético que esta exige. Com efeito, em *Três guinéus*, o que a escritora tem na mira é uma subjetividade que faz menção de ganhar corpo numa circunstância bem improvável, o seu espaço de emergência não sendo nenhum outro senão o do estreito intervalo entre o servilismo do patriarcado e a possessividade do sistema das profissões (Cf. WOOLF, 2019, p. 84). Em tais condições adversas, que tendem muito naturalmente a bloquear o surgimento de qualquer coisa nova, a sua política resta sem nome (Cf. WOOLF, 2019, p. 147), e as suas partidárias designam-se, não sem contradição, como *outsiders* (Cf. WOOLF, 2019, p. 116): tal como no ensino de Lacan, não havendo mulher que não se ressinta, de maneira mais ou menos direta, das restrições que a sociedade impõe ao seu sexo, entrevê-se a transformação a ser realizada por esse elemento que, ao mesmo tempo em que se encontra dentro, confronta o ordenamento social não só como algo de fora, mas como algo a mais, sendo investido, enquanto tal, da virtude de suplementar uma lógica que até então se mostrava intrinsecamente limitada.

*

* *

Enxergar a escritora e o psicanalista como se eles convergissem inteiramente num mesmo e exato ponto conceitual não passaria de uma miragem, isso deve ter ficado óbvio: o nó que tentamos urdir, se é que ele pode ser urdido com verdadeiro proveito, produz um estranho compósito, ouriçando-se em laços desiguais que atestam o seu improviso. A inclinação empirista de Woolf discrepa com o formalismo de Lacan, realmente, e isso por um motivo bastante simples: eles não falam exatamente da mesma coisa quando se referem às mulheres. Mas, por outro lado, eles tampouco falam de coisas de todo dessemelhantes ou indiferentes entre si: o formalismo do psicanalista, ao descrever funções discursivas que têm parte com a mestria e com o gozo resultante desta última, não deixa de ser relevante para apreciar a empiria da dominação sócio-política investigada pela escritora. É notável, aliás, que, tanto para Lacan como para Woolf, homem e mulher tendem a perder o seu caráter de identidade a fim de se transformar nas balizas de um campo em que nenhum indivíduo pode situar integralmente a si mesmo numa localização firme e estanque: ao passo que Lacan dizia que os indivíduos nascidos biologicamente como pertencendo ao sexo feminino podem muito bem se reconhecer do lado do homem

se assim o preferirem, o *Orlando* acena com a movimentação oposta. Ademais, a filiação de Woolf a Antígona reforça a pertinência de aproximá-la de Lacan, pois indica que ela não se identificava com a ordem social vigente e, não obstante, que ela se dispunha a ser zelosa para com o que quer que possa ter surgido de verdadeiro em meio à história, tão repleta de ficções (falsas e verdadeiras), que originou essa mesma ordem: a reescrita da história, atividade com que confina no mais alto grau o trabalho do analista, não pode se cumprir sem o apoio de uma verdade que exceda qualquer representação de um determinado estado de coisas da realidade.³⁴ Nada disso quer dizer que as diferenças entre a escritora e o psicanalista sejam irrelevantes, a sua melhor expressão podendo talvez ser encontrada na distância a ser verificada entre o ato psicanalítico, cada vez melhor pensado e praticado por Lacan, e a dificuldade de saber como dar lugar à política das *outsiders*: muito embora fale da “capacidade do espírito humano para desbordar fronteiras e fazer, da multiplicidade, unidade” (WOOLF, 2019, p. 153), haveria uma recaída numa compreensão individualista perceptível na escolha da escritora de dar enfoque à política das *outsiders* sob uma modalidade de ação em larga medida privada, cabendo, pois, perguntar se o sistema que Woolf critica não inviabiliza a eficácia mesma de uma atividade tão dependente de exemplos individuais, quando aos poucos que se concede o privilégio de serem indivíduos obstrui-se o pleno uso das faculdades críticas que lhes possibilitaria aderir a uma nova ética. Até para as suas obras mais tardias, é provável que continue valendo o que ela havia declarado num texto de 1929: “mulheres e ficção permanecem, no que me concerne, problemas não resolvidos” (WOOLF, (1929)/2015, n. p.). Além da irresolução, porém, essa declaração transparece uma coragem de manter em aberto a busca pela verdade que, conjuntamente, toca às mulheres e à ficção. A trilha percorrida pela escritora, interrompida tão bruscamente por sua trágica morte em 1941, não tem uma destinação certa, afinal, ela pode ser dita permanecer inconclusa; mas não deve restar dúvida de que ela adentra decisivamente o real, as suas muitas veredas auxiliando na difícil tarefa de investigar o sítio em que mulher já não designará a precariedade da falta de uma posse porque, doravante, fará valer o ser efetivo de uma outra desposseção, a tornar-se alcançável por meio da suplementação da falha que esse nome acusa desde há muito.

³⁴ No caso de Woolf, trata-se de “afirmar ‘os direitos de todos - todos os homens e todas as mulheres - ao respeito, em sua pessoa, dos grandes princípios da Justiça e da Igualdade e da Liberdade’” (WOOLF, 2019, p. 83 - 84).

Referências bibliográficas

ADORNO; HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento - Fragmentos Filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. Tradução: Guido Antonio de Almeida. 2006.

AUERBACH, E. **Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2007.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I - A estilística**. São Paulo: Editora 34. Tradução: Paulo Bezerra. 2015.

CHAITIN, G. **Rhetoric and culture in Lacan**. Cambridge: Cambridge university press. 1996.

CUDDY-KEANE, M. “Narratological approaches” in **Palgrave advances in Virginia Woolf studies** (org. Anna Snaith). Nova York: Palgrave Macmillan. 2007.

DELEUZE; GUATTARI. **O Anti-Édipo - Capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2010.

FREUD, S. “A Feminilidade (1933)” in Obras incompletas de Sigmund Freud: **Amor, Sexualidade, Feminilidade** (e-book). Belo Horizonte: Editora Autêntica. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 2018.

FOUCAULT, M. **L’archéologie du savoir**. Paris: Gallimard. 1969.

_____. “Préface” in **Dits et écrits I. 1945 –1975**. Paris: Gallimard. (1961)/2001.

GILBERT, S. M. “*Orlando: a Vita Nuova* de Virginia Woolf” in **Orlando - uma biografia**. São Paulo: Companhia das letras. Tradução: Jório Dauster. 2014.

GOLDMAN, J. “From *Mrs. Dalloway* to *The Waves*: New elegy and lyric experimentalism” in **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press. 2010.

HAUTE; GEYSKENS. **A Non-oedipal Psychoanalysis - A Clinical Anthropology of Hysteria in the Works of Freud and Lacan**. Leuven: Leuven University Press. 2012.

HINTIKKA, J. “Virginia Woolf and Our Knowledge of the External World” in **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 38, N 1, (Autumn, 1979), 5-14.

LACAN, J. “Intervenção sobre a transferência” in **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. Tradução: Vera Ribeiro. (1952)/1998.

_____. **Le Séminaire, 5: les formations de l’inconscient**. Edição Staferla. 1957/58. Disponível em: <http://staferla.free.fr/S5/S5.htm>

_____. *Le Séminaire, 17: l'envers de la psychanalyse*. Edição Staferla. 1969/70. Disponível em: <http://staferla.free.fr/S17/S17.htm>

_____. *Le Séminaire, 20: encore*. Edição Staferla. 1972/73. Disponível em: <http://staferla.free.fr/S20/S20.htm>

_____. “Os complexos familiares na formação do indivíduo – Ensaio de análise de uma função em psicologia” in **Outros Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro, Angelina Harari e Marcus André Vieira. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Editor. (1938)/2003.

LACLOS, C. **As Relações Perigosas - ou cartas escolhidas num meio social e publicadas para ensinamento de outros**. São Paulo: Globo. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. 2013.

LIMA, L. C. **O controle do imaginário & a afirmação do romance - *Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*** (e-book). São Paulo: Editora Companhia das letras. 2009.

KERN, S. **The Modernist Novel: A Critical Introduction** (e-book). Cambridge: Cambridge University Press. 2011.

MINOW-PINKNEY, M. “Psychoanalytic approaches” in **Palgrave advances in Virginia Woolf studies** (org. Anna Snaith). Nova York: Palgrave Macmillan. 2007.

NAREMORE, J. “A World without a Self: the Novels of Virginia Woolf” in **Novel: A Forum on Fiction**, vol. 5, No. 2, 1972, (p. 122 - 134).

VERTON, B. **The Novel of Female Adultery - Love and Gender in Continental European Fiction, 1830 - 1900**. Londres: Macmillan Press. 1996.

PEDROSA, M. “Gauguin, cem anos depois” in **Arte - Ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify. 2015.

ROBERTS, J. H. “‘Vision and Design’ in Virginia Woolf” in *PMLA*, vol. 61, No. 3 (Setembro, 1946), p. 835 - 847.

SAFATLE, V. **Maneiras de transformar mundos - Lacan, política e emancipação** (e-book). Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2020.

SARTRE, J.-P. **Situations I, essais critiques**. Paris: Gallimard. 1989.

SOLER, C. **O que Lacan dizia das mulheres** (e-book). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Tradução: Vera Ribeiro. 2006.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac & Naify. Tradução: Denise Bottmann. 2012.

WOOLF, V. **Ao Farol**. Belo Horizonte: Editora Autêntica. Tradução: Tomaz Tadeu. 2017.

_____. “Ficção moderna” in **A arte do riso e outros ensaios** (e-book). São Paulo: Cosac & Naify. Tradução: Leonardo Fróes. (1919)/2015

_____. “Jane Austen” in **A arte do riso e outros ensaios** (e-book). São Paulo: Cosac & Naify. Tradução: Leonardo Fróes. (1925)/2015.

_____. “Mulheres e ficção” in **A arte do riso e outros ensaios** (e-book). São Paulo: Cosac & Naify. Tradução: Leonardo Fróes. (1929)/2015.

_____. **Orlando - uma biografia**. São Paulo: Companhia das letras. Tradução: Jório Dauster. 2014a.

_____. **O quarto de Jacob**. Belo Horizonte: Editora Autêntica. Tradução: Tomaz Tadeu. 2019.

_____. “Poesia, ficção e futuro” in **A arte do riso e outros ensaios** (e-book). São Paulo: Cosac & Naify. Tradução: Leonardo Fróes. (1927)/2015.

_____. **Três guinéus**. Belo Horizonte: Editora Autêntica. Tradução: Tomaz Tadeu. 2019.

_____. **Um teto todo seu** (e-book). São Paulo: Editora Tordesilhas. Tradução: Bia Nunes de Sousa. 2014b.