



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**

**ECOS DO FEMININO: A ESCRITA DE SYLVIA PLATH**

Layla Marisa Vasconcelos de Araújo

João Pessoa  
2024

Layla Marisa Vasconcelos de Araújo

**Ecos do feminino: A escrita de Sylvia Plath**

Apresentação de Trabalho de Conclusão de Curso da  
graduação em Psicologia, sob orientação da prof<sup>a</sup>  
Cleide Pereira Monteiro

João Pessoa  
2024

LAYLA MARISA VASCONCELOS DE ARAÚJO

**Ecos do feminino: A escrita de Sylvia Plath**

Apresentação de Trabalho de Conclusão de Curso da  
graduação em Psicologia, sob orientação da Prof<sup>a</sup>  
Dra<sup>a</sup> Cleide Pereira Monteiro

João Pessoa, \_\_ de \_\_ de 2024

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Cleide Pereira Monteiro  
(ORIENTADORA)

---

Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Zaeth do Nascimento Aguiar Nascimento  
(AVALIADORA)

---

Prof<sup>o</sup> Ms<sup>o</sup> Anderson Barbosa de Araújo  
(AVALIADOR)

## Agradecimentos

Aos meus pais, por todas as lutas pela minha educação desde pequena.

Aos meus tios, por todas as lutas em todos os âmbitos da minha vida, sempre. O que me deixa mais feliz nesse mundo é saber que vocês estão podendo presenciar esse momento.

À minha irmã Vitória, por me mandar dormir sempre que me via às 4h da manhã no computador e falar que para eu defender eu precisaria ao menos estar viva.

Às minhas amizades-mulheres-malucas da minha vida que me fizeram cada dia mais entender a singularidade do que é ser mulher.

Às minhas duas Beatrizes: Maria Beatriz & Beatriz Almeida: à primeira para além da amizade, pela companhia no percurso do estágio e da construção de trabalhos que tinham raízes em comum, a literatura. À segunda, pela amizade de 15 anos, acho que não preciso falar tanto, né? Amo vocês.

À Clarice, por ter me fornecido (atenção) um COMPUTADOR — configurando um apoio gigantesco — para que fosse possível a elaboração deste trabalho. Realmente não tenho nem palavras.

À Rafael, que me ouviu falar sobre todos os nomes estranhos da psicanálise sem entender muita coisa mas sempre terminava com um “você vai conseguir”.

Ao meu quinteto favorito: Jow, Emily, Malu e (novamente) Beatriz; estivemos juntos em tempos muito parecidos nesse processo aterrorizante de final de percurso e começo de algo que a gente nem sabe muito bem o que é. Que maravilha poder estar ao lado de vocês nessa, em todos os desesperos, loucuras, necessidade de um ombrinho e apoio incondicional.

Ao apartamento mais cheio de mulheres malucas: o 203. Bianca, Ana Clara, um vinho e as conversas mais insalubres que poderiam existir. Me acompanharam nesse processo desde o começo e senti a força que me proporcionaram.

Para um outro membro do 203 que merece um adendo especial um momento ÚNICO: Laura. A maior fã de mulheres maluquinhas que poderia existir (gente, sério, ela que me deu os diários de Sylvia Plath!! Eu a culpo por tudo isso!!!). Também sou fã de uma mulher maluquinha: você. Te amo, e muito obrigada por todo o apoio nos momentos mais perturbadores. Obrigada por ser minha companheira em todas as minhas metas & sonhos.

À prof<sup>a</sup> Ieda, pela entrada na clínica e início de uma paixão.

À prof<sup>a</sup> Cleide, não apenas pela orientação, mas pelo arrebatamento lacaniano. Realmente, você é tudo o que falam. O seu ensino é um privilégio.

*“A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para  
corrigir essa distância que a Literatura nos  
importa”  
Roland Barthes (2007, p. 18).*

## RESUMO

O objetivo do presente trabalho é explorar os desdobramentos acerca da feminilidade para a Psicanálise, desde os seus primórdios, percorrendo os conceitos principais atrelados à construção subjetiva da mulher. Para isso, utilizaremos como base a obra da poetisa norte-americana Sylvia Plath, seus poemas, contos, romance e seus diários pessoais, buscando explorar como esses conceitos ressoam em sua obra. A metodologia adotada consistirá, inicialmente, em uma pesquisa bibliográfica sobre os temas feminilidade, sexualidade feminina e processos de subjetivação da mulher sob a perspectiva psicanalítica. Em seguida, bibliografias relacionadas à escrita feminina e aos diálogos entre literatura e psicanálise, em consonância com as reflexões desenvolvidas anteriormente. Durante a elaboração do texto, as obras de Sylvia Plath serão utilizadas para embasar a discussão teórica, explorando os elementos femininos presentes em sua escrita e utilizando sua obra como instrumento para ilustrar os conceitos teóricos abordados.

Palavras-chave: feminilidade; psicanálise; sylvia plath; escrita feminina.

## **ABSTRACT**

The objective of this work is to explore the developments regarding femininity in Psychoanalysis, since its beginnings, covering the main concepts linked to the subjective construction of women. To do this, we will use as a basis the work of the American poet Sylvia Plath, her poems, stories, novel and her personal diaries, seeking to explore how these concepts resonate in her work. The methodology adopted will initially consist of a bibliographical research on the themes of femininity, female sexuality and women's subjectivation processes from a psychoanalytic perspective. Then, bibliographies related to female writing and dialogues between literature and psychoanalysis, in line with the reflections developed previously. During the preparation of the text, the works of Sylvia Plath will be used to support the theoretical discussion, exploring the feminine elements present in her writing and using her work as an instrument to illustrate the theoretical concepts covered. Keywords: femininity; psychoanalysis; sylvia plath; female writing.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 “NENHUM HOMEM É TUDO, IPSO FACTO, TODOS SÃO NADA”.....</b>	<b>16</b>
2.1 No começo, a castração.....	16
2.2 A (des)autorização do feminino.....	25
<b>3 “UMA POETA MALUCA”.....</b>	<b>31</b>
3.1 Da relação que não se escreve à escritura da letra.....	31
2.4 “Tornando masculinos seus femininos”.....	40
<b>4 EM VIAS DE CONCLUIR.....</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>49</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho surge a partir da constante colocação da mulher como enigmática ao longo do tempo. Quando nos debruçamos na literatura de autoras como Sylvia Plath, Clarice Lispector, Virginia Woolf, Hilda Hilst e Elena Ferrante, entre tantas outras, estamos a todo momento no precipício do conteúdo da insatisfação, do desejo, da nostalgia e da ruptura constante dos aspectos clássicos de temas como amor, casamento e maternidade, além de um contato intrínseco com algo particularmente feminino. Nas palavras de Lúcia Castello Branco:

“Alguma coisa me dizia (e ainda me diz) que umas tantas poetisas brasileiras de que nunca ouvimos falar mantiveram, ao longo de suas vidas obscuras, um diálogo de surdas, repetindo, incessantemente, as mesmas indagações, os mesmos desejos reprimidos ou incontroláveis, a mesma batida sufocada ou desenfreada — mas sempre insaciável — dos corações” (Branco, 2004, p. 29).

A escolha específica pela literatura de Sylvia Plath reflete um tocar pessoal intransponível em palavras. A partir de um estreitamento individual e, de certa forma coletivo — tendo em vista o que a bibliografia de Plath provocou e provoca no imaginário de quem o lê pelo viés da identificação — surge o questionamento acerca da insatisfação constante a qual o sujeito se depara durante a constatação da sua existência e, sobretudo, as especificações quando falamos do sujeito mulher, se é que existe Um sujeito-mulher.

A partir da inquietação provocada pela repetida colocação da categoria “mulher” em um campo tão imaginário, no sentido popular, quanto o do enigma, o do não-todo, o da nunca-conclusão, e na mescla da psicanálise e da literatura, a questão “O que quer uma mulher?” é tema exaustivo. Mas o que *não* quer uma mulher? O que supostamente ela *deve* querer? Quais são as possibilidades de subjetivação da mulher no mundo contemporâneo? O que a escrita pode nos falar acerca do tema? O que há de tão feminino nessa escrita? Não acredito que um dia tais questionamentos irão se esvaziar de respostas, e, dessa forma, aqui procuro a minha. Dessa forma, a partir do conceito formalizado de escrita feminina nos trabalhos da Literatura, principalmente na formalização proposta por Lúcia Castello Branco, busco fazer uma articulação entre literatura e a psicanálise, passeando pelos campos da letra e dos jogos linguísticos que podemos fazer acerca dessa concepção nesses dois campos. Apesar do termo, não há interesse em buscar “o sexo da escrita” mas aquilo que do feminino ressoa na escrita, sem necessariamente fazer um paralelismo entre o masculino e o feminino.

É a partir da escrita que Plath derrama todos os seus ecos de desespero e sua intensa procura por satisfação no real, transformando a escrita tanto em um refúgio como em uma prisão. A escrita feminina parece ter a capacidade única de gravar no papel as vicissitudes do

que é ser mulher. À questão popular sobre qual seria a real identidade da escritora italiana Elena Ferrante, muitos respondem “impossível ser um homem, ele jamais conseguiria exprimir o que ela toca”. Se para a psicanálise a mulher está inscrita no campo do indizível, parece ser a partir da escrita e de suas inúmeras formas de expressão que nos inscrevemos e escrevemos como sujeitos do nosso dizer. Ao se posicionar como sujeito da sua própria escrita, ao esbarrar na lógica do não-todo como sendo, efetivamente, uma avalanche de completude, a escrita feminina é, por si só, uma subversão.

Sylvia Plath exprime belissimamente as inquietudes do campo feminino que parecem perpassar séculos. Se a partir de “A redoma de vidro” nós sentimos toda a dor de Plath, em seus diários, poesias e contos vemos o seu transbordamento. O que há de tão feminino nessa escrita? O que há de tão doloroso que o fio dessa escrita é rompido pelo suicídio? Essas interrogações constantes culminam em um desejo de compreensão dos limites do feminino na psicanálise. Apesar da escrita ter sido para Plath imbuído de forças destrutivas, acredito que aqui poderei, a partir do meu posicionamento como sujeito da escrita, procurar meu refúgio e espaço de criação. Frente ao *dark continent* constatado por Freud a respeito da feminilidade e sua convocação para esperarmos a ciência ou consultarmos os poetas, esse trabalho busca as ressonâncias da feminilidade na segunda opção, com os poetas.

Assim, o objetivo do presente trabalho é explorar os desdobramentos acerca da feminilidade para a Psicanálise, desde os seus primórdios, percorrendo os conceitos principais atrelados à construção subjetiva da mulher. Vasculhar essas concepções atreladas às noções históricas e sociais é indissociável. Além disso, investigar as possibilidades de subjetivação da mulher a partir da escrita feminina e seu diálogo com o sujeito e discutir tais processos e sua relação com a escrita; utilizando como base literária a bibliografia da poetisa norte-americana Sylvia Plath: seus poemas — reunidos na obra intitulada *Sylvia Plath - Poesia Reunida*, contos — no livro *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos* — e o único romance escrito pela autora — *A redoma de vidro* —, além de uma obra de caráter autobiográfico e riquíssima em detalhes, os seus diários pessoais datados de 1950-1962.

A metodologia utilizada no presente trabalho visa, primeiramente, a pesquisa bibliográfica acerca dos temas feminilidade, sexualidade feminina e processos de subjetivação da mulher a partir do viés psicanalítico. Em um segundo momento, serão utilizadas bibliografias referentes à escrita feminina e diálogos entre literatura e psicanálise, em consonância com as elaborações realizadas no primeiro momento deste trabalho. Durante a escrita, serão utilizadas as bases literárias de Sylvia Plath indicadas anteriormente como forma

de embasar e dialogar a teoria com a literatura, explorando o que de tão feminino ressoa na escrita plathiana, ou seja, a obra servirá como um instrumento de recorte da teoria.

Sylvia Plath foi uma poetisa, romancista e contista americana nascida em 1932 em Boston, Massachusetts. Seu livro de poesia mais famoso intitula-se “*Ariel*” — publicado postumamente, em 1965 — e contém poemas intensamente autobiográficos, emotivos e turbulentos, característicos de sua escrita que dialoga diretamente com sua vida pessoal, como nos poemas “*Daddy*”, “*The morning sun*” e “*The rabbit catcher*”, em que temas como a morte do seu pai, maternidade e seu casamento conturbado com o também poeta Ted Hughes são dominantes. Em “*Daddy*”, além da morte do pai, Sylvia também pincela com palavras a sua primeira tentativa de suicídio, aos 20 anos:

“Partiu meu rubro coração em dois.  
Eu tinha dez anos quando te enterraram.  
Aos vinte, tentei morrer  
E assim voltar, voltar pra você.  
Achei que até meus ossos fariam isso.

Mas me tiraram do saco,  
Me refizeram com cola.  
E descobri, então, o que eu devia fazer.  
Criei um protótipo seu,  
Um homem de preto com olhar Meinkampf”

(Plath, 2023, p. 138)

Em 1953, Plath começa seu estágio na revista *Mademoiselle*, essa experiência servirá como base no nascimento de seu primeiro romance, em 1963: “*A Redoma de Vidro*”. Único romance da poetisa Sylvia Plath, a obra é lançada sob o pseudônimo de Victoria Lucas, devido seu caráter semi-autobiográfico, comprovado a partir da leitura dos diários que ela manteve por quase toda a sua vida. Diários os quais ela argumenta em uma de suas páginas a impossibilidade de “‘capturar a vida’ se a gente não mantém diários” (p. 316); Ted Hughes complementa no prefácio à “*Johnny Panic e a bíblia dos sonhos*”:

“Além da ficção, ela tinha o hábito de escrever em diferentes formatos de diário — às vezes eram cadernos de capa dura grossos, às vezes folhas soltas datilografadas ou caderninhos dos quais ela arrancava as páginas que queria guardar” (Plath, 2021, p. 9).

A protagonista do romance, Esther Greenwood, é uma jovem de 19 anos da década de 1950 em conflito constante entre responder ao ideal social e articular o seu próprio território existencial pessoal. A partir de uma intensa progressão de eventos que se alastram de forma

exponencialmente angustiante, vemos a personagem — e a própria Sylvia, tendo em vista que muitos dos eventos refletem a vida real da autora — chegar ao limite da passagem ao ato experienciando a própria dissolução do Eu como processo, em uma alienação de si mesma.

“(...) para que serve minha vida e o que vou fazer com ela? Não sei e sinto medo. Não posso ler todos os livros que quero; não posso ser todas as pessoas que quero. Não posso desenvolver em mim todas as aptidões que quero. E porque eu quero? Quero viver e sentir as nuances, os tons e as variações das experiências físicas e mentais possíveis de minha existência. E sou terrivelmente limitada. (...) Tenho muita vida pela frente, mas inexplicavelmente sinto-me triste e fraca. No fundo, talvez se possa localizar tal sentimento em meu desagrado por ter de escolher entre alternativas.” (Plath, 2017, p. 59)

O livro é considerado extremamente autobiográfico pelos paralelos possíveis entre as vivências da personagem principal, Esther, e a vida de Plath. Esther, uma garota inteligente, ganhadora de diversos prêmios, ganha uma bolsa de estudos para trabalhar como estagiária em uma redação de uma revista feminina em Nova Iorque. A saga pela progressão desmedida de sua crise, que se relaciona com sua própria identidade e suas escolhas, tem início a partir do seu sentimento de vazio e constante questionamento sobre as mudanças de sua vida. Em uma belíssima metáfora, Esther imagina uma figueira cheia de ramos em que cada figo representa uma possibilidade de encaminhamento da sua vida: um lar feliz com marido e filhos, ser uma poeta famosa ou uma campeã olímpica de remo. Conclui:

“Me vi sentada embaixo da árvore, morrendo de fome, simplesmente porque não conseguia decidir com qual figo eu ficaria. Eu queria todos eles, mas escolher um significava perder todo o resto, e enquanto eu ficava ali sentada, incapaz de tomar uma decisão, os figos começaram a encolher e ficar pretos e, um por um, desabaram no chão aos meus pés” (Plath, 2017, p. 75).

A medida que torna-se cada vez mais deprimida, a mãe de Esther a leva de volta para casa, em sua cidade natal. Além da mãe, ela também tem um irmão — que saiu de casa para estudar —, e seu pai morreu quando ela tinha 8 anos de idade, em 1940, devido a complicações de uma diabetes. Ao longo do livro é perceptível como a questão do pai permeia a crise de Esther a exemplo de quando ela fala “a última vez que eu me sentira tão feliz foi quando tinha uns nove anos e corri por praias brancas e quentes ao lado do meu pai, no verão anterior à sua morte” (Plath, 2017, p. 72).

O dilema do pai também é destacado nos diários pessoais de Plath e reflete uma confusão basilar que permeia seu conflito subjetivo. Além disso, assim como Esther, o pai de Plath era alemão, morreu quando ela tinha 8-9 anos e ambas não puderam estar presentes em seu funeral. Nesse trecho de seu diário ela fala sobre o pai na terceira pessoa:

“Há também seu pai morto, em algum lugar dentro de você, entrelaçado no sistema celular de seu corpo esguiou que brotou de um de seus espermatozoides quando este se uniu ao óvulo no útero de sua mãe. Você se lembra de ter sido a predileta quando era pequena, costumava inventar passos de dança para ele, quando seu pai estava deitado no sofá da sala, após o jantar. Você se pergunta se a ausência de um homem adulto na casa tem a ver com seu desejo intenso de companhia masculina e o regozijo que sente ao ouvir o alarido de um grupo de rapazes, conversando e rindo.” (Plath, 2017, p.83)

Outro paralelo crível entre personagem e autora encontra-se no episódio da tentativa de suicídio de Esther e seu posterior encaminhamento à uma clínica psiquiátrica para tratamento com eletrochoque. Além de fazer parte da narrativa de Esther, esse também é um momento fidedigno da vida de Plath na qual muitas sequelas foram cristalizadas. Quando encaminhada à uma clínica em outro momento, Esther fala com afinco sobre o tratamento de choque: “se alguém fizer aquilo comigo mais uma vez, eu vou me matar” (p. 178). Plath foi submetida a tratamentos com eletrochoque em 1953, após uma crise de depressão intensa e insônia. Por fim, a tentativa de suicídio relatava em “*A redoma de vidro*” assemelha-se a própria tentativa de Plath, também em 1953, quando ingere soníferos que pertenciam a sua mãe no porão de sua casa, sendo encontrada apenas 2 dias depois e posteriormente internada.

Além de “*A redoma de vidro*”, Plath publicou apenas um outro conjunto de poemas em vida: “*The Colossus and Other Poems*” — publicado primeiramente na Inglaterra em 1960 e posteriormente em Nova Iorque em 1962 —, de caráter intensamente autobiográfico, característicos de sua poesia, e que refletem sua angústia, sua visão de si e seus problemas familiares — que orbitam a morte do pai e a sensação de sufocamento em relação à mãe. Apesar da não intencionalidade de um caráter politicamente feminista por parte da poetisa, “*A redoma de vidro*” entrelaça-se profundamente com a estética feminista, a partir da discussão do posicionamento da mulher no mundo moderno do século XX em um diálogo sociológico e psicológico sobre a gênese e o desenvolvimento de uma existência autônoma da mulher, indo de encontro à dominação masculina vigente que impossibilita e sufoca a coexistência dela com seu corpo, linguagem e possibilidades de subjetivação.

A utilização de bases literárias e sua articulação com conceitos teóricos na psicanálise não tem como objetivo patologizar ou psicanalisar a autora e sua obra, mas entender a escrita como uma possibilidade de subjetivação da mulher e uma representação histórica do posicionamento feminino com base em uma obra autobiográfica e, sobretudo, em relação aos diários pessoais de Sylvia Plath. A relação entre literatura e psicanálise foi, em certa medida, objeto de estudo de Freud em algumas produções específicas, como em “*O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen*” (1907):

“Os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia. No conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência” (Freud, 2015, p. 12).

Assim, como também o diz Freud em “*Prólogo a Edgar Poe: estudo psicanalítico, de Marie Bonaparte*” (1933), pesquisas que visam analisar a obra e um autor a partir de bases psicanalíticas não pretendem explicar o gênio do escritor, mas mostrar quais suas motivações e que material “lhe foi dado pelo destino”, compreendendo, assim, como a obra pode estar diretamente ligada à vida particular e ao contexto histórico em que determinado autor está inserido — de maneira similar que Freud o faz, na via poética, a interpretação de autores como Goethe e Shakespeare e Lacan com seu fascínio em relação a Marguerite Duras e James Joyce.

Dessa forma, considerando a obra de Plath diretamente ligada à sua vida particular e ao seu contexto histórico, torna-se possível buscar as vias do papel da escrita em sua vida e o que há de tão feminino em seus escritos, tomando como base o viés psicanalítico. Em um trecho de seus diários, escreve:

“Uma vez que meu mundo feminino é apreendido em larga medida por meio das emoções e sentidos, eu o trato desta forma em meus escritos — e frequentemente estou sobrecarregada de passagens pesadas, descritivas, além de um caleidoscópio de símiles” (Plath, 2017, p. 109).

A indicação do trecho permite-nos aludir a um engajamento intenso em temas que circulam a feminilidade, sua escrita e seu turbilhão interno, demonstrando como sua prática literária apresenta uma ligação direta com sua experiência pessoal.

Ao analisar os processos oníricos, Freud estabelece uma relação intrínseca entre o processo de escrita e a decifração de um sonho; em como os elementos oníricos podem ser entendidos como representações simbólicas. Assim, os sonhos seriam “textos cifrados” do inconsciente que podem ser desvendados, assim como textos literários podem ser analisados para reflexão acerca de seus conteúdos mais enraizados.

“As relações entre os nossos sonhos típicos e os contos de fada e outros materiais poéticos certamente não são esporádicas nem casuais. Por vezes, o olho aguçado do escritor reconhece analiticamente o processo de transformação, cujo instrumento o poeta costuma ser, e o segue em sentido inverso, ou seja, faz remontar ao sonho a obra literária” (Freud, 2020, p. 286).

Assim, ao analisar a relação entre os sonhos e a literatura, Freud evoca a habilidade dos poetas, cujos olhos perspicazes capturam os processos de transformação onírica. Em suas criações literárias, eles não apenas compreendem, mas também entrelaçam poeticamente os sonhos, de forma a tecer os fios invisíveis dos devaneios na trama da palavra escrita.

Em “*Johnny Panic e a Bíblia de Sonhos*”, o qual a primeira edição é publicada em 1977<sup>1</sup>, é possível brincar com a relação entre os dois autores não tão distantes. Plath mescla conto e interpretação de sonhos ao alinhar-se com a ideia freudiana de que a transformação onírica revela um oceano simbólico mais profundo. Nesse conto de 1958, o trabalho da personagem que narra é registrar os sonhos das pessoas que transitam pelo consultório em sua “bíblia dos sonhos”:

“De sonho em sonho, estou estudando para me tornar aquela rara figura, mais rara, na verdade, que qualquer membro do Instituto de Psicanálise: uma especialista em sonhos. Não uma controladora-de-sonhos, nem uma relatora-de-sonhos, nem uma oportunista de sonhos numa busca mesquinha por saúde e satisfação, mas uma incorrupta colecionadora de sonhos pelo que os sonhos são” (Plath, 2020, p. 20).

Em uma certa metalinguagem, ou seja, uma escritora escrevendo um personagem que também escreve, Plath narra um personagem incógnito — ou semi-incógnito, tendo em vista que a própria Sylvia trabalhou como datilógrafa no departamento de psiquiatria de um hospital — e sua relação com a escrita: narrar os medos e ansiedades dos sujeitos que por lá passam, e até parece nos dar pistas sobre a influência do pai da Psicanálise quando refere-se aos “coleccionadores de sonhos de olhos fundos e barba cheia que vieram antes de mim” (p. 31).

Ao remeter-se à *Interpretação dos Sonhos* e a técnica da decifração dos processos oníricos, Lacan caracteriza-os como um rébus, ou seja, um enigma figurado que precisa ser entendido ao “pé da letra”. Letra que Lacan chama a letra do discurso e que abre a via régia para o inconsciente.

“ (...) as imagens do sonho só devem ser retiradas por seu valor de significante, isto é, pelo que permitem soletrar do ‘provérbio’ proposto pelo rébus do sonho. Essa estrutura de linguagem que possibilita a operação da leitura está no princípio da *significância do sonho*, da *Traumdeutung*” (Lacan, 1998, p. 514).

Em “*A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*” (1998) Lacan utiliza a frase bíblica localizada na Segunda epístola de Paulo aos Coríntios, 3, 6, para falar sobre a questão da letra: “a letra mata, o espírito vivifica<sup>2</sup>”. Essa frase é o pontapé inicial na discussão acerca da materialidade da linguagem escrita e sua relação com a significação. A

<sup>1</sup> Plath, *Johnny Panic e a bíblia dos sonhos*, p. 10.

<sup>2</sup> Lacan, *Escritos*, p. 512.

letra petrifica e materializa de forma concreta o significante e é através dela que os significantes são representados e organizados na linguagem. A escrita, nesse caso, pode matar a fluidez, a ambiguidade e até mesmo os possíveis jogos homofônicos da linguagem “espiritiosa”. Caso considerarmos o “espiritoso” como da ordem do significante, a letra, estruturando-se a partir da linguagem, obedece a mesma lei do inconsciente, ela é consequência do significante. É a isso que Lacan irá se referenciar — e voltaremos a essa discussão — quando, mais tarde, em 1971, em *Lições sobre Lituraterra*, afirma que “a escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico” (p. 114).

Como Lacan assinala a respeito da letra comprovar seus efeitos sob a verdade no homem, “essa revelação, foi a Freud que ela se fez, e ele deu a sua descoberta o nome de inconsciente” (p.513). O sujeito do inconsciente, aquele que não pode ser acessado direta e integralmente, encontra na letra uma via de escape no efeito poético, sendo representado na linguagem.

Neste trabalho, a questão da escrita é abordada em seus vários contextos, tanto a escrita como materialização da significação, ou seja, como um ato que tem a relação com o Real e de circulação do discurso, quanto aquilo que se escreve e inscreve no dito do sujeito do inconsciente. Ao longo do percurso teórico da psicanálise, o nó existente entre falar, ler e escrever comporta um valor intrínseco e indivisível entre seus componentes. Quando Lacan nos fala em seus “*Escritos*”, no texto “*Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*”, que o sonho tem a estrutura de uma frase, que é na versão do texto que a decifração dele começa e que “no começo é o verbo” — fazendo referência ao poderio da dialética da fala —, é a isso que ele remete: que a lei do homem é a lei da linguagem: falada, escrita e lida.

## **2 “NENHUM HOMEM É TUDO, IPSO FACTO, TODOS SÃO NADA”**

### **2.1 *No começo, a castração***

Na Viena do final do século XIX e início do século XX, os estudos sobre a histeria feminina desempenharam um papel basilar no nascimento da psicanálise e na evolução das teorias freudianas. Os sintomas inexplicáveis, aparentemente físicos e envoltos em misticismo apresentados por essas pacientes, como paralisias, convulsões e cegueira sem causa orgânica aparente, foram alvo de investigações. Como colocado por Fuentes (2009), a partir dessa exploração, Freud “depara-se de início com a satisfação do sintoma erguido em pleno campo de batalha entre um desejo inconsciente e sua interdição”, provocando uma gama de

representações tais como as citadas anteriormente. Ao situar o campo do desejo e, conseqüentemente o campo da sexualidade, Freud introduz a concepção de que esta não surge apenas na puberdade, mas está presente desde a infância. Os desdobramentos de sua teoria da sexualidade infantil remontam a uma das ideias mais conhecidas de Freud: o complexo de Édipo, que responde ao processo de identidade sexual.

Para iniciar a discussão acerca das complexas elaborações acerca do complexo de Édipo na Psicanálise, uma breve citação da própria Sylvia Plath que podemos colocar aqui de maneira introdutória ao tema: “Sou mulher, não há lealdade, nem entre mãe e filha. As duas disputam o pai, o filho, para a cama do corpo e da mente”<sup>3</sup>. São esses os temas analisados no percurso do Édipo feminino: a relação entre mãe e filha, a disputa do pai e o que quer uma mulher.

Em “*A dissolução do complexo de Édipo*” (1924) a questão edipiana torna-se de primordial importância como fenômeno central do período sexual da primeira infância. Porém, ainda não está claro como ele chega ao fim, como ele sucumbe à repressão. Em um primeiro momento, o complexo desapareceria em função da sua impossibilidade interna, devido a intensas frustrações tanto do menino em relação à mãe, quanto da menina em relação ao pai. Até os escritos de 1925, o percurso freudiano nos traz, inicialmente, um processo de solução, e, mais adiante, de fechamento das conseqüências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos. Para o menino, não há razão para pensar que a diferença entre homens e mulheres se dá pela via genital, ele, portanto, acredita que todos, inclusive seres inanimados, tem o falo, ou seja, possuem um órgão semelhante ao seu.

“A partir das lembranças infantis conscientes comunicadas pelos adultos no tratamento psicanalítico e da tradução das lembranças inconscientes, bem como da observação de crianças e das deduções e conclusões que resultam do dispositivo da análise, Freud, fiel ao que extraía da experiência analítica, concluiu que em tais teorias há essencialmente um desconhecimento da vagina como representante do sexo feminino” (Fuentes, 2009, p. 73).

Na fase fálica, simultânea a do complexo de Édipo, o papel do genital já é um papel condutor, porém apenas o genital masculino, que se comporta como o símbolo fálico já que o feminino não foi ainda descoberto. Essa constituição fálica submerge pela ansiedade de castração e é substituída pelo período de latência. Tal constituição está relacionada às outras partes do corpo que a criança perde: o seio materno, a excreção do conteúdo do intestino e o seu próprio nascimento. Essa ameaça de castração não é inicialmente objetivamente aceita, e sim após algumas situações de ameaças que passa a ser então compreendida como tal. Uma

---

<sup>3</sup> Plath, *Os diários de Sylvia Plath (1950-1962)*, p. 232.

dessas situações primordiais está relacionada a visualização do genital feminino, prova de que a castração pode ocorrer também com ele, assim, a partir da constatação, o menino terá que lidar com esse fato em relação a ele próprio. A ligação estabelecida para ele é de que apenas aquelas meninas indignas, que cometeram atos proibidos como o dele (a masturbação), sofreram o castigo da castração. Mulheres respeitadas como a sua mãe o mantêm.

Até esse momento, o complexo de Édipo oferecia duas possibilidades de satisfação para o menino: uma ativa, referente à escolha pela mãe ao se colocar no lugar do pai — que é visto a partir daí como um empecilho —, e a passiva, referente a substituição da mãe para se fazer amar pelo pai. Admitir a possibilidade da castração, perceber que a mulher é castrada, punha fim às duas possibilidades de obter satisfação da odisseia edipiana, pois ambas acarretavam a perda do pênis, uma masculina, como castigo, e a outra feminina, como pressuposto. A lógica edipiana, como uma lógica do significante e, conseqüentemente, uma lógica binária, responde a oposição presença e ausência, tendo o falo materno como primeira forma dessa oposição (Bassols, 2017). Pensando a lógica fálica como um território de fronteira, a castração tem uma função primordial no que concerne à sexualização.

Dessa forma, a satisfação amorosa no terreno edipiano implica um conflito entre o interesse narcísico nessa parte do corpo e o investimento libidinal dos objetos parentais. Usualmente, o interesse narcísico prevalece e os investimentos objetais são abandonados e substituídos pela identificação. A autoridade do pai, introjetada no Eu, forma ali o começo do supereu, que toma ao pai a severidade, perpetua a proibição do incesto e, assim, garante o Eu contra o retorno do investimento libidinal de objeto. Essas tendências libidinais são dessexualizadas e sublimadas em parte, e inibidas na meta em outra parte. Esse processo paralisa a função do genital e impede sua perda, entrando assim, a criança, no período de latência a partir do processo de afastamento do Eu. Assim, o transcurso envolve a criança se identificar com o genitor do mesmo sexo, internalizando seus valores e normas. Aqui, observamos as bases do que virá a ser, desde Freud, o questionamento acerca da atração entre os sexos. Se a escolha narcísica vem primeiro, de que forma a norma heterossexual se concretiza? Como colocado por Colette Soler (2005), “o inconsciente não reconhece a biologia” e a resposta dos instintos não é suficiente para justificar o conhecimento em relação à reprodução dos corpos.

Se o macho não basta para constituir o homem, nem a fêmea, a mulher, de que modo se instaura o que aparece como norma heterossexual? Essa pergunta pode ser reformulada a partir de Lacan: como é que a linguagem que produz o sujeito como falta-a-ser também o dispõe a consumir as finalidades da vida, apesar do efeito de descaracterização instintual que ela gera? (Soler, 2005, p.14).

Em 1924 e 1925, Freud expõe que esse processo acontece na criança do sexo masculino, e indaga “Como seria, então, na criança do sexo feminino?” respondendo que, nesse ponto, o material se encontra obscuro e insuficiente. O clitóris da mulher se comporta primeiramente como um pênis, mas, durante algum tempo, ela ainda acredita que este irá crescer e que ela terá um tão grande quanto o do menino — o complexo de masculinidade.

Porém, a menina não entende que essa é uma diferença sexual, entende que um dia ela já possuiu e depois o perdeu com a castração. Como no menino, não estende isso às outras mulheres adultas, e atribui a elas a existência de um genital completo como o masculino. Dessa forma, a menina aceita a castração como fato consumado, enquanto o menino teme a possibilidade da consumação. Excluído esse medo da castração, também deixa de haver um forte motivo para a construção do supereu.

O Super-eu jamais se torna tão inexorável, tão impessoal, tão independente de suas origens afetivas como se requer que seja no homem. Traços de caráter que sempre foram criticados na mulher — que ela mostra menos senso de justiça que o homem, menor inclinação a submeter-se às grandes exigências da vida, que é mais frequentemente guiada por sentimentos afetuosos e hostis ao tomar decisões — encontrariam fundamento suficiente na distinta formação do supereu que acabamos de inferir. (Freud, 1925, p. 267).

A renúncia ao pênis não é tolerada sem uma tentativa de compensação. A garota passa — ao longo de uma equação simbólica — do pênis ao bebê; seu complexo de Édipo culmina no desejo, longamente mantido, de receber do pai um filho como presente. O complexo de Édipo vai sendo aos poucos abandonado porque tal desejo não se realiza, porém, os dois desejos, de ter um pênis e um filho, permanecem fortemente investidos no inconsciente. Dessa forma, a mulher freudiana espera um substituto fálico de um homem sob a forma do filho, sendo, assim, sempre mediada por um homem, se prestando ao desejo do Outro e sendo convocada ao lugar de objeto. A mulher, dessa forma, ocupa o lugar de Outro absoluto.

Assim, a falta fálica da mulher a fixa na posição de ser o falo, ou seja, aquilo que falta, no Outro. Segundo Soler (2005), a mulher fixa-se nessa posição perante sua relação com o homem, ou seja, sempre para um outro e nunca em si mesma que se poderia ser o falo. O lugar da mulher, dessa forma, sempre será em relação ao sujeito masculino: ser o falo (representante daquilo que falta no homem), ser o objeto causa de seu desejo e, por fim, ser o sintoma que seu gozo se fixa. Dessa forma, assegura-se a frase de Lacan (1958) em “*Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina*” de que talvez “tudo pode ser imputado à mulher, já que, na dialética falocêntrica, ela representa o Outro absoluto” ou, como na visão poética de Virginia Woolf em “Um teto todo seu” (2014): “ela é um vaso em

que todos os tipos de essências e forças circulam e lampejam sem fim” (p. 51). Assim, a ela tudo se diz do ponto de vista do sujeito masculino, e nunca referindo-se ao seu próprio ser, que permanece foracluído do discurso.

As implicações da posição imputada à mulher permeiam as noções de fracasso, inferioridade e frustração no âmbito social, ou seja, tudo de fato é imputado à mulher ao longo dos séculos: a bela mulher, a bruxa, a mulher da casa e os diversos nomes atrelados à ela na história. Apesar do recorte, a atualidade desse trecho de Virgínia Woolf é incontestável:

“(…) qualquer mulher nascida com um grande talento no século XVI teria certamente enlouquecido, se matado com um tiro, ou terminado seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois não é preciso muito conhecimento de psicologia para se ter certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar sua veia poética teria sido tão contrariada e impedida pelas outras pessoas, tão torturada e dilacerada pelos próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental” (Woolf, 2010, p. 56-57).

Esse é um dos temas de possível paralelismo no romance de Plath e na narração de Esther em “*A redoma de vidro*”: a posição ocupada e o desejo de algo a mais além permeia a vida da personagem e da poetisa. É perceptível a insatisfação e o sentimento de estar sendo limitada, como na metáfora da figueira trazida no romance.

Ainda sobre as correntes que fixam a mulher em um “deve ser” ao longo das história, também podemos utilizar os diários de Plath em um diálogo acerca do ser-mulher perante um sujeito masculino. Em um dos trechos, comenta:

“Desagrada-me ser mulher, pois como tal devo aceitar que não posso ser homem. Em outras palavras, devo concentrar minhas energias na direção e na força de meu homem. Meu único ato de liberdade é aceitar ou recusar determinado homem” (Plath, 2014, p. 71).

Já para Esther, além da convicção de que nunca iria casar-se, é insuportável a “ideia de uma mulher tendo que ter uma vida casta e pura e um homem ser permitido ter uma vida dupla, sendo uma pura e a outra não” (p. 94). A pureza era uma questão primordial nos seus 19 anos; o mundo era dividido entre pessoas que já tinham dormido com alguém e aquelas que não tinham. Assim como ela, Plath também possuía questões basilares relativas a casamento e filhos, vivia em conflito entre a ideia de casar-se com um homem que a amasse incondicionalmente e a limitação que a possibilidade de casar-se e ter filhos geraria em seu processo criativo de escrita e, conseqüentemente, na sua própria existência.

(…) o casamento poderia minar minha energia criativa e aniquilar meu desejo de expressão escrita e pictórica que aumenta com a profundidade dessa emoção insatisfeita... ou conquistaria a plena expressão da arte, bem como

na criação dos filhos?... Sou forte o bastante para fazer as duas coisas direito? (Plath, 2014, p. 73).

Além disso, seus diários estão recheados de passagens em que fala com aversão sobre ter nascido mulher e as limitações que essa “condenação”, como ela traz, a desloca: não compreende por quê as mulheres, que também desejam, precisam estar “relegadas à posição de zeladoras de emoções, babás de crianças, alimentando sempre a alma, o corpo e o orgulho do homem” (p. 96). Para Plath, a feminilidade é um destino inescapável que a faz restringir todo o seu circuito de atos, pensamentos e sentimentos.

Como um destino inescapável, as consequências psíquicas do *Penisneid* — a inveja do pênis — produzem uma cicatriz na mulher, um sentimento de inferioridade, equiparado ao sentimento do homem, e o efeito mais importante desse processo é o abandono da masturbação clitoridiana, que seria uma prática masculina, como condição para o desenvolvimento da feminilidade.

As análises do período fálico remoto me ensinaram que na garota, após os primeiros indícios de inveja do pênis, surge uma intensa corrente contrária à masturbação, que não pode ser ligada apenas à influência da pessoa que a cria. Esse impulso é claramente um prenúncio da onda repressiva que vai remover boa parte da sexualidade masculina na época da puberdade, para abrir espaço ao desenvolvimento da feminilidade. Essa atividade prazerosa é estragada em função da humilhação narcísica relacionada à inveja do pênis, a lembrança de que neste ponto não é possível ficar à altura dos garotos, sendo melhor deixar de lado a concorrência com eles. Dessa maneira, o reconhecimento da diferença sexual anatômica impele a menina a afastar-se da masculinidade e da masturbação masculina, em direção a novas trilhas que levam ao desenvolvimento da feminilidade. (Freud, 1925, p. 264).

O momento em que ela toma o pai como objeto amoroso é o momento da equação simbólica “pênis = criança”, na qual ela abandona o desejo de possuir um pênis para substituí-lo pelo desejo de ter uma criança, e, com esta intenção, toma o pai por objeto amoroso. É essa a resposta de Freud sobre como a menina passa a ter a figura do pai como objeto de amor. A mãe, nesse sentido, se torna objeto de ciúme e, dessa forma, a menina se torna uma “pequena mulher”. Assim, na menina, o complexo de Édipo é uma formação secundária e os efeitos do complexo de castração o precedem, ao contrário do menino, em que a castração finaliza o complexo. Na menina, ele não tem o mesmo fim de destruição como no do menino, ele pode ser dissolvido aos poucos, liquidado mediante repressão ou permanecer na vida psíquica normal.

Na reinterpretação lacaniana do complexo de Édipo, para além de uma relação dual da criança desejar a mãe, encontra-se a noção da criança como sendo o objeto de desejo da mãe, uma identificação com o falo imaginário como uma espécie de “tamponamento” e a

inauguração de uma tríade mãe-falo-criança. A partir disso, o pai tem a função de interventor, de restabelecer a ordem e retirar a criança da posição de ter que satisfazer a falta materna — a metáfora paterna. Como metáfora, ele se estabelece como um significante, o nome-do-pai. O Édipo, para além de uma fantasia, tem a função estruturante.

O pai simbólico é o *nome do pai*. Este é o elemento mediador essencial do mundo simbólico e de sua estruturação. Ele é necessário a este desmame, mais essencial que o desmame primitivo, pelo qual a criança sai de seu puro e simples acoplamento com a onipotência materna. (Lacan, 1995, p. 374)

Em suas últimas formulações acerca do tema — em 1931 com “A sexualidade feminina” e 1932 nas Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise com “A feminilidade” —, Freud procura respostas em relação ao processo de transição do objeto de amor da mãe ao pai, algo que não ocorre da mesma forma no menino. A fase pré-edípica da menina torna-se, dessa forma, primordial, como um segundo momento para a teoria freudiana acerca da feminilidade, a intensidade da relação com a mãe torna-se a resposta: a ligação materna acaba em ódio, para conseguir, posteriormente, que esse objeto de amor passe a ser o pai. O caminho para a feminilidade não é superado sem conflito, se é que, a partir de Freud, podemos dizer que pode ser superado de alguma forma.

A feminilidade pensada por Freud está associada à preferência por metas passivas, o que não é o mesmo que passividade; é insatisfatório “identificar a conduta masculina com a atividade e a feminina com a passividade”.

Quanto mais nos afastarmos do estrito âmbito sexual, mais nítido ficará esse ‘erro de superposição’. As mulheres podem despender grande atividade em diferentes áreas, e os homens não podem conviver com seus iguais se não desenvolverem um alto grau de passiva docilidade. (Freud, 1993, p. 268).

Apesar disso, a organização social “empurra a mulher para situações passivas” (p. 268) a partir da supressão da agressividade imposta socialmente à mulher que “liga-se eroticamente a inclinações destrutivas voltadas para dentro”. Não obstante a consideração a despeito das implicações sociais no desenvolvimento da mulher, resultam nas diversas críticas feministas de um movimento em consolidação na época de Freud; psicanalistas contemporâneas a ele como Helene Deutsch, Jeanne Lampl-de Groot e Ruth Mack Brunswick, inquietas com as considerações psicanalíticas da mulher que às fixavam na sombra de ser um homem castrado. Na discussão referente ao complexo de Édipo redigida nesse texto, as questões acerca do complexo de castração na menina e no menino promovem o “ponto de virada no desenvolvimento da garota” e ditam as direções de desenvolvimento da feminilidade. Dessa forma, como observado por Maria Rita Kehl (2016), essa posição

feminina promove a exclusão em relação ao discurso dominante masculino e, conseqüentemente, a passividade constitui-se como única alternativa. Assim, a relação do masculino com a cultura apoia-se em uma “convicção imaginária absoluta que faz por manter a alteridade absoluta da mulher, para que ela fizesse o favor de representar esse ‘outro’ castrado que o protegesse da angústia” (p. 195).

Apesar de apresentar uma certa lógica do curso edipiano para ambos os sexos, a questão “O que quer uma mulher?” não é respondida de forma satisfatória por Freud, como ele mesmo confirma. Até 1932, suas últimas formulações sobre o tema ainda estão envoltas na “obscuridade” e no “enigma” da feminilidade a partir do ter ou não ter o pênis. A identidade sexuada do sujeito, ou seja, o tornar-se homem ou tornar-se mulher, com a castração como seu pivô, é construída a partir do medo de perdê-lo naquele que tem e da vontade de tê-lo, naquela que não o tem.

Ao fazer do complexo de castração a encruzilhada do tornar-se homem ou mulher, Freud introduz, ao menos implicitamente, a ideia de uma desnaturação do sexo no ser humano. O ser sexuado do organismo, que aliás não se reduz à anatomia, não basta para criar o ser sexuado do sujeito (Soler, 2005, p. 29).

Sendo assim, a diferença sexual não responde a uma lógica anatômica nem de gênero, ela responde e é representada a partir da cultura, ou seja, o que significa ser homem e ser mulher em termos sociais: um homem viril e uma mulher recatada. Segundo Fuentes (2009), podemos pensar em três tempos de sexuação: o primeiro relacionado a contingência da anatomia, o segundo a incidência do discurso sexual do Outro que irá diferenciar a menina e o menino a partir do contexto cultural, e o terceiro a introdução da criança na realidade dos semblantes masculinos e femininos, ditando o que é “preciso” para “parecer” homem ou mulher e identificar-se como tal. Lacan, na lição IX intitulada “*Um homem e uma mulher e a psicanálise*” de “*O seminário - de um discurso que não fosse semblante*” afirma que o homem e a mulher são, de fato, fatos de discurso, e só há discurso de semblante. Para além do Édipo, Lacan concebe essa diferença como embebida no oceano da linguagem.

“(…) o corpo da mulher não existe. Há um corpo de fêmea, isto é, de mãe, e o resto é discurso. A maquiagem, as roupas, isso faz parte do discurso e a melhor prova disso é que muda de acordo com ele, histórica e geograficamente” (Brousse, 2019, p. 26).

A conclusão freudiana demonstra que a castração é estruturante para a dissolução do complexo de Édipo nos meninos. A construção lacaniana, para além da anatomia, está na elaboração do falo como significante. Segundo Brousse (2019), durante um longo período do ensino lacaniano, a relação entre homem-mulher era definida pela oposição entre *ser* e *ter* o

falo. A particularidade feminina está em que, como a perda já está consolidada, há especificidades no desdobramento edipiano:

“Las particularidades propias de la femineidad que parecen haber hecho obstáculo a la generalización de la teoría freudiana son conocidas: se trata del problema que plantea el complejo de castración, la identidad femenina, la especificidad de su goce, rasgos todos que, en grados diversos, parecen hacer objeción a la primacía del falo” (Pommier, 1985, p. 10).

Com Marie-Hélène Brousse em seu livro “*Mulheres e discursos*”, quando trata sobre a questão do corpo de mulheres, ela afirma: enquanto o enigma freudiano é a mulher, o mistério lacaniano é o corpo (p. 21). Sendo reconhecido a partir de um Outro, ou seja, pela linguagem, não há corpo que escape à significantização; um corpo “cortado em pedaços pelos significantes”. Dessa forma:

“Nesses termos, ser um corpo unificado é um sonho que implica a esperança de uma satisfação sexual que abraçaria esse Um, que permitiria alcançá-lo ao menos no parceiro. Tocar, beijar, para que seja Um corpo, enquanto sexualmente são pedaços. Trata-se de pedaços porque são traços, marcas de experiências de gozos diversos” (Brousse, 2019, p. 25).

Apesar disso, é inegável a importância dada ao discurso feminino por Freud. Em uma época em que o discurso das mulheres era frequentemente silenciado e suas experiências relegadas ao segundo plano, Freud ousou explorar suas complexidades. Ao analisar casos de histeria, reconhece não apenas a legitimidade das experiências das mulheres, mas também a profundidade, desmistificando e despatologizando tal vivência, além de analisar as consequências das restrições impostas pela moralidade no corpo das mulheres.

“A histérica, exemplo *princeps* da mulher enquanto sintoma da *Kultur*, é aquela de denúncia através de seu sintoma uma das causas de sua infelicidade: uma civilização demasiadamente fálica que se opõe a seu querer-feminino, ou pelo excesso (supervalorização sexual) ou pela falta (depreciação amorosa)” (Assoun, 1993, p. 43).

Sendo assim, a castração manifestada na histeria como sintoma já é uma forma de insistência do feminino evocada por Freud. Pensando no inconsciente estruturado como uma linguagem, ou seja, como uma cadeia de significantes, o corpo é escrito, é efeito de discurso. Apesar disso, os efeitos do *Penisneid* não deixaram de ocorrer, tecendo críticas constantes à constatação de Freud de que a mulher seria um homem incompleto.

## 2.2 *A (des)autorização do feminino*

A partir dessas ressonâncias, percebe-se a perpetuação de um discurso sobre a mulher que perpassa o discurso psicanalítico e, como dito anteriormente, permite que tudo seja imputado à mulher.

“(…) a mulher está sujeita a um sistema moral de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas, ao contrário, é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito” (Branco, 2004, p. 44).

Tomada como bruxa em dado momento, como virgem pelo cristianismo, como dona de casa pela literatura burguesa, com Madame Bovary e Anna Karerinna ou, como vemos com Medusa e Antígona, tomada como louca pela mitologia, os diversos nomes do feminino também ressoam na perspectiva freudiana, que não está livre de, de forma similar, compreender o feminino com base em um paradigma masculino.

“Tem vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Tem alguma noção de quantos são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?” (Woolf, 2014, p. 31).

Considerar as consequências da dominação da organização social em relação às mulheres não exime Freud da contradição ao tratar da bissexualidade constitutiva dos sujeitos: o que impede o homem de chegar ao seu ideal masculino é a posição feminina que também o precede. E, àquelas psicanalistas citadas anteriormente e suas importantes contribuições acerca da feminilidade, convém a exceção: à elas nada de vale a incapacidade sublimatória das mulheres, apenas que agradeçam a sua nítida posição masculina, que as tornam passível de racionalização; são elas mais masculinas do que femininas (Freud, [1932] 2010).

A partir da trajetória edipiana e da castração, Freud constrói as diretrizes para a construção subjetiva do sujeito sexuado, homem ou mulher, em relação a antinomia: fálico ou castrado, presença ou ausência. Apesar da não utilização frequente do termo “falo” na obra freudiana, podemos observar que não é apenas do pênis que se trata, mas do falo como um significante, que, como todo significante, encontra um lugar no discurso do Outro. Lacan, freudiano que é, reafirma a prevalência do complexo de castração no inconsciente e a falta fálica como princípio dinâmico de toda a libido: sendo ela uma só, apresenta sua prestabilidade tanto na função masculina quanto na feminina.

Analisando alguns aspectos das quatro fórmulas da sexuação propostas por Lacan em *O Aturdido* (1972) e em *O Seminário, livro 20: Mais, ainda* (1972-3) e elaborada a partir da matemática para evitar os mal-ditos da linguagem, a mitologia traçada em *Totem e Tabu*, demonstra a existência “d’O Homem” único o qual não é submetido a lei do incesto,

indicando haver ao menos um homem a quem a função fálica não se aplica, ou seja, a existência de ao menos um homem que não é castrado ( $\exists x \overline{\phi x}$ ), o líder da horda, o pai primevo. Quando analisado o lado feminino, observa-se que, para qualquer um que se posicione do lado feminino, não existe ao menos uma para quem a função fálica não existe ( $\overline{\exists x \phi x}$ ), não há exceção à regra.

“Por haver esse Um da exceção do lado masculino, é possível falar sobre o conjunto de todos os homens, nomeado de 'O Homem'. Mas, do lado feminino, a não existência desse Um da exceção, não permite estabelecer o conjunto universal das mulheres. É baseado nisto que Lacan afirma que 'A mulher não existe': não é possível estabelecer o conjunto das mulheres. Lacan representa isto pela segunda fórmula: para não-toda mulher é verdadeiro que a função fálica incide” (Grasseli, 2008, p. 15).

Precisamente a isso que Lacan refere-se a partir do seu aforisma “Não há relação sexual”; não estamos falando da inexistência do ato sexual propriamente dito, mas da impossibilidade do estabelecimento de uma relação de complementaridade em termos de uma escrita lógica para a relação entre o homem e a mulher. É algo que não se escreve na linguagem.

“De acordo com as premissas lógicas da tábua da sexuação, não é possível relacionar dois termos que não se equiparam: do lado masculino, utiliza-se o universal e do lado feminino deveríamos poder usar o mesmo referencial, o universal. Mas é justamente por não existir o universal do lado feminino que não é possível estabelecer relação alguma entre os sexos masculino e feminino. Portanto, Lacan propõe o axioma ‘Não há relação sexual’ para falar sobre esta impossibilidade de relacionar ‘O Homem’ (o todo) com uma mulher (não-toda)” (Grasseli, 2008, p. 15).

Segundo Lacan, ao considerarmos a existência de um universal para os homens estamos falando do Um e a inexistência do universal da mulher, temos o Zero. Considerando a impossibilidade do paralelismo a partir de uma premissa lógica baseada na teoria dos conjuntos, é impossível relacionar dois termos que não se equiparam, tendo em vista a necessidade de utilizar-se o mesmo referencial para relacionar dois termos. Segundo Laurent (2012), Lacan destrói as totalidades simétricas que são o masculino e o feminino, permitindo estabelecer uma profunda relação de dissimetria entre os dois, como duas espécies de discurso. Dessa forma, a inexistência da mulher está relacionada a uma operação lógica, o que não significa que o “ser” mulher não existe, tendo em vista que o ser é aquele sustentado pelo discurso.

É aí que na Lição IV deste mesmo seminário, Lacan articula a necessidade da passagem pelos significantes como tamponamento para esse furo que a inexistência da relação sexual promove: o amor vem aí, como suplência dessa inexistência. Os sujeitos tentam fazer

existir essa relação por meio de fantasmas e semblantes, justamente por essa necessidade de se fazer Um; é um movimento de empuxo ao pareamento que reflete a inserção na linguagem.

“*Nós dois somos um só*. Todo mundo sabe que jamais aconteceu, entre dois, que eles sejam só um, mas, enfim, *nós dois somos um só*. É daí que parte a ideia de amor. É verdadeiramente a maneira mais grosseira de dar à relação sexual, a esse termo que manifestamente escapa, o seu significado” (Lacan, 1985, p. 64).

Na construção do sujeito sexuado, aquele que se situa do lado masculino irá responder inteiramente a função fálica. Seguindo a tábua da sexuação proposta no seminário *Mais, ainda de*, temos que todo homem está submetido à ordem fálica, enquanto a mulher é não-toda inscrita na ordem fálica. Mesmo não-toda fálica não é por isso que ela deixe de estar nela de todo; como ele coloca, “ela não está lá não de toda, ela está lá à toda, porém há algo a mais” (Lacan, 1985, p. 100), destacando a existência de um gozo dela, um ela que não existe e não significa nada. Há um gozo que talvez nem ela mesma saiba e não o experimenta. Assim, estando não-toda na ordem fálica, existe algo que escapa, algo que transborda; ela possui, em relação ao gozo fálico, um gozo dito suplementar.

Segundo Bassols (2017), considerando a lógica fálica como uma lógica de fronteira, o feminino não sabe de fronteiras e é um empuxo ao infinito, um gozo desenfreado que devasta. É a isso que indica a não inscrição da mulher no inconsciente. Enquanto a lógica toda-fálica caracteriza um regime fechado, as mulheres devem ser tomadas uma a uma em uma resposta à questão do feminino como uma ausência para ambos os sexos que não cessa de não se escrever e de se autorizar. Em seu livro “*Os Ínvios Caminhos: escrever, ler, psicanalisar*” (2019), Lúcia Castello Branco compara o “escrever” com um “aberto” difícil de encerrar. Utilizando-se do filme *As praias de Agnès* da diretora francesa Agnès Varda, em que ela, resumidamente, procura demonstrar a concepção de autorretrato a partir do mar aberto, Lúcia faz o comparativo com a escrita:

“Por isso a aproximamos, aqui, da escrita. Ou, mais ainda, do escrever: como encerrar, em vinte e poucas letras, em algumas palavras, em uma dezena de frases, ou mesmo em mil páginas de um livro, aquilo que é da ordem do aberto?” (Branco, 2019, p. 16).

Dessa forma, quando pensamos na lógica fálica como um círculo, aquilo que o escapa, que abre, assemelha-se a um mar aberto. Esse mar aberto, sem limites e definições próprias equipara-se ao gozo que lemos naquilo que se escreve, aquilo que não tem compromisso com o sentido e, conseqüentemente, tem tudo a ver com a escrita e com o feminino — com a escrita feminina.

Quando Lacan afirma que “A Mulher” não existe, ele fala da impossibilidade da universalidade do tornar-se [o conjunto da] mulher pela particularidade do seu gozo (Laurent 2012). Apenas barrando-se o A é possível escrever a mulher, ou seja, não há um significante que seja capaz de representar A mulher, que não existe e que um semblante deve ocupar esse lugar como suplência em relação a falta desse significante.

“No que concerne à mulher, não se trata simplesmente de debater sobre o eu e sobre a sua imagem, mas de se defrontar com a impossibilidade da representação do sujeito, com a impossibilidade da representação do gozo para além do falo como tal, do gozo Outro. É o impossível da representação do S barrado, furo, elisão entre dois significantes e o indecifrável profundo  $S(\bar{A})$ , signo do gozo que não tem nome, embora seja, no entanto, inscrito no lugar do Outro que a diz-fama, que a diz mulher (dit-femme)” (Laurent, 2012, p. 9).

Miller (2010) destaca a colocação do semblante no furo da representação d’A mulher:

“A mulher não existe não significa que o lugar da mulher não exista, mas que esse lugar permanece essencialmente vazio. E o fato dele ficar vazio não impede que algo possa ser encontrado ali. Nesse lugar se encontram somente máscaras; máscaras do nada, suficientes para justificar a conexão entre mulheres e semblantes” (Miller, 2010, p. 2).

Considerando um para além da significação fálica, Lacan aponta para um outro tipo de gozo, o gozo suplementar que é o gozo feminino. Se temos o gozo propriamente fálico, ou seja, aquele que passa pelo significante, então esse gozo suplementar exclusivamente feminino, diferente do fálico, é um gozo foracluído do simbólico, ou seja, mais-além do falo, localizado no Real. Segundo Fuentes (2009):

“Ao contrário do gozo fálico, o gozo feminino não identifica a mulher ao seu corpo a partir do significante mestre, mas se produz onde o inconsciente não cifra seu gozo e o sujeito, sem representação, é abolido na relação ao significante” (Fuentes, 2009, p. 116).

Assim, esse gozo suplementar não fixa-se ao corpo, é um gozo em excesso que, segundo Galesi (2012), por ser ilimitado, desborda, devasta as mulheres. Se a lógica fálica constrói uma borda bem delimitada, então a mulher, sem uma fronteira definida, transborda. Justamente por essa característica de transbordamento e de devastação de um gozo que não está localizado no corpo, as mulheres não fazem o mesmo conjunto que “O homem” que existe sustentado pelo falo e, assim, o sentimento de melancolia, questões identitárias, incompletude e frustração são muito mais comuns nas mulheres que nos homens, embora não sejam exclusivos do sujeito feminino (Kehl, 2016).

Faz-se, assim, necessária a discussão acerca das especificidades desse tal gozo feminino:

“A questão é, com efeito, saber no que consiste o gozo feminino, na medida em que ele não está todo ocupado com o homem, e mesmo, eu diria que, enquanto tal, não se ocupa dele de modo algum, a questão é saber o que é do seu saber” (Lacan, 1985, p. 118).

Na lição VIII do *Mais... ainda*, Lacan articula a questão do amor — aquele vem como suplência à inexistência da relação sexual — à questão do saber, ou seja, o amor pode ser entendido como uma forma de saber, por envolver uma busca por conhecimento sobre o objeto amado, ignorando a impossibilidade do tornar-se Um. Assim, considerando o saber como uma construção simbólica que opera no campo da linguagem e do discurso, o saber pode obscurecer a verdade, sendo ele sempre mediado; a verdade aqui é acessada à revelação do inconsciente a partir de suas formações, por isso Lacan afirma que “(...) toda a verdade é o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não levá-la até o fim, de só se fazer semi-dizê-la” (p. 124).

A ideia discutida anteriormente da elaboração do gozo a partir de um semblante, de uma aparência, significa que a experiência do gozo pode ser mediada a partir de uma imagem especular imaginária estabelecida em uma relação direta com o Outro, um Outro que ocupa o lugar onde o significante se estabelece e que, sem o Outro, não teríamos indicação de uma dimensão de verdade ou uma “diz-mansão”, como joga Lacan. O Outro é fundamental para a existência do significado e da verdade na linguagem; o estatuto do saber implica que o saber já está presente no Outro e isso traz consequências significativas na concepção do que é a verdade. O que Lacan coloca como enigma ao final dessa lição é que o gozo feminino, precisamente como o gozo Outro, relaciona-se com a verdade, afirmando que “(...) só há uma maneira de poder escrever *a* mulher sem ter que barrar o *a* — é no nível em que, a mulher, é a verdade. E é por isso que só podemos semi-dizê-la” (p. 141).

Quando adentramos a esfera da escrita feminina no contexto aqui colocado, estamos falando do gozo como ferramenta do texto, um texto que, assim como o gozo, fala sobre destruição, incertezas e morte — um texto que obedece a ótica do gozo. Voltando à Lúcia Castello Branco, agora em seu livro “O que é escrita feminina?” (1991), ela fornece, a partir de sua leitura de Roland Barthes, o que seria esse texto de gozo e sua oposição, o texto de prazer. Enquanto o texto de gozo relaciona-se a perda e desconforto em relação a linguagem que o aprisiona, o texto de prazer reconforta o leitor (p. 48). Entrando em conformidade com o gozo suplementar comentado anteriormente, se a escrita feminina obedece ao gozo, ela nunca fala exatamente aquilo que se diz, mas sempre um mais além, um *mais, ainda*.

“Com esse olhar, veremos um discurso cujo sentido nunca se localiza exatamente ali, mas que aponta sempre para mais além, ainda mais, um pouco mais. Um

discurso que não obedece à lógica do preenchimento, da certeza, da verdade, mas que se revela sempre incompleto, sempre faltoso e, portanto, sempre deslizante, sempre em movimento” (Branco, 1991, p. 49).

Dessa forma, o sujeito feminino experimenta um gozo Outro que nada se sabe, apenas sabe que o experimenta, sendo assim, a função da escrita pode ser um modo de contorno a esse gozo suplementar.

Ainda no seminário *Mais, ainda*, Lacan atesta a não existência de uma metalinguagem (p. 160), ou seja, a impossibilidade de uma linguagem que possa falar sobre si mesma de forma pura e direta. Ao arquitetar esse questionamento, Lacan direciona à inexistência de uma linguagem do ser; o ser é apenas uma suposição que fazemos ao usar determinadas palavras, como “indivíduo”, isto é, uma construção linguística que não reflete necessariamente a realidade última. Ao sugerir que o *eu* é uma construção linguística, uma ficção criada pela linguagem para representar a identidade do sujeito, ele abre a discussão acerca do conceito de sujeito dentro do discurso analítico.

“É aí que chego ao sentido da palavra sujeito no discurso analítico. O que fala sem saber me faz eu, sujeito do verbo. Isto não basta para me fazer ser. Isto não tem nada a ver com o que sou forçado a pôr dentro do ser - suficiente saber para se aguentar, mas nem uma gota a mais” (Lacan, 1985, p. 81).

O sujeito do verbo aqui destaca o sujeito do inconsciente, basilar na estruturação, indicando que a simples existência do sujeito como falante não é o bastante para definir sua totalidade. Colocando o ser como uma construção da linguagem, Lacan aponta a relação intrínseca entre a solidão e a linguagem: quem se aventura a reivindicar a sua solidão, se vê envolto por ela, numa relação íntima que transborda as fronteiras da linguagem. Esta, como mediadora silenciosa entre o ser e o mundo, denuncia a impossibilidade de expressão da experiência subjetiva do eu, porém, é na escrita que a solidão pode vir a manifestar-se a partir de seus rastros. A solidão, sendo aquela que deixa traço a partir da ruptura do ser, se inscreve nas entrelinhas e é expresso na escrita.

“A escrita, então, é um traço onde se lê um efeito de linguagem. É o que se passa quando vocês garatujam algumas coisas. Eu também certamente não me privo dela, pois é com ela que preparo o que tenho a dizer. É notável que seja preciso, da escrita, garantir-se. No entanto, ela não é metalinguagem, embora possamos fazê-la preencher uma função parecida” (Lacan, 1985, p. 164-165).

O gozo, como uma experiência que não pode ser plenamente articulada pela linguagem, ainda assim é esclarecido e experimentado a partir dela. Para Laurent (2012), é precisamente pelo viés do gozo que pode-se particularizar o ser da mulher. Como dito por Marguerite Duras em seu texto *Escrever*: “Achar-se em um buraco, no fundo de um buraco, numa solidão quase total, e descobrir que só a escrita pode nos salvar” (Duras, 2001, p. 19).

### 3 “UMA POETA MALUCA”

#### 3.1 *Da relação que não se escreve à escritura da letra*

Defrontar-se com a articulação que Lacan traz do feminino e da escrita, tanto quando consideramos a não-inscrição do significante d'A Mulher no inconsciente como da própria escrita como uma possibilidade ao tratamento do gozo, cabe aqui uma breve discussão acerca dos termos escrita e escrito durante alguns momentos do ensino lacaniano.

A relação sexual que não pode ser escrita, que não há inscrição, está relacionada ao campo lógico da relação entre conjuntos tomada por Lacan a partir da influência que experienciou da matemática e da topologia. Como colocado em *O Seminário livro 18: De um discurso que não fosse semblante*:

“Guarda-se a ideia, por exemplo, de que eu digo que a relação sexual fracassa ao ser enunciada na linguagem. Mas, justamente, o que eu disse não foi enunciada, e sim inscriível. Se digo inscriível é porque o exigível para que haja função é que, pela linguagem, possa produzir-se algo que seja expressamente a escrita, como tal, da função” (Lacan, 2009, p. 123).

Por conseguinte, à esse gozo que escapa, que transborda, o conceito da escrita vem como um borrão de uma borda passível de ser estabelecida. Diante desse Real que escapa, a escrita feminina vem como uma suplência sobre o qual repousa o gozo da mulher (Lacan, 1985). É a alguma coisa daquele mar aberto trazido anteriormente por Lúcia Castello Branco que se trata; de alguma forma fazer algo com esse gozo que seja da ordem do litoral: aquilo que está entre o gozo e o saber: a letra. Impossível não relacionar à importância dada à escrita por Plath, quando, em um dos trechos de seu diário, afirma que “se não tiver esse período para ser eu mesma, para ficar aqui sozinha, escrevendo, de certo modo perderia minha integridade, inexplicavelmente” (p. 103).

A escolha do termo “litoral” não é mera coincidência, derivando-se de dois escritos de Lacan: “O Seminário sobre a Carta Roubada” e “Lições sobre Litoralterra”. No primeiro, a análise incide sobre o conto de Edgar Allan Poe, “A Carta Roubada”, que relata um roubo de caráter peculiar: um indivíduo de proeminência na sociedade é alvo de chantagem devido a uma carta presumidamente comprometedor. O caso é submetido ao detetive Dupin, hábil na decifração de enigmas, que, após uma minuciosa investigação, revela que a carta, na verdade, estava escondida diante dos olhos de todos. Dupin percebe que o Ministro, responsável pelo roubo, deixou a carta em um local visível, mas de maneira tão óbvia que ninguém suspeitaria. Em “O Seminário sobre a Carta Roubada”, Lacan concentra-se na ausência de revelação do conteúdo da carta. Embora esta esteja presente, e seja de conhecimento geral seu destinatário,

ninguém ousa desvendá-la — o movimento da carta roubada, o seu endereçamento, é mais importante do que propriamente o que está na carta. É nesse ponto que Lacan introduz a noção de letra (*lettre/carta*) como forma de problematizar esse movimento. Ele joga com essa semelhança da palavra e é precisamente com esse jogo que a psicanálise se fundamenta, por exemplo com o chiste. Isso provoca efeito no ouvir. A propósito da frase trazida na introdução deste trabalho, a saber “a letra mata enquanto o espírito vivifica” é aqui que Lacan associa o espírito ao significante e indica que não se pode confundir a letra a este.

Vocês sabem que não é nosso designio estabelecer relações ‘sutis’, que nosso propósito não é confundir a carta/letra com o espírito, mesmo que a recebamos por pneumático, e que admitimos perfeitamente que um mata enquanto o outro vivifica, na medida em que o significante, como vocês talvez estejam começando a entender, materializa a instância da morte” (Lacan, 1955, p. 26).

O propósito fundamental da letra/carta reside na sua jornada até atingir seu destino. Ela não visa necessariamente chegar a múltiplos destinos, mas sim circular, como exemplificado na carta de Poe; há um vazio quando pensamos em seu conteúdo. Essa circularidade revela o inconsciente daqueles que se encontram vinculados à letra, manifestando-se como um S1 (significante-mestre). Este S1, simultaneamente, constitui uma demonstração de fracasso: trata-se de um significante-mestre que não nos orienta, mas sim elide. É exatamente nessa elisão que a psicanálise se estabelece.

Em *Lituraterra*, Lacan traz novamente um jogo de palavras, dessa vez entre “literatura” e “terra” para demonstrar como a letra/carta é como um litoral/literal. Um litoral, não sendo uma fronteira, é algo que está ligado ao literal, ou seja, a letra, entendida como um aspecto literal da linguagem, pode ser comparada à costa, à beira-mar.

“Quanto a mim, eu lhes digo, será que a letra não é o literal a ser fundado no litoral? Porque este é diferente de uma fronteira. Aliás, vocês devem ter observado que essas duas coisas nunca se confundem. O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro como formando uma outra fronteira, se vocês quiserem, mas justamente por eles não terem absolutamente nada em comum, nem mesmo uma relação recíproca. Não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha?” (Lacan, 2009, p. 109).

Assim como, quando as ondas do mar tocam a terra e depois voltam, assim deixando marca, o que a escrita produz é uma rasura. Logo, Lacan afirma que “produzir a rasura sozinha, definitiva, é essa a façanha da caligrafia” (p. 113). O que representa o simbólico formalizado por Lacan no escrito anterior de 1957, *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, a partir do efeito metonímico da palavra — o deslocamento, o transporte da significação — e o efeito da metáfora — a condensação, a superposição de significantes — é efeito do significante. Por trás desse simbólico há uma dimensão que é Real, e é essa

dimensão que nos dá essa literalidade. O litoral é aquilo que instaura um domínio inteiro formando uma outra fronteira. A letra é o litoral e o que elas produzem é rasura; a escrita é também rasura e está no real; já o significante no simbólico, na dimensão da fala e servindo como suporte ao escrito.

Dessa forma, a letra é vista como uma marca gráfica, um desenho ou a caligrafia — como Lacan usa a partir de seus estudos da escrita chinesa —, ela é independente da voz e da fala. Por um lado, a letra contribui para a produção de sentido, permitindo a significação dentro do discurso literário. Por outro lado, a letra torna-se opaca à significação. Dessa forma, ao mesmo tempo que participa do processo de significação, ela também tem uma face real, uma dimensão que escapa, que transborda (Caldas, 2001).

“A letra é assim o próprio limite entre o gozo do sentido e o gozo fora do sentido. De um lado veicula um gozo que se pode articular ao Outro na cadeia significante, um gozo de mensagem e uma mensagem de gozo. Por outro lado é o ponto limite do que se pode endereçar, dizer do gozo, é a borda de um campo no qual o gozo permanece impossível ao saber. A essa dupla função da letra Lacan chama de letra litoral levando em conta que cada letra funda sua face de real” (Caldas, 2001, p. 4).

Em “Reavida e escrita: notas de uma psicanalista” (2022), Ana Lúcia Lutterbach comenta o percurso da escrita na psicanálise. Em Freud, vemos a escrita associada a uma função terapêutica, a uma sublimação; em Lacan a escrita vem como um tratamento ao real, assim, segundo Lutterbach “quem escreve não possui a escrita, mas consente ao que vem de um outro lugar, uma espécie de encarnação do real, pulsão da escrita”.

A partir das elaborações teóricas percorridas na primeira parte deste trabalho, me proponho agora a discorrer acerca dos atravessamentos dessa teoria na escrita de Sylvia Plath. Existe uma impossibilidade inerente ao uso do termo “analisar” nesse caso. Segundo Caldas (2001), apesar de Freud utilizar a arte para decifrar o autor, com Lacan, adentramos em algo diferente; não se pode interpretar o autor pela sua obra já que seu discurso não está inserido na experiência analítica. A interpretação psicanalítica em relação ao autor só seria válida a partir da fala endereçada.

“Dessa forma, Lacan opera uma inversão e propõe que não se aplique a psicanálise à arte, mas, ao contrário, que devemos aplicar a arte à psicanálise. Privilegiando de Freud a postura de que os artistas sabem e precedem o analista, ele pretende que a arte possa ensinar à psicanálise. Em psicanálise o analista é o lugar do sujeito suposto saber. Na arte, o artista é o sujeito suposto saber que pode ensinar ao psicanalista sobre seu saber fazer com a linguagem. O psicanalista pode assim comentar o objeto de arte mas será ele quem receberá, nesse próprio comentário, sua interpretação” (Caldas, 2001, p. 2).

À esse percurso, a proposta a partir deste momento será valer-se de certas temáticas escolhidas no oceano da escrita de Plath e relacioná-las com as questões trazidas acerca do feminino ao longo deste trabalho. Não proponho a resposta à questão “O que Plath queria dizer?”, mas um “O que podemos dizer, a partir da sua escrita, que pode ser tão feminino?”.

Em 1957, já casada com o também escritor Ted Hughes, Plath narra em seus diários um momento significativamente conturbado: uma paralisia que congelou a sua mente. Sente-se bloqueada, tolhida, entorpecida (p. 315), pois não consegue escrever. Sente-se seca e estéril.

De todo modo, se não estou escrevendo, como não estive neste último semestre, minha imaginação se detém, bloqueada, e me sufoca, até que todas as leituras zombam de mim (outros escrevem, eu não), cozinhar e comer me enjoa (mera atividade física sem nenhum ato mental) e a única coisa que me sustenta, embora não seja inteiramente desfrutada, é o interminável e profundo amor no qual eu vivo. E a singular e praticamente infinita compreensão de Ted. Sem isso, eu vagaria por aí, em busca de consolo, sem jamais encontrá-lo, e incapaz até de manter a atitude centrada, firme, calma e decidida que mantenho no momento, no final de um de meus maiores períodos de aridez. Virá. Se Eu Me Dedicar (Plath, 2017, p. 329).

Essa paralisia da escrita evoca uma paralisia do corpo, um gozo da escrita; o gozo como um efeito de linguagem no corpo (Lutterbach, 2022). As passagens dos diários de Plath durante essa “paralisia que congelou a mente” (p. 313) nos convoca a pensar qual estatuto do escrever é evocado a partir de suas considerações:

“Serei mais forte: escreverei até que meu eu profundo comece a se manifestar, depois terei filhos, e minha voz terá mais profundidade ainda. A vida da mente criativa antes de tudo, depois o corpo criativo. Pois o segundo nada significa para mim sem a primeira, que se alimenta das fecundas raízes que o segundo crava no solo rico. Escrever, a cada dia. Por pior que seja. Algo sairá” (Plath, 2017, p. 331).

Aqui, uma importante constatação: a mente criativa vem antes do corpo criativo. A necessidade de escrever transborda em seus diários: “A fúria enche a garganta & espalha veneno, mas, assim que começo a escrever, dissipa-se, flui para o traçado das letras: escrever como uma terapia?” (p. 480). Vemos um momento de intensa frustração, tristeza e desespero em que ela observa suas páginas em branco e sua voz muda, sufocada (p. 354), essa voz que, um pouco mais adiante Plath chamará de “feminina, porém implacável” (p. 364). Aplacar significa diminuir uma força, diminuir a intensidade, apaziguar-se. Uma voz implacável é uma voz que não cede, inexorável. E, aqui, essa voz é essencialmente feminina, é uma voz que transborda, que não conhece o limite, mas que precisa ser evocada. Como dito por Marguerite Duras:

“Não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa gozada, sim. Não é apenas a escrita, o

escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora, da sociedade” (Duras, 1993, p. 23).

Além de uma infância marcada pela poesia, com Plath tendo seu primeiro conto publicado aos 8 anos de idade na seção infantil do *Boston Herald*<sup>4</sup> — sobretudo por influência da sua mãe, Aurelia Plath —, outro acontecimento marca de forma significativa a vida de Plath e sua escrita: a morte de seu pai quando ela tinha 9 anos. No conto *Oceano 1212-W*, narrando alguns momentos na casa próxima ao mar em que viveu sua infância, Plath termina o conto dessa forma:

“E é assim que se solidifica, minha visão daquela infância à beira-mar. Com a morte do meu pai, nós nos mudamos para o continente. E então meus nove primeiros anos de vida ficaram para sempre vedados, como um navio dentro da garrafa — lindos, inacessíveis, obsoletos, um belo e branco mito do voo”. (Plath, 2021, p. 160).

Em entrevista a Peter Orr em 1962<sup>5</sup>, Plath comenta que seus poemas estão intrinsecamente relacionados às experiências que teve, mas que, mesmo que tais experiências sejam um material importante para seus poemas, não devem ser uma caixa fechada ou uma experiência narcísica<sup>6</sup>. Em seus diários afirma: “(...) a partir desse material se faz a escrita, a partir do material recolhido da vida” (p. 379).

Principalmente nos poemas de Plath, a primazia pelo significante para além do significado é evidente. Segundo Lúcia Castello Branco:

“Esse tipo de texto, que privilegia mais o significante que o significado, mais o som que o sentido, mais a enunciação que o enunciado, mais o dizer que o dito, vai se aproximar, evidentemente, dessa linguagem materna, desse estágio pré-linguístico dos balbucios, dos sussurros, dos gemidos e do grito” (Branco, 1991, p. 50-1).

Em “Daddy”, poema trazido anteriormente, ao pensarmos na estrutura lírica do poema, em forma de canção de ninar, a prevalência do significante e do som é latente, principalmente ao analisarmos no seu original:

You do not do, you do not do  
 Any more, black shoe  
 In which I have lived like a foot  
 For thirty years, poor and white,  
 Barely daring to breathe or Achoo.

<sup>4</sup> Plath, *Poesia reunida*, p. 560.

<sup>5</sup> PLATH. A 1962 Sylvia Plath interview with Peter Orr.

<sup>6</sup> Tradução minha. Original: “I think that personal experience is very important, but certainly it shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience”.

(Já não te aturo, já não te aturo,  
 Sapato espúrio,  
 No qual vivi feito pé em apuro,  
 Pálida e pobre, por trinta anos,  
 Até para respirar era duro).

Ao pensarmos na impossibilidade da escrita feminina com Lúcia Castello Branco, toda escrita faz parte de um processo de representação, ou seja, faz parte do registro simbólico; uma dessimbolização dessa escrita faz-se impossível. Não é possível construir um discurso no qual as palavras percam completamente sua carga simbólica e se apresentem em sua “pureza”, em sua materialidade. Apesar disso, ainda é possível haver discursos que tentam aproximar-se desse estágio anterior da linguagem, no qual as palavras aproximam-se mais “dos gritos e sussurros”, resultando em uma escrita radicalmente diferente da escrita convencional. Ao pensar o impossível da escrita feminina, entramos diretamente em contato com o que não cessa de não se escrever, o real lacaniano, aquele que é impossível, intangível, e que só pode ser capturado através do simbólico.

“Ora, a escrita feminina é justamente essa modalidade de escrita que pretende fazer falar o real, dizer o real. Mas se o real é o indizível, como dizê-lo? Talvez produzindo sugestões de real, talvez construindo uma escrita que, irremediavelmente simbólica (como toda escrita), pretenda sugerir alguma coisa da ordem do não-símbolo, da não-linguagem. E é aí que a voz, o balbucio, o sussurro e o grito entram como elementos fundamentais” (Branco, 1991, 63-4)

Sendo assim, é uma escrita que escapa às estruturas gramaticais e aos significados convencionais das palavras e se manifesta em lapsos, trocadilhos, neologismos e outros fenômenos linguísticos. É a partir dessa concepção que Branco (1991) aproxima a escrita feminina à escrita de lalíngua, uma escrita dos gemidos, do balbucio, do grito. É um discurso que não necessariamente pretende comunicar, mas sim circular, assim como a carta de Poe.

“Quando falo de escrita feminina falo muito menos de um gênero ou de uma espécie literária que de um tom, na sua acepção cromática (uma cor, uma nuance) e musical. E esse tom da escrita é atingido, a meu ver, quando algumas vezes a escrita, de uma certa forma, esbarra nos limites da linguagem, procurando fazer dela uma não-linguagem. A diferença, portanto, reside no feminino, signo que aqui privilegio para pensarmos essa escrita que não é apenas (ou sempre) a da mulher, mas que sempre tem a ver, de alguma forma e em certa medida, com a mulher” (Branco, 1991, p. 76).

Ao discorrer sobre as elaborações acerca do gozo feminino, Ana Lucia Lutterbach, em seu livro *“Reavida e escrita: notas de uma psicanalista”*, utiliza algumas passagens da literatura. Utilizando-se de uma passagem de Aharon Applefield em que o autor discorre acerca de certas vivências conturbadas de sua vida durante e após a Segunda Guerra Mundial,

a escrita é tomada como uma aposta de borda naquilo que não se pode dizer, fazendo relação direta entre esse gozo e a experiência de corpo. É um gozo para além do Édipo.

Essa tentativa de captura de algo da ordem do Real podemos observar na escrita plathiana, sobretudo em seus poemas. É a essa, de certa forma, (im)possibilidade de capturar a experiência que torna a escrita de Plath tão feminina., como ela traz: “(...) da energia e tensão das palavras cinzentas, anônimas e fugidias um vocabulário capaz de cicatrizar feridas, remendar membros quebrados e ‘repor o crânio de volta na cabeça’” (p. 395). Em outro trecho, afirma:

“O diálogo entre meus Escritos e minha Vida corre sempre o risco de se tornar uma ladina transferência de responsabilidade, de racionalização evasiva: em outras palavras: justifico a confusão que fiz da minha vida dizendo que vou enchê-la de ordem, forma, beleza, escrever a respeito; justifico meus escritos dizendo que serão publicados, me dão vida (e prestígio na vida)” (Plath, 2017, p. 243).

Em um trecho de “*Tulips*”— poema que irá compor o livro *Ariel* postumamente —, uma tentativa de escrever a experiência aterradora de uma hospitalização para retirada do apêndice logo depois de sofrer um aborto, relata:

Meu corpo é um seixo, cuidam dele como a água  
Alisa e acaricia os seixos ao passar por eles.  
Com seringas brilhantes, elas me injetam o torpor  
(Plath, 2023, p. 51).

Diametralmente ao aborto, em “*The morning song*”, a tentativa de representar a maternidade, um sentimento ambivalente e conflituoso em que, em relação ao bebê “o amor deu corda em você feito um relógio de ouro” e “nova estátua. Num museu frio, sua nudez”. Apesar de uma certa objetificação em relação ao bebê, o amor ainda está presente, porém, ela não é mais mãe “do que a nuvem polindo um espelho para refletir, nas mãos do vento, sua própria e lenta extinção”<sup>7</sup>. A inerente presença feminina nos acontecimentos da maternidade e aborto é incontestável, e a tentativa de captura, de dizer aquilo da ordem do indizível — assim como o feminino e o seu gozo. Em um trecho de “*A redoma de vidro*”:

“‘O que eu odeio é o pensamento de estar na palma da mão de um homem,’ eu disse à doutora Nolan. ‘Um homem não tem uma única preocupação nesse mundo, enquanto eu teria um bebê pairando sobre a minha cabeça, como uma grande ameaça, para me manter na linha’ (Plath, 2014, p. 251).

---

<sup>7</sup> Plath, *Poesia reunida*, p. 27

Em “*Lady Lazarus*”, poema emblemático e extremamente analisado, a pele do eu lírico “reluz como um abajur nazista” e seu rosto “apático, fino, lenço judeu”<sup>8</sup>. Esse retrato histórico faz alusão a própria mitologia familiar da poeta, presente em diversos poemas, a dicotomia; nazista — referência ao seu pai, alemão naturalizado estadunidense, Otto Emil Plath — e o judeu, referência à sua família por parte materna, sendo sua mãe, Aurelia Schobert Plath, de origem austríaca. Em “*The colossus*”, um pai histórico: “Pai, você por si só já é tão forte e tão arcaico quanto o fórum romano”; um pai que ela analisa: “Nunca vou conseguir te recompor: juntar, colar, pôr cada peça no lugar”<sup>9</sup>; e registra em seus diários afirmando que “Os exorcismos dos horrores e medos começaram quando meu pai morreu e perdi o chão” (p. 327). A experiência de perder o chão tenta representar-se. Em mais um trecho de seus diários:

“Como explicar a Bob que minha felicidade depende de arrancar um pedaço da minha vida, um fragmento de aflição e beleza, e transformá-lo em palavras datilografadas numa página? Como ele poderia entender que justifico minha vida, minhas emoções ardentes, meu sentimento, ao passá-la para o papel?” (Plath, 2017, p.36).

Em “*Daddy*”, poema citado diversas vezes ao longo não apenas deste trabalho mas sempre que o nome de Sylvia Plath é evocado, a “dor intolerável” e o “horror da linguagem” do poema considerado “o Guernica da poesia moderna”, por George Steiner em 1965<sup>10</sup>. Novamente o pai histórico aparece nas referências óbvias ao nazismo:

I never could talk to you.  
 The tongue stuck in my jaw.  
 It stuck in a barb wire snare.  
 Ich, ich, ich, ich,  
 I could hardly speak.  
 I thought every German was you.  
 And the language obscene  
 An engine, an engine  
 Chuffing me off like a Jew.  
 A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.

<sup>8</sup> Plath. *Poesia reunida*, p. 42.

<sup>9</sup> Plath, *Poesia reunida*, p. 253.

<sup>10</sup> Tradução minha. Original: “In ‘Daddy’ she wrote one of the very few poems I know of in any language to come near the last horror. It achieves the classic act of generalization, translating a private, obviously intolerable hurt into a code of plain statement, of instantaneously public images which concern us all. It is the ‘Guernica’ of modern poetry”.

I began to talk like a Jew.  
 I think I may well be a Jew.  
 (Nunca falei com você: nem por murmúrio  
 A língua ficou presa na minha boca.  
 Prendeu no arame farpado  
 Ich, ich, ich, ich.  
 Mal conseguia falar.  
 Eu via você em qualquer alemão.  
 E a linguagem obscena era  
 Um motor, motor que  
 Me despachava como uma judia.  
 Judia indo para Auschwitz, Belsen, Dachau.  
 Passei a falar como judia.  
 Bem que eu podia ser judia)  
 (Plath, 2023, 133-137).

Em outro momento, relata que deveria ter matado o pai, mas ele “partiu de última hora”. Sobre a sua morte, conclui:

Partiu meu rubro coração em dois.  
 Eu tinha dez anos quando te enterraram.  
 Aos vinte, tentei morrer  
 E assim voltar, voltar para você.  
 Achei que até meus ossos fariam isso.  
 Mas me tiraram do saco,  
 Me refizeram com cola.  
 E descobri, então, o que eu devia fazer.  
 Criei um protótipo seu,  
 Um homem de preto com olhar Meinkampf

Otto Plath também é objeto frequente em seus registros diarísticos em que ela confirma que a utilização do mar em seus escritos é uma “metáfora fundamental” da sua infância, relacionada ao seu pai à quem ela intitula de “deus-criador” e “netuno senhor dos mares” (p. 442). Em oposição na presença constante de seu pai nos seus escritos, a uma certa obsessão e fixidez pela escolha frequente do tema paterno, a relação de Plath com sua mãe era

descrita com bastante ódio. Em trechos de seus diários em 1958, realiza algumas notas sobre as sessões de terapia que teve com Ruth Barnhouse, destacando o momento em que pergunta à doutora se ela poderia continuar odiando sua mãe, em resposta a confirmação de Ruth, Plath completa: “Obrigada doutora. Eu a odeio, sem dúvida alguma” (p. 497). Acrescenta:

“Não acredito que o passar do tempo fará com que eu a ame. Posso sentir pena dela: levou uma vida desgraçada; não sabe que é um vampiro ambulante. Mas isso é apenas piedade. Não é amor” (Plath, 2017, p. 497).

“*Medusa*”, muitas vezes considerado o paralelo de *Daddy*, também é um nome de uma espécie de água viva conhecida como Aurelia, também o nome da mãe de Plath. O nome dessa água viva é “medusa-da-lua”, sendo “lua” um termo importante que Plath utiliza para metaforizar a sua mãe, como no poema “*A lua e o teixo*”. Em *Medusa* o eu lírico pergunta-se acerca de uma possibilidade de fuga nessa “imensa placenta vermelha que paralisa os amantes exaltados” com seu “tentáculo de enguia”. Nessa odisséia edipiana ficcionalizada, o amor ao pai e o ódio à mãe são objetos de discussão e interpretação ao longo das críticas literárias. Em seus diários, concretiza o paralelo:

“Quanto a mim, jamais conheci o amor de um pai, o amor de um homem sólido, com laços de sangue, após a idade de oito anos. Minha mãe matou o único homem que me amaria incondicionalmente pela vida afora: apareceu certa manda com lágrimas generosas nos olhos e contou que ele se fora para sempre. Eu a odeio por isso” (Plath, 2017, p. 499).

Reafirmando a impossibilidade de interpretação da relação de Plath com seus pais tendo em vista que, apesar da tentativa de representação autobiográfica, a interpretação psicanalítica advém do dito direto do sujeito, em análise. O máximo que propomos é utilizar a obra como um aparato a favor da teoria, reconhecendo seus limites. Aqui, cabe uma breve referência acerca dos desdobramentos da feminilidade propostos por Freud no início desse trabalho: o complexo de Édipo feminino conclui-se com base no ódio em relação à mãe e amor ao pai, seu novo objeto de desejo. Curioso pensar a representação paterna constante nos relatos da vida amorosa de Plath em seus diários — como colocado por ela em trechos que fala como gostaria de “ser abraçada por um homem; algum homem, que seja pai”<sup>11</sup>, bem como até mesmo em *Daddy*, no trecho trazido anteriormente, em que ela resolve criar um protótipo do pai.

#### 2.4 “*Tornando masculinos seus femininos*”

---

<sup>11</sup> Plath, *Os diários de Sylvia Plath (1950-1962)*, p. 233.

A escrita feminina de Plath é sopro de vida, o que torna possível apreender a devastação intensa registrada em seus diários durante o período em que lecionava no Smith College em 1957, concomitante a sua dita “paralisia mental”:

“Pego meus escritos de poesia para folhear, incapaz de inventar, criar — toda a nostalgia reservada para meus estudantes é incapaz de abalar a convicção de que lecionar é um sorridente vampiro funcionário público que bebe seu sangue & chupa seu cérebro sem nem dizer obrigado” (Plath, 2017, p. 437).

Além de virar professora, a recusa constante de seus poemas submetidos em jornais e revistas — como o *New Yorker* e o *Sat Eve Post* — colocava-a em um campo minado de intensas frustrações e decepções. É perceptível como, nos momentos em que sente-se criativa e apta a escrever, os registros mais melancólicos dissipam-se consideravelmente. Em um trecho, declara:

“Não posso ser feliz fazendo qualquer coisa, exceto escrever, & não consigo ser escritora: nem mesmo uma frase consigo formular: o medo me paralisa, a histeria mortal” (Plath, 2017, p. 469).

Desde o início de sua vida adulta, os temas relativos à posição social da mulher e os papéis designados a ela sempre foram temas bastante discutidos na escrita plathiana, sobretudo em seus diários pessoais. A feminilidade reverbera na sua poesia a partir das noções de maternidade, casamento e no que isso implicava diretamente a sua escrita, um dos motivos pelos quais *A redoma de vidro* foi escolhido pela crítica feminista da época quase como um mártir. A questão do casamento — não apenas com Ted Hughes, mas o que significava essa atitude para Plath antes de casar-se de fato — pode ser explorada a partir, primeiramente, de alguns de seus poemas. Em “*The rabbit catcher*”, escrito após a descoberta de traição, escreve:

“Era um lugar cheio de força —  
O vento me amordaçava com meu próprio cabelo,  
Arrancava minha voz, e o mar  
Me cegava de tanta luz, as vidas dos mortos  
Se projetavam nele, se espalhavam feito petróleo” (Plath, 2019, p. 495).

Aqui, curioso a aparição da palavra “mar”, termo utilizado por Plath para referir-se ao seu pai, como explorado anteriormente, esse “mar” em que “as vidas dos mortos se projetavam nele”. Uma possível referência à sua comparação entre seu pai e Ted, o protótipo.

“(…) a associação com o mar, que é uma metáfora fundamental da minha infância, meus poemas e o subconsciente artístico, para a figura do pai — relacionado a meu

próprio pai, a musa masculina enterrada & deus-criador redivivo para ser meu companheiro em Ted, até o netuno senhor dos mares (...)” (Plath, 2017, p. 442).

Em “*The applicant*”, uma mistura de palavras de propaganda e produtos de consumo como forma de satirizar o modo de desenvolvimento das relações modernas:

Pronta para o encaixe, disposta  
 A trazer um chá, acabar com a enxaqueca  
 E fazer o que você mandar.  
 Quer se casar com ela?  
 Garantimos  
 (Plath, 2019, p. 32)

Em uma certa crítica a como as mulheres eram tratadas, como objetos em vez de indivíduos com desejos, ambições e individualidade. Em uma discussão acerca do corpo das mulheres e o lugar delas nas sociedade modernas, Brousse (2019) traz:

“Há algo no feminino, na condição de orgânico, que tem afinidade com o objeto em sua condição de objeto de troca. Isso acontece com os homens, mas não todos, ao passo que as mulheres, de certo modo, sempre são objeto de troca” (Brousse, 2019, p. 22).

Dessa forma, há algo no lugar das mulheres na sociedade que direciona à uma necessidade de alteração não apenas no nível comportamental, mas muitas vezes até mesmo a partir de intervenções cirúrgicas, em busca de corresponder a um ideal de perfeição estabelecido socialmente. Ao explorar os caminhos da feminilidade, delineados de forma clara e vívida por Plath em sua obra, a escrita emerge como uma forma de representação dessa experiência de frustração e urgência de mudança.

A escrita feminina não se restringe à sensibilidade ou à expressão emocional, tampouco é limitada apenas às mulheres. Nesse caso, o estreitamento necessário ao falar que apenas uma mulher poderia falar dessa forma acerca de tais temas está relacionado a algo singular do feminino, daquele gozo que não se sabe, a não ser que o experimenta, mas também particular da “mulher” como efeito de discurso, aquela que imprime, de forma particular, os efeitos da maternidade, do casamento e da posição social ocupada por ela. Em um trecho de “*A redoma de vidro*”, traz:

Então eu comecei a pensar que talvez fosse verdade que quando você se casa e tem um filho é como ter uma lavagem cerebral, e depois você fica torpe como um escravo num estado privado e totalitário (Plath, 2014, p. 106).

A escrita da morte em paralelo ao grito de liberdade é algo constantemente presente, sobretudo ao lermos “*Lady Lazarus*”, em seu passeio pelas próprias tentativas de suicídio

quando relata que a primeira vez que tentou foi acidental e tinha 10 anos, “na segunda foi proposital, queria apagar e nunca mais voltar”<sup>12</sup>. Em “*Paralytic*”, mais uma escrita da morte: “sou um ovo morto, fico deitado intacto neste mundo intacto que não consigo tocar”.

Em 1962, Sylvia Plath vivia um período extremamente tumultuado em sua vida. Ela havia se separado de seu marido, após a descoberta de uma traição, e estava cuidando sozinha de seus dois filhos, Frieda e Nicholas, em sua casa em Londres. Plath enfrentava uma intensa batalha contra a depressão e outras questões de saúde mental, além de estar lidando com as pressões de conciliar sua vida pessoal com sua carreira como escritora, algo que já acompanhava sua vida em alguns momentos. Nesse mesmo ano, Plath estava trabalhando em sua coleção de poemas “*Ariel*”, intensamente reconhecido por explorar temas como a morte, a transformação e a busca por identidade. É vívida a tentativa de Plath de capturar essa turbulência de emoções e sensações a partir de sua escrita e, além disso, é uma característica dessa escrita dita feminina.

“Fala enigmática que 'mente', escapole e se desvia de um sistema (egocêntrico), a escrita feminina configura uma impossibilidade. São palavras que dizem ‘não somos palavras, somos coisas’, para logo após se afirmarem como jogos de sons, convulsões de linguagem, instantes fugidios que já não são mais. Prática limítrofe (e o feminino não é frequentemente identificado com o psicótico?), a escrita feminina excede as fronteiras e se estende para o além de si mesma (...)” (Branco, 2004, p. 126).

Em “*Elm*”, poema escrito em 1962, é palpável o desespero e o isolamento quando escreve que agora se desfaz em pedaços “que voam feito estilhaços”, e complementa: “ninguém resiste a um vento tão violento: preciso gritar”:

“Vivo apavorada com o escuro  
Que dorme aqui dentro.  
O dia todo ele se mexe, com calma, maligno.  
Nuvens passam e se dispersam.  
São as faces do amor, pálidas, perdidas para sempre?  
É para isso que meu coração se agita?”

(Plath, 2019, p. 58).

Em “*Cut*”, também de 1962, o corte no dedo revela toda uma gama de facetas históricas e políticas. A pele metaforizada em “aba de chapéu” e debaixo, o sangue, “a pelúcia vermelha”. O dedo metaforizado em um peregrino, “indígenas cortaram seu escalpo”. E mais:

Agora a mancha no curativo,

---

<sup>12</sup> Plath, *Poesia reunida*, p. 40.

Em sua gaze Ku Klux Klan  
 Babushka,  
 Escurece e se suja, e quando  
 A polpa  
 Redonda do seu coração  
 Confrontar seu pequeno  
 Moinho de silêncio  
 (Plath, 2019, p. 53).

*Ariel*, publicado postumamente, foi um dos pontos de partida para os diversos nomes do feminino atrelado à Sylvia Plath. A especificidade da sua morte — após abrir as janelas do quarto dos filhos, deixar leite e pão e tampar a entrada de ar da porta, coloca a cabeça no forno a gás, inalando monóxido de carbono — e o caráter autobiográfico de suas obras promoveram um gigantesco clamor público ao longo das décadas. *Ariel* foi encontrado em uma pasta sobre a escrivaninha de Plath, cuidadosamente organizado (Junior, 2016). A “poeta maluca”, “escritora depressiva”, “ícone feminista”, são alguns dos diversos nomes atrelados à ela ao longo dos anos. Em uma entrevista ao *The Guardian* em 2016, Frieda Hughes, filha de Sylvia, relata que quando mais nova, sentia que seus pais haviam sido “roubados” e “reinventados por outras pessoas”<sup>13</sup>. Derick Teixeira (2017), em sua tese de doutorado sobre Sylvia Plath, faz menção ao prefácio da primeira edição de *Ariel*, escrita por Robert Lowell, em que ele compara Plath à Dido, Fedra ou Medeia, chamando-a de “heroína clássica” e “hipnótica”, e que sua poesia tinha um verdadeiro “toque feminino”. Esse relato traz, mais uma vez, alguns dos significantes que permeiam a trajetória pós-vida de Plath: feminina, suicida, depressiva, morte e loucura. Sendo comparada a Medeia, é mais um paralelo histórico da relação entre a loucura e o feminino.

“Assim, Plath se assemelha às heroínas clássicas: Dido, Fedra e Medeia. Dido é aquela que foge com as riquezas do marido morto, porém, mais tarde, se mata após ser abandonada por Eneias. Já Fedra, casada com Teseu, se apaixona por Hipólito, filho ilegítimo do marido, e, após ser recusada por aquele, comete suicídio, mas não sem antes escrever uma carta dizendo que havia sido violentada pelo enteado, o qual é, mais tarde, condenado à morte pelo pai. Por fim, Medeia, conhecida pelas várias atrocidades que cometeu, dentre elas, o assassinato de seus filhos, após ser abandonada por Jasão. Para além da recusa do amor de um homem, todas as figuras têm em comum o gesto extremo que parece desconhecer limites. O feminino, em Plath, se atrela, portanto, não só à uma desmesura que não permite a simetria entre os sexos ou a identificação, mas, também, com uma ausência de limites” (Teixeira, 2017, p. 99).

<sup>13</sup> “When I was younger, I used to feel my parents had been a bit stolen, by being reinvented by other people”  
 Disponível em:  
<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/may/28/frieda-hughes-i-felt-my-parents-were-stolen>

O que podemos explorar acerca das mulheres do século XIX e século XX, mulheres que, como “as mulheres de Freud”, suas pacientes histéricas, é que eram submetidas à uma ordem de feminilidade vigente que ecoava sobre seus corpos sob a forma de sintomas. A relação entre a loucura e o feminino estavam, e estão, diretamente conectadas aos limites impostos pela norma fálica e ao desafio que elas representam em termos patriarcais. No século XIX, a histeria era medicalizada como forma de controle dos corpos e, para além disso, controle daqueles sintomas que eram gritos de expressão e descontentamento às expectativas sociais. A falta de poder e autonomia, a restrição aos papéis domésticos e a exclusão dos espaços públicos levavam muitas mulheres a experimentar uma sensação de alienação e desespero, frequentemente associada à loucura.

“(…) a mulher está sujeita a um sistema moral de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas, ao contrário, é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito” (Branco, 2004, p. 44).

Para além do Édipo, Lacan inova ao caracterizar as duas modalidades de gozo: o gozo fálico e um gozo para além do falo, o gozo suplementar, feminino. Dessa forma, não existe A mulher como complementaridade do homem; para além do binarismo, o encontro com o gozo feminino desperta novas formas de singulares para lidar com o impossível.

À uma das formas de lidar com esse impossível do feminino, temos a escrita. A escrita como forma de representação de algo que está mais além. Utilizando-se da obra que serve como base para a discussão acerca desses conceitos, Plath traz como escrever “é mais profundo, garantido, rico & vital do que qualquer outra coisa que eu já tenha feito” (p. 433). A escrita para ela era saúde:

“Nada de filhos até que eu consiga isso. Minha saúde é criar histórias, poemas, romances, da experiência: é por isso, ou melhor, é por isso que é bom que eu tenha sofrido & descido ao inferno, embora não a todos os infernos. Não posso viver só pela vida: mas sim pelas palavras que detêm a torrente. Minha vida, sinto, não será vivida até que haja livros e histórias que a revivam perpetuamente no tempo. Esqueço-me com excessiva facilidade de como era, e me encolho horrorizada com o aqui e agora, sem passado e sem futuro. Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultam os anjos proféticos. A mente faz e acontece, tecendo sua teia” (Plath, 2017, p. 330).

O nome escolhido para este tópico “tornando masculinos seus femininos”, vem de um trecho dos diários de Plath em que ela expressa um desejo de se tornar uma artista habilidosa no uso das palavras, equiparando-se a uma heroína literária, como Stephen Dedalus de James Joyce em “Retrato do Artista Quando Jovem”. Curioso ao pensar em como James Joyce foi importante em diversos momentos da teoria lacaniana, sobretudo em sua interpretação de “Finnegans Wake” e elaboração do conceito do Real como aquilo que não pode ser

simbolizado ou articulado plenamente pela linguagem, representando o domínio do indizível — uma relação direta com o conceito de gozo feminino.

Dessa forma, “tornando masculinos seus femininos” pode ser utilizada aqui neste trabalho como uma intenção de subverter as expectativas de gênero, “transformando” características femininas em algo poderoso e assertivo, talvez desafiando convenções sociais ou literárias que limitam o papel da mulher na arte e na sociedade. A escrita aparece como suplência à esse Real, à essa (im)possibilidade. Como traz Branco (2004), é uma escrita do silêncio, imperceptível e sutil como “fornada por vinte colchões de pena”, porém, além de tudo, inquietante. É a “prática do que não se verbaliza, do que não se pensa: escrita do indizível e do impossível, voz delirante que se lança no vazio da página” (p. 122). E não é justamente a isso que o nome de Sylvia Plath foi atrelado após a sua morte? Enigmática, que incomoda com sua escrita viva da morte, que foi e é palco para análises extensas em diversos campos do saber até os dias de hoje.

#### 4 EM VIAS DE CONCLUIR

Quando pensei em que objeto de estudo eu gostaria de trabalhar em um projeto de conclusão de curso, a minha primeira aposta foi: mulheres. Eu sabia que precisava falar algo sobre elas, principalmente porque assim eu também estaria falando sobre mim, mas ainda não tinha ideia do que exatamente eu poderia falar. Nessa época eu tinha acabado de ler “A filha perdida”, da Elena Ferrante e, sendo o primeiro livro que li dela, tinha descoberto o mistério acerca da sua identidade. Era curioso, quando eu pesquisei um pouco sobre. Não vi uma mulher, seja nos comentários on-line ou nas conversas que tive com colegas que já tinham sido tocados por essa obra, que não tivesse certeza de que ela seria uma mulher. Era uma certeza absoluta e um espanto em quem tivesse alguma dúvida. Eu também me senti assim e, agora percebo, nessa época surgiu a fagulha da interrogação acerca do que teria de tão feminino nessa escrita para sentirmos essa certeza no fundo da alma.

Foi nesse período, quando eu já havia sinalizado que, ao menos, sobre o feminino era que eu gostaria de falar, que tive contato com os diários de Sylvia Plath. Em um primeiro momento, pensei em utilizar apenas *A redoma de vidro* como um recorte da mulher do século XX e as consequências moralizantes as quais elas eram submetidas. Depois de apenas 20 páginas dos diários, eu sabia que isso não seria suficiente. E muito menos justo. Quando descobri o que significava a escrita de Plath, quando mais eu me adentrava em seus manuscritos, entrevistas e poemas — sobretudo *Lady Lazarus*, um dos meus poemas favoritos —, percebi que eu não poderia utilizar apenas uma obra. A escrita para ela era uma

ramificação; as pinceladas de *A redoma de vidro* estão em outros escritos, estão nos diários, estão nos poemas. Tudo aquilo era muito pessoal, muito feminino, muito particular para que eu não me utilizasse de uma gama maior de seus escritos. Dessa forma, a obra começou a me servir como um recorte para tratar o feminino para a psicanálise.

Viajando pelos escritos freudianos em torno da histeria, acompanhei os percursos da feminilidade proposta por Freud. Como característica conhecida, tem o hábito de dizer e desdizer, formular e reformular, o que, aqui falando de feminilidade, é algo extremamente importante. Os nomes dos femininos mudam ao longo das épocas e Freud soube capturar bem os moldes forçados impostos às mulheres e a opressão em termos de sexualidade. Teve um limite, sim, pois homem de seu tempo. Mas a colaboração é inegável.

Freud reconheceu fortemente a importância dos artistas, sobretudo dos poetas. A lista de disciplinas que ele falava que era essencial em uma “faculdade de psicanálise” incluía religião, mitologia, história e crítica literária. Um dos conceitos mais conhecidos formulados por ele, o complexo de Édipo, é proveniente de uma trilogia da mitologia grega cujo terceiro livro, *Antígona*, é utilizado por Lacan em um de seus seminários. Lacan que, ao acrescentar à lista de disciplinas de Freud, coloca a poética. Apreciador da literatura, Freud tinha um profundo respeito pelos poetas e escritores frequentemente citados em sua obra: Goethe — com os personagens de Fausto e Werther — e Shakespeare e suas tragédias, como Hamlet e seu percurso edípiano. Ao analisar os artistas, a arte e em particular a poesia, destaca o quanto a arte, em particular a poesia, oferece uma forma de expressão, uma sublimação para o inconsciente. A criação poética, assim, é uma expressão que reflete inconsciente. Mas Freud ainda não fornecia um paralelo mais gritante para mim em termos da arte e do feminino. Recorri à minha segunda paixão: Jacques Lacan.

Com Lacan e suas leituras acerca da mulher, ou melhor, da inexistência dela, me senti, em um primeiro momento, decepcionada. Como assim a mulher não existe? Apesar disso, segui os caminhos de algo que eu queria produzir e me encontrei com as maravilhas das concepções lacanianas em relação ao gozo feminino. Achei que aquilo gritava arte, poesia, mulher e artista. Ampliava as generalizações impostas à feminilidade, sem uma resposta única e universal, coisa que nunca me apeteceu.

Para além das elaborações lacanianas acerca do gozo feminino — mas ainda intrinsecamente ligadas como um grande nó —, me deparei com as significações da escrita para Lacan, as suas formulações matemáticas únicas (e assustadoras), mas sobretudo com o que a linguagem representava em seu ensino. O mal-dito da linguagem, o mistério, o que está por trás, o que diz algo querendo dizer alguma outra coisa a mais que é insuportável de

experienciar. Atrelado à isso, as noções de escrita feminina propostas por Lúcia Castello Branco, base vital, coração e mente desse corpo teórico.

Em todas essas minhas leituras, a poesia de Plath ecoava em minha mente. Os seus femininos particulares, a sua forma de representar o insuportável de uma vida “de descidas ao inferno”, como ela própria coloca. O misticismo de sua vida presente em seus diários e, principalmente, a construção do mito que foi criado por ela após sua morte. Morte emblemática, fatal e triste. Morte que me causava arrepios, interrogações, mais e mais questionamentos. Uma necessidade de escrever sobre, de produzir, de colocar algo de mim e de como aquilo me tocava. E foi o que procurei representar aqui: algo que era irrepresentável para mim na escrita dela, no efeito em mim e na minha própria escrita. Em sua tentativa de capturar aquilo do incapturável, do constantemente aberto e do indizível, das (im)possibilidades. Nos ecos do feminino que sua escrita vociferava e, conseqüentemente, em meus próprios ecos.

## REFERÊNCIAS

Assoun, P. L. Freud e a mulher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

Bassols, M. O feminino, entre centro e ausência. *Opção Lacaniana Online*, ano 8, ed. 23, julho, 2017. DOI ISSN 2177-2673. Disponível em: [http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero\\_23/O\\_feminino\\_entre\\_centro\\_e\\_ausencia.pdf](http://www.opcaolacaniana.com.br/pdf/numero_23/O_feminino_entre_centro_e_ausencia.pdf). Acesso em: 28 ago. 2023.

Branco, L. C. O que é escrita feminina?. São Paulo: Brasiliense, 1991

\_\_\_\_\_. Os Ínvios Caminhos: escrever, ler, psicanalisar. Belo Horizonte: Cas'a, 2019.

Caldas, H. (2001). A letra litoral. Trabalho apresentado no Colóquio Cem anos de Jaques Lacan, organizado pela UFRJ e pela EBP-Rio.

Duras, M. Escrever. Trad. Vanda Anastácio. Lisboa: DIFEL – Difusão Editorial, 2001.

Freud, S. (2010). Sobre a sexualidade feminina (1931). In P. C. Souza (Ed.), *Obras completas: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)* (Vol. 18, pp. 371-416). São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2010a). A feminilidade (1933). In P. C. Souza (Ed.), *Obras completas: O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)* (Vol. 18, pp. 263-293). São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2011). Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos (1923). In P. C. Souza (Ed.), *Obras completas: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)* (Vol. 16, pp. 183-299). São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. (2011a). A dissolução do complexo de Édipo (1924). In P. C. Souza (Ed.), *Obras completas: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)* (Vol. 16, pp. 203-213). São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_ (2011b). A organização genital infantil (1923). In P. C. Souza (Ed.), *Obras completas: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)* (Vol. 16, pp. 168-175). São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_ (2015). Os delírios e os sonhos na Gradiva de W. Jansen In P. C. Souza (Ed.), *Obras completas: O delírio e os sonhos na Gradiva, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos*. (Vol 8, pp 13-118). São Paulo: Companhia das Letras.

Fuentes, M. J. S. (2009), *As mulheres e seus nomes: Lacan e o feminino*. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

Galesi, Z. A. (2012). De Freud a Lacan: um passo de saber sobre as mulheres! Opção lacaniana online nova série, ano 3, n. 8, jul. 2012.

Grasseli, C. F. (2008). Considerações sobre a tábua da sexuação no seminário Mais, ainda de Lacan. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Holck, A. L. L. R. (2022). Reavida e escrita: notas de uma psicanalista. Folio Digital.

Junior, J. M. T. (2016). Do poema à vida: uma história de Ariel. *Estudos Anglo Americanos*; v. 45, nº1.

Kehl, M. R. (2016). *Deslocamentos do Feminino*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial.

Lacan, J. (1998). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos* (pp. 238-324). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Texto originalmente publicado em 1953).

\_\_\_\_ (1998). Diretrizes para um Congresso sobre a sexualidade feminina. In *Escritos* (pp. 734-745). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Texto originalmente publicado em 1960).

\_\_\_\_ (1995). O seminário, livro 4: a relação de objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Apresentação oral em 1956-57).

\_\_\_\_ (2003). O aturdito. In J. Lacan. Outros escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Trabalho original publicado em 1973).

\_\_\_\_ (1985). O Seminário, livro 20: Mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Lições originalmente pronunciadas em 1972-1973)

\_\_\_\_ (1971) O Seminário. Livro 18: de um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_ (1998). O seminário sobre a carta roubada. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Laurent. E. (2012). A psicanálise e a escolha das mulheres. Belo Horizonte: Scriptum Livros.

Plath, S. Poesia reunida: Edição bilingue. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023

Plath, S. Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962. São Paulo: Globo, 2017.

Plath, S. A redoma de vidro. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

Pommier, G. L'exception féminine. Essai sur les impasses de la jouissance. En Problemas Actuales del psicoanálisis, Paris: Point Hors Ligne, 1985.

Soler, C. O que Lacan dizia das mulheres. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

Steiner, G. (1965). Dying is an Art. Language and Silence, 295-302.

Teixeira, D. D. S. (2017). Uma cerimônia de palavras: a poética biografemática de Sylvia Plath.

Woolf, V.. Um teto todo seu. Trad.: Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.