

A VOZ DO TEXTO POÉTICO E A ANDROGINIA SOB A ÓTICA DA *ÉCRITURE FÉMININE*: UM DIÁLOGO ENTRE VIRGINIA WOOLF E HÉLÈNE CIXOUS

Mariana Muniz Pivanti*

RESUMO: O presente texto investigará como a questão da androginia em Virginia Woolf e a *écriture féminine* de Hélène Cixous convergem no que diz respeito à vocalidade e aos sons que penetram o texto poético. O texto recorrerá à noção de *chora* materna da filósofa Adriana Cavarero para relacionar o prazer vocálico à figura materna, e defenderá que esse traço materno e ancestral permanece no inconsciente adulto através de sons indomados. Assim, o texto poético consegue engendrar um sujeito andrógino e desestabilizar as regras do discurso patriarcal.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Hélène Cixous. Androginia. *Écriture féminine*. *Chora* materna.

Em 2021, vivemos um dos Setes de Setembro mais tenebrosos da história de nosso país. Essa semente de ódio que culminou nas falas antidemocráticas e totalitárias do então presidente da república vem sendo germinada há tempos através de um discurso que visa eliminar o outro e estabelecer a voz de um sujeito único, masculino e normativo como lei. Nesse sentido, discutir novas formas de enfrentamento dessa política excludente por meio da literatura e da ficção se torna indispensável. Por essa razão, a escrita de autoras como Virginia Woolf e Hélène Cixous se torna mais relevante em nossos dias, nos quais o discurso totalitário se espalha como uma erva daninha sobre a vegetação. Neste breve texto, tentaremos demonstrar como Cixous estabelece a repressão do feminino na linguagem como um pilar do falocentrismo, isto é, como a condição fundamental para que o sistema masculino e opressor mantenha seu esquema de dominação engendrado pela linguagem dominante. O antídoto que Cixous nos oferece é a escrita feminina, ou *écriture féminine*, como ela a chama, uma escrita advinda da experiência feminina, capaz de desestabilizar o discurso masculino predominante através da linguagem. Assim, assistidos pelo conceito de *chora* materna da filósofa italiana Adriana Cavarero, investigaremos como essa linguagem feminina e impossível se concretiza através do texto poético, através dos sons e da vocalidade, através dos impulsos que vem direto do inconsciente, de um lugar ancestral e materno ainda não colonizado pela gramática de dominação patriarcal. Veremos que o que surge do texto poético da escrita feminina, então, é a porta de entrada para uma nova subjetividade originada do prazer vocálico: uma nova subjetividade inclusiva e múltipla, que permite a voz da mãe e também do pai, e que pode ser vislumbrada na escrita andrógina celebrada por Virginia Woolf – sua derradeira resposta ficcional à dominação intelectual falocêntrica.

Como pensadora feminista pós-estruturalista, Cixous se dedicou a estudar a diferença sexual a partir de um ponto de vista não-binário e não essencialista. Ela reconhece que o sujeito racional que comanda todas as interações humanas é masculino, enquanto “o feminino” é sempre relacionado ao corpo, distante da razão e da mente. De fato, a pesquisadora woolfiana Makiko Minow-Pinkey esclarece que pensadoras feministas da tradição francesa como Cixous e também Julia Kristeva “...oferecem um entendimento teórico do feminino como o termo que foi reprimido em direção a marginalidade e silêncio pela ordem da representação, constituindo, assim, a principal condição para o funcionamento da ordem Simbólica”¹ (1987, p. 17). Nesse sentido, a principal preocupação de Cixous como pensadora é analisar como tal dinâmica se

* Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Literaturas de Língua Inglesa e Graduada (Bacharelado e Licenciatura) em Letras Inglês/Literaturas pela UERJ. No Mestrado, desenvolveu pesquisa sobre a relação entre a androginia de Virginia Woolf e o conceito de *écriture féminine* de Hélène e, no Doutorado, trabalha escrita de vida e ficção nas obras das mesmas autoras. E-mail: marianapiv@hotmail.com

reproduz através da linguagem. Posto de outra forma, a escrita de Cixous investiga e ataca o falocentrismo, isto é, o ego masculino e dominante que ela identifica como a palavra, ou a voz, que detém a primazia nos discursos e comunicação humana. Ao expor os efeitos limitantes do falocentrismo, Cixous também defende que uma abordagem feminina da linguagem libertaria o pensamento em si. Como a pesquisadora cixousiana Abigail Bray explica: “Para Cixous, mudança e liberdade se concretizam em um nível muito íntimo e corriqueiro, ao desmascarar e interrogar a linguagem que usamos ao falar através da diferença sexual”² (2004, p. 4). Dessa forma, Cixous acredita que uma escrita feminina seria, então, um movimento de desconstrução que ultrapassa os códigos restritivos do pensamento falocêntrico.

Além disso, quando falamos de linguagem e performance de identidades na filosofia cixousiana, devemos recordar que parte de seu argumento se baseia no ataque do filósofo francês Jacques Derrida ao logocentrismo, isto é, a ideia de que a sociedade tenha se erigido sobre a primazia da palavra falada, e de sua crença em uma verdade incontestável. O que Cixous parece perceber é que essa palavra falada, detentora da verdade – ou *Logos*, termo grego que dá conta deste conceito – é inteiramente masculina, e exerce sua dominância através da exclusão e da submissão do “feminino”. Dessa forma, conectando o conceito de Logocentrismo de Derrida ao sujeito falocêntrico, Cixous define a noção do falogocentrismo – um sistema construído sobre a palavra masculina e diretamente dependente da exclusão histórica das mulheres da esfera pública, tornando a palavra feminina – falada ou escrita – virtualmente impossível na modernidade.

Assim, Cixous nos chama a atenção para uma linguagem contrária a esta falogocêntrica que consome o outro, e que está no centro de todas as comunicações do mundo público, isto é, a linguagem feminina. Entretanto se observarmos a obra da autora atentamente, veremos que Cixous não parece advogar por uma troca da linguagem masculina pela feminina, ao contrário ela parece promover um ataque ao sistema de binários e oposições imposto pela lógica falogocêntrica, no que, em seu texto “Sorties: Out and out: Attacks/ Ways Out/ Forays” (1974), ela identifica como um “campo de batalha universal” (p. 64). Dessa forma, por se posicionar fora do centro das comunicações humanas, a linguagem feminina, de acordo com Cixous, estaria mais próxima de encenar múltiplas subjetividades, permitir múltiplas vozes, recuperar todos aqueles que estão fora do centro. A escrita feminina, nesse sentido, adotaria essa posição marginal do feminino na sociedade para expressar livremente inúmeros sujeitos, e assim, desestabilizar a ordem excludente da palavra masculina. Como defende a pesquisadora Susan Sellers, para Cixous, a escrita é de fato o lugar de ambos os gêneros, porém, é através do feminino que as estruturas já estabelecidas da sociedade poderão ser reformuladas (1994, p. xxix). Portanto, veremos adiante como a escrita feminina está relacionada à escrita poética ao permitir a liberdade dos sons que vêm do inconsciente. Assim como também perceberemos em que medida a noção de androginia de Woolf se relaciona ao ataque aos binários de Cixous.

Quase quarenta anos antes do feminismo pós-estruturalista, Virginia Woolf já denunciava o apagamento da subjetividade feminina através da linguagem. Em seu longo ensaio de 1929, *Um Teto Todo Seu*, Woolf identifica um “Eu” masculino, presente na ficção de muitos autores até então, que consumia e obliterava qualquer outra subjetividade que tentasse surgir no texto. Tal ego masculino ficcional se apresentaria, segundo Woolf, como uma barra escura e espessa na superfície do texto, “uma sombra parecida com a letra I. Era preciso esquivar-se de um lado para o outro para conseguir um vislumbre da paisagem atrás dela. Se era uma árvore ou uma mulher caminhando, não sei ao certo” (1929, p. 141). Esta sombra em forma de “I”, que não significa apenas uma letra do alfabeto, mas também a palavra “Eu” em inglês, impede que a voz ficcional feminina, a quem Woolf chama de Phoebe, seja percebida no texto, encenando, assim, a impossibilidade da concretização do feminino na linguagem predominantemente masculina. Nesse contexto, Minow-Pinkey se pergunta “como, então, a linguagem feminina é possível, se a repressão do feminino é a principal condição para o

discurso do sujeito humano”³ (1987, p. 17). A autora parece vislumbrar que a resposta para essa questão está justamente no texto poético.

Em seu livro *Virginia Woolf and the problem of the subject* (1987) ela recorre ao conceito de *chora* semiótica explorado pela também pensadora e feminista pós-estruturalista Julia Kristeva em seu *La Révolution du Langage Poétique* (1974), no qual a autora dedica um capítulo para analisar e investigar os efeitos fonéticos na linguagem poética de versos clássicos até textos modernos. Nele, Kristeva define a *chora* semiótica como um conjunto ancestral de sons indefinidos e fonemas presentes no inconsciente humano (p. 221). A filósofa contemporânea Adriana Cavarero relaciona esse conceito à figura da mãe para conceber a noção de *chora* materna, que nos ajudará a entender como o texto poético é construído e como a escrita feminina emprega a figura materna a fim de acessar o estado pré-Edipiano no qual mãe e criança ainda estão fortemente conectadas – ou seja, quando a criança se reconhece como uma continuação do corpo da mãe, como se não fossem seres separados –, e a Lei do pai ainda não impôs as restrições da individuação através da linguagem. Portanto, veremos que o texto poético feminino recairá muito mais sobre a esfera acústica e sobre o prazer derivado da vocalidade materna do que sobre a conformação com a gramática masculina e paterna que permeia a linguagem falocêntrica.

Em “The Maternal Chora; or, the voice of the poetic text” (2005), Cavarero relaciona o prazer acústico à fase pré-Edipiana, já que, de acordo com a autora, este seria o estágio da formação no qual linguagem e civilização ainda não formaram a noção de si da criança. Isso porque, no estado pré-Edipiano, a vocalidade infantil ainda não foi organizada pelo discurso semântico imposto pela linguagem do Pai, estando, assim, livre para explorar os “sons indomados”⁴ que sua vocalidade é capaz de produzir (CAVARERO, 2005, p. 132). Cavarero ainda declara que é por essa razão que pensadoras da tradição psicanalista francesa, como Cixous e Kristeva, se interessaram em investigar a conexão entre a esfera vocal e o estado pré-Edipiano, uma vez que, para elas, a vocalidade pode ser traçada de volta até “a cena originária na qual a relação de fusão entre mãe e criança trabalhava para frustrar a categoria do indivíduo”⁵ (CAVARERO, 2005, p. 131). Dessa forma, poderíamos interpretar que no estado pré-Edipiano há uma conexão entre a figura materna e a voz que desafia a formação do “Eu” identitário construído pela linguagem.

Sendo assim, Cavarero também evoca a noção de *chora* semiótica de Kristeva para defender que podemos encontrar rastros desse passado vocálico materno na mente adulta, como remanescentes de uma liberdade primitiva e pré-verbal que permanecem no inconsciente na forma de “impulsos rítmicos e vocálicos”⁶ (2005, p. 133). Isso porque, ainda segundo Cavarero, tal musicalidade inconsciente estaria profundamente enraizada no corpo, uma vez que ela rememora o laço entre mãe e criança. De fato, em *La Révolution du langage poétique* (1974), Kristeva afirma que a *chora* semiótica não representa uma espécie de “fonetismo universal” comum a todas as línguas, mas sim um estado pré-fonemático, já que “podemos observar que crianças que ainda não haviam adquirido os sons de uma língua específica eram capazes de produzir todos os sons (não linguísticos) possíveis”⁷ (1974, p. 221 – 222). Ademais, como ocorre com o discurso indomado da criança, a *chora* semiótica não presta nenhuma aliança à organização linguística dominante. De acordo com Cavarero:

Esta *chora* semiótica tem uma raiz corporal profunda e está ligada a totalidade indistinta de mãe e criança. Isto precede ao sistema simbólico da linguagem, ou a esfera semântica em que a sintaxe é a regra – a ordem paterna da separação entre o Eu e o Outro, entre mãe e criança, entre significante e significado (2005, p. 133)⁸.

Embora a *chora* pertença ao âmbito do prazer fônico, Cavarero destaca que não há nenhuma oposição entre voz e escrita, mas sim entre voz e a linguagem dominante, engendrada pelo sistema patriarcal. Ao contrário, a escrita, para Cavarero, se põe ao lado da voz para

subverter e desestabilizar os códigos desta linguagem. Como a autora explica, voz e escrita se unem contra um conceito sistemático e normativo da linguagem (2005, p. 132). Portanto, a filósofa italiana esclarece que quando o texto escrito é permeado, ou como ela o coloca, “penetrado”⁹ pela voz, o que emerge desta conexão é o texto poético (2005, p. 132). Nesse sentido, o texto penetrado pela voz é diferente dos outros textos devido a sua capacidade de expressar impulsos corporais e inconscientes, ou como Kristeva determina ao discutir a poesia de Mallarmé, “a linguagem poética em geral, e o texto (literário) moderno em particular, devolvem à língua uma de suas capacidades virtuais e reprimidas: a de infundir ‘paixão’ em sentido”¹⁰ (1974, p. 227).

Como vimos anteriormente, Cavarero afirma que o acústico está fortemente ligado ao corpo: “Ao contrário do pensamento, que tende a residir no mundo imaterial de ideias, discurso é sempre uma questão de corpos, tomado por impulsos, desejos e sangue; a voz vibra, a língua se move”¹¹ (2005, p. 134). O interesse no registro libidinal da voz também é um tema que permeia a obra de Cixous. Em seu ensaio-manifesto de 1975 “O Riso da Medusa”, a autora formula sobre a relação entre voz e enunciação ao corpo feminino:

Ela não “fala”, ela lança seu corpo trêmulo adiante; ela se esquece de si, ela voa. Todas as partes dela perpassam sua voz, e é com o corpo que ela dá o suporte vital à “lógica” de seu discurso. Sua carne fala a verdade. Ela se dispõe despida. Na verdade, ela materializa seu pensamento fisicamente; ela o significa com seu corpo. De certa maneira, ela inscreve o que está dizendo, pois ela não nega aos seus impulsos as partes rebeldes e passionais que eles possuem ao falar”¹² (1975, p. 881).

Assim como para Cavarero, voz e escrita também trabalham juntas para Cixous. De acordo com a pensadora, a escrita feminina não encoraja a separação entre oralidade e texto escrito, uma vez que ela não nega os impulsos do inconsciente. Cixous defende que o texto masculino, entretanto, está preso à gramática e à sintaxe da linguagem patriarcal (CIXOUS, 1975, p. 881). Sendo assim, ele mascara os impulsos reprimidos no inconsciente, o que, para Cixous e Cavarero, resulta em uma separação entre texto escrito e oralidade. Como Cixous explica, no texto feminino “Não há separação, a dita divisão feita pelo homem comum entre a lógica do discurso oral e a lógica do texto, preso às relações antiquadas – servil, calculista – do seu senhor”¹³ (1975, p. 881).

Nesse sentido, Cixous percebe que o sistema patriarcal encoraja não somente a separação entre oralidade e escrita, mas também entre mãe e criança, resultando, assim, no processo de individuação e na criação do “Eu”. Aquilo que o texto produzido pela escrita feminina acarreta, então, é um momento de retorno ao estado pré-Edipiano, em que tanto a figura da mãe quanto a do *outro* não se encontra externalizada à criança; ao contrário, é parte de si, lembrada através dos traços da voz e da musicalidade. Dessa forma, Cixous afirma que ao juntar a oralidade herdada da voz materna com a palavra escrita, a escrita feminina escreve com “tinta branca”, o que poderia se configurar como uma alusão ao leite materno, como ela revela em: “Dentro dela, há sempre um pouco daquele bom e velho leite materno. Ela escreve com tinta branca” (1975, p. 881).

Podemos afirmar, então, que a leitura que Cavarero faz de *La révolution du langage poétique* (1974) de Kristeva se aproxima das ideias de Cixous, uma vez que a pensadora italiana percebe a conexão entre som, corpo e texto ao demonstrar que os fonemas são os signos textuais e linguísticos que materializam os impulsos corporais na linguagem. De fato, Kristeva formula que “[...] os fonemas devolvem aquilo que os sons perderam ao se tornarem sons de uma língua específica: eles devolvem a topografia do corpo que se reproduz neles”¹⁴ (1974, p. 222). Dessa forma, se pensarmos a escrita feminina como o texto poético por excelência, torna-se claro como ela expressa as experiências e memórias do corpo. Como argumentou a pesquisadora

brasileira Flavia Trocoli em “Insistir no *Eu*, destronar o *Eu*, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous” (2020), a escrita feminina

[...] é atravessada tanto por um privilégio da voz, com ênfase no ritmo e no canto, que desregula o andamento linear da escrita, quanto pela indecidibilidade do verbo ‘volar’ que, em francês, significa, intransitivamente voar, e, transitivamente, roubar. Voz, voo, roubo, seriam os elementos imprescindíveis para a subversão daquilo que, regulado pela posse, estaria fixado no espaço e no tempo de maneira idêntica a si (2020, p. 190).

Assim, podemos interpretar que, assim como os fonemas encenam este *voo* de volta aos impulsos inconscientes do corpo, a escrita feminina de Cixous *rouba* de volta para si os impulsos e paixões dos sentidos petrificados pela gramática da linguagem patriarcal, para que estes possam ser infundidos com novos e múltiplos sentidos. Dessa maneira, eles voam para longe das amarras do ego masculino e roubam para a liberdade de uma subjetividade múltipla. Em “O Riso da Medusa” (1975), Cixous joga com o duplo sentido do verbo “volar” ao considerar a atitude de voo/roubo do feminino na linguagem:

Voar é um gesto feminino – voar na linguagem e fazê-la voar. Todas nós aprendemos a arte de voar e suas numerosas técnicas; por séculos temos sido capazes de adquirir qualquer coisa através deste voo/roubo. Vivemos neste voo, roubando, encontrando, quando desejado, passagens estreitas, encruzilhadas escondidas. Não é por coincidência que *volar* tenha um significado duplo, e que joguemos com cada um deles, desestabilizando, assim, os agentes do sentido¹⁵ (1975, p. 887).

Resta-nos observar, então, como este prazer feminino derivado da vocalidade se faz presente nos textos poéticos de Woolf, e como a autora encena a desestabilização do sistema linguístico patriarcal em sua obra. Adriana Cavarero aponta que uma das características da *chora* materna é a sua indiscernibilidade, sua falta de definição. Nas palavras da autora, a *chora* é “privada de qualquer forma material e conceitual”¹⁶ (2005, p. 134), e, sendo assim, devido a sua impossibilidade de ser conceptualizada, a *chora* permanece fora do sistema Simbólico da linguagem. Esta proposição de Cavarero nos traz a mente um episódio do romance *Mrs. Dalloway*, de 1925, no qual o personagem Peter Walsh está vagando pelas ruas de Londres quando se depara com uma figura peculiar: uma velha mulher, provavelmente pedinte, cantando palavras indefinidas e indistintas do que parecia ser uma canção de amor. A cena de Woolf é descrita da seguinte forma:

Foi interrompido por um som; um som frágil, trêmulo, uma voz borbulhando sem direção, sem vigor, sem princípio nem fim, escorrendo, débil e pungentemente e desprovida de qualquer significado humano, num

i am fá am sou
fu suí tu im u...

a voz do que não tinha idade nem sexo, a voz de uma vertente antiga jorrando da terra; que brotava, exatamente do outro lado da estação de metrô do Regent’s Park, de uma forma alongada e tremulante, como um cano de chaminé, como uma bomba enferrujada, como uma árvore fustigada pelo vento, eternamente desprovida de folhas, que deixava o vento subir e descer pelos seus ramos cantando

i am fá sou
fu suí tu im u...

e treme e range e geme na brisa eterna.

Ao longo das eras, desde que o calçamento era grama, desde quando era um pantanal, ao longo da era do dente de sabre e do mamute, ao longo da era das auroras silenciosas, a devastada mulher (pois vestia uma saia), com a mão direita estendida, a esquerda grudada sobre o corpo, continuava cantando o amor. (WOOLF, 1925, p. 82).

De fato, no trecho anterior, Woolf parece ter ficcionalizado a noção de *chora* materna de Cavarero. Assim como a *chora*, a pedinte de Woolf é desprovida de forma: “ela” não possui idade nem sexo, e se mostra como uma figura “alongada e tremulante” da qual uma voz emite seus fonemas. Os sons produzidos são inexplicáveis e sem sentido, o que faz com que essa personagem, cuja voz é sem idade e sem sexo, não seja capturada pelo sistema Simbólico da linguagem. Além disso, a canção “*chórica*” desta figura é antiga, tendo ecoado nas eras primitivas de “dente de sabre e mamute”, o que poderia evocar a discussão de Cavarero em torno das origens primitivas da *chora* como uma voz imemorial, lembrada através de pulsões que surgem no discurso como sons que rompem a gramática e a sintaxe falocêntrica. Finalmente, Woolf faz com que esta voz que canta o amor e interrompe o curso do mundo masculino seja feminina. Embora seja afirmado no texto que a figura enigmática não possua sexo, ela porta os signos performativos da mulher por meio de sua vestimenta, que consiste em uma saia. Woolf parece indicar, então, que a escrita feminina é uma espécie de portal para o indefinível, para aquilo que irá pôr um fim à linguagem patriarcal, um espaço de expansão para a alteridade. Assim, Woolf sugere a seus leitores que a voz poética seria o som frágil e trêmulo de uma mulher devastada.

Após esta leitura de *Mrs. Dalloway*, nos permanece a questão: como se dá esta nova subjetividade que permeia o texto poético da escrita feminina, que permite que a voz e o som penetrem a escrita, e assim, desafiem a linguagem opressora patriarcal? Formaria ela um novo sujeito? De acordo com Makiko Minow-Pinkey, é o que justamente ocorre no texto poético. Segundo a autora, “Tais textos, ao estraçalhar a posicionalidade, libertam uma força profunda de ruptura que pode, mesmo que apenas possivelmente, constituir um terreno em que um novo tipo de sujeito e discurso possam ser engendrados”¹⁷ (1987, p. 19). Para a autora, este sujeito é andrógino. Isso porque, segundo Minow-Pinkey, a voz do texto poético, que rememora os sons livres da *chora* e do estado pré-Edipiano, articula em si tanto o masculino quanto o feminino. Nas palavras da autora, “Embora a *chora* semiótica, sendo pré-Edipiana, esteja ligada a mãe, em oposição ao Simbólico, que é governado pela Lei do Pai, a figura materna pré-Edipiana contém, para o bebê, tanto masculinidade quanto feminilidade”¹⁸ (1987, p.21). Nesse sentido, a autora segue argumentando que após deixar este estado, a menina se identifica com a mãe, fortalecendo as performances do feminino e confirmando sua alteridade, mas também com o pai, para que assim, ela consiga sustentar seu espaço no sistema Simbólico (1987, p. 22). Minow-Pinkey estabelece, assim, uma relação entre a mulher e a androginia quando declara que “a mulher não pode ser outra coisa que não andrógina”¹⁹ (p. 22).

Woolf esclarece, entretanto, que a mente andrógina não se define através do sexo biológico de quem a possui. Ela pode, ao contrário, acessar ambos os lados, livre para relembrar mãe e pai, e impulsionar a multiplicidade. Seria, então, uma subjetividade, ou um sujeito, que permite todos os outros. Woolf admite, no entanto, que tal subjetividade está mais próxima de ocorrer através do feminino, uma vez que este se encontra fora do centro, isto é, fora da tradição engendrada pelo sistema Simbólico masculino. Essa condição, para a autora, seria o principal fator que faz com que a mulher, ou mais especificamente, o feminino, seja capaz de se distanciar dos mecanismos de dominação da tradição patriarcal, do “Eu” central que domina todas as relações, e se colocar ao lado do outro, se afirmando em sua alteridade. Em *Um teto todo seu* (1929), a autora pondera que:

A mente é mesmo um órgão misterioso, refleti, ao afastar a cabeça da janela, sobre o qual absolutamente nada se sabe, apesar de dependermos tanto dela tão completamente. Por que sinto que há divisões e oposições na mente, da mesma forma que há tensões advindas de causas óbvias no corpo? O que eles querem dizer com “unidade da mente”? (...) [a mente] Pode relembrar através dos pais e das mães, uma vez que eu disse que, ao escrever uma mulher relembrava através da mãe. De novo, se alguém é mulher, esse alguém se surpreenderá frequentemente com o súbito rompimento da consciência, digamos, ao caminhar por Whitehall, quando, de herdeira

natural daquela civilização, ela se torna, ao contrário, alheia a ela, pária e crítica. (1929, p. 137 – 138).

Após ponderarmos sobre as questões aqui expostas, poderíamos, por que não dizer, que o texto poético se converte em uma maneira efetiva de combater o discurso excludente patriarcal. Impregnado pela voz poética materna e pelos sons livres do inconsciente, a escrita capaz de produzir tal texto faz ruir a base intelectual falocêntrica usando apenas linguagem. Ela é capaz de romper a palavra totalitária de governantes modernos com um chiste, ou com um riso... Ela celebra a alteridade que traz consigo e a promove através de uma nova subjetividade. Woolf nos diz que essa subjetividade é andrógina, originada de uma mente que finalmente poderá reunir pai e mãe sem o medo de que um desses lados lhe subjuguem por completo, e fala a língua da mulher “devastada” que “lança seu corpo trêmulo adiante”, que atravessa Whitehall interrompendo o tempo do governo patriarcal, do militarismo, da guerra e do consumo, cantando sua canção de amor de tempos imemoriais.

THE VOICE OF THE POETIC TEXT AND ANDROGYNY UNDER THE LENS OF ÉCRITURE FÉMININE: A DIALOGUE BETWEEN VIRGINIA WOOLF AND HÉLÈNE CIXOUS

ABSTRACT:

This text will investigate how the matter of androgyny in Virginia Woolf and Hélène Cixous's *écriture féminine* converge when it comes to the vocality and the sounds that penetrate the poetic text. It shall recur to philosopher Adriana Cavarero's notion of maternal *chora* to relate the vocalic pleasure to the maternal figure, besides defending that this maternal trace remains in the adult unconscious as a set of untamed sounds. Thus, the poetic text can entail an androgynous subject and destabilize the rules of patriarchal discourse.

Keywords: Virginia Woolf. Hélène Cixous. Androgyny. Écriture féminine. Maternal *chora*.

¹ Tradução livre de: “They offer a theoretical understanding of femininity as the term which has been repressed into marginality and silence by the order of representation, this constituting the very condition for the functioning of the symbolic order”.

² Tradução livre de: “For Cixous, change and freedom comes into being at this very intimate everyday level, by unmasking and interrogating the language we use to speak through sexual difference”.

³ Tradução livre de: “...how this feminine language is possible, if the repression of the feminine is the very condition of the human subject's speech”.

⁴ Tradução livre de: “untamed sounds”.

⁵ Tradução livre de: “the originary scene in which the fusional relationship between mother and child also works to frustrate the category of the individual”.

⁶ Tradução livre de: “rhythmic and vocalic drives”.

⁷ Tradução livre de: “on peut constater chez les enfants n'ayant pas encore acquis les sons d'une langue mais pouvant produire tous les sons (non-linguistiques) possibles”.

⁸ Tradução livre de: “This semiotic *chora* has a profound bodily root and is linked to the indistinct totality of mother and child. It precedes the symbolic system of language, or the sphere of the semantic where syntax and the concept rule – the paternal order of the separation between the self and the other, between mother and child, and between signifier and signified”.

⁹ Tradução livre de: “penetrated”.

¹⁰ Tradução livre de: “le langage poétique en général, et le texte moderne en particulier, restituent au langage une de ses capacités virtuelles mais refoulées : celle de faire passer les ‘passions’ dans le sens”.

¹¹ Tradução livre de: “Unlike thought, which tends to reside in the immaterial otherworld of ideas, speech is always a question of bodies, filled with drives, desires and blood. The voice vibrates, the tongue moves”.

¹² Tradução livre de: “She doesn't ‘speak’, she throws her trembling body forward; she lets go of herself, she flies; all of her passes into her voice, and it's with her body that she vitally supports the ‘logic’ of her speech. Her flesh speaks true. She lays herself bare. In fact, she physically materializes what she's thinking; she signifies it with her

body. In a certain way she *inscribes* what she's saying, because she doesn't deny the drives the intractable and impassioned part they have in speaking".

¹³ Tradução livre de: "There is no scission, that division made by the common man between the logic of oral speech and the logic of the text, bound as he is by his antiquated relation – servile, calculating – to mastery".

¹⁴ Tradução livre de: "les poèmes reprennent ce que les sens ont perdu en devenant sons d'une langage donné : ils reprennent la topographie du corps qui s'y reproduit".

¹⁵ Tradução livre de: "Flying is a woman's gesture – flying in language and making it fly. We have all learned the art of flying and its numerous techniques; for centuries we've been able to possess anything by flying; we've lived in flight, stealing away, finding, when desired, narrow passageways, hidden crossovers. It is no accident that *voler* has a double meaning, that it plays on each of them and thus throws off the agents of sense".

¹⁶ Tradução livre de: "deprived of every material and conceptual form".

¹⁷ Tradução livre de: "Such texts, shattering positionality, unleash a profound force of rupture or 'negativity' that might, just possibly, constitute a terrain where a new kind of subject and discourse could be engendered".

¹⁸ Tradução livre de: "Though the semiotic *chora*, as pre-Oedipal, is linked to the mother in contrast to the symbolic which is governed by the Law-of-the-Father, yet the pre-Oedipal mother contains both masculinity and femininity".

¹⁹ Tradução livre de: "Woman cannot but be androgynous".

REFERÊNCIAS

CAVARERO, Adriana. *The Maternal Chora; or the Voice of the Poetic Text*. In: CAVARERO, A. *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*. Stanford: Stanford University, 2005, p. 131-138.

CIXOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*. Translation Keith and Paula Cohen. *Signs*, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976. [1975].

CIXOUS, Hélène. *Sorties: Out and Out: Attacks/ Ways Out/ Forays?*. In: CIXOUS, H.; CLÉMENT, C. *The Newly Born Woman*. Trans. B. Wing, London: LB Taurus, 1996. p. 63-129. [1974].

KRISTEVA, Julia. *La Révolution du Langage Poétique: L'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Normandie, Lonrai: Éditions du Seuil, 1974.

MINOW-PINKEY, Makiko. *Virginia Woolf and the problem of the subject: feminine writing in the major novels*. Edinburgh: Edinburgh University, 2010 [1987].

SELLERS, Susan. Introduction. In: CIXOUS, H. *The Hélène Cixous Reader*. Ed. Susan Sellers. London: Routledge, 1994, p. XXVI-XXIV.

TROCOLI, Flavia. Insistir no *Eu*, destronar o *Eu*, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous. *Alea*, v. 22, n. 3, p. 181-195, dez. 2020.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2012 [1925].

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014 [1929].

Data de submissão: 27/05/2022

Data de aceite: 08/08/2022