
**ALINHAVANDO NÓS: CONSIDERAÇÕES SOBRE O SIMBÓLICO NA
ESCRITA FEMININA DO TRAUMA DE GUERRA EM A CASA DAS SETE
MULHERES, DE LETÍCIA WIERZCHOWSKI**

Denise Borille de Abreu¹

Resumo: O presente artigo propõe aproximações entre estudos literários e psicanalíticos para um maior entendimento do trauma gerado nas mulheres pela guerra e da particularidade da escrita feminina do trauma de guerra, tomando-se como exemplo a narrativa *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski. O objetivo principal deste ensaio é mostrar como se dá o processo de simbolização do trauma de guerra através da escrita feminina, comparada aqui ao ato de tecer, atividade que remonta às *moiras* gregas descritas por Hesíodo e à personagem Penélope, da *Odisséia* de Homero.

Palavras-chave: Narrativas femininas de guerra; Narrativas de trauma; Literatura e Psicanálise; Teoria do trauma; Escrita biográfica.

Abstract: This article aims to approach literary and psychoanalytical studies for a better understanding of the trauma experienced by women during wartime and the uniqueness of women's writing of war trauma. This study focuses more particularly on Leticia Wierzchowski's novel *A casa das sete mulheres*. It is the main objective of this essay to describe how the trauma experienced in wartime may be symbolized by women's writing, in analogy to the act of weaving, which goes back in time to Hesiod's Greek *moiras* as well as the female character Penelope, from Homer's *Odyssey*.

Keywords: Women War Writing; The Writing of Trauma; Literature and Psychoanalysis; Trauma Theory; Life Writing.

¹ Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. E-mail: deniseborille@gmail.com

Quando situada na dimensão do Real lacaniano, a escrita feminina de guerra costuma abordar, frequentemente, o tema da sobrevivência. Isso porque, ao buscar expressar o trauma do Real através de palavras, ao tentar abarcar a totalidade do Real, a escrita feminina de guerra representa uma possibilidade de sobrevivência. Mas ela também é capaz de ir além da esfera da sobrevivência: colocar o Real em palavras é uma tentativa de aliviar a dor do trauma e o ato de buscar unir os estilhaços da dor, os fragmentos do trauma, parece trazer em si, senão um deleite, um grande alívio para a mulher que escreve.²

Considerada uma das precursoras da escrita feminina de guerra, Virginia Woolf definia a escrita como uma experiência das mais prazerosas ao seu alcance, em meio à violência que ela vivenciou na Primeira Guerra, na Guerra Espanhola e no limiar da Segunda Guerra.³ Embora Woolf represente uma pioneira da escrita de guerra, outras mulheres predecessoras a ela, não necessariamente escritoras, podem ser associadas à resposta feminina de sobrevivência de uma guerra. Para Scherazade, a protagonista feminina de *As mil e uma noites*, o ato de narrar (que, nesse caso, se dava de maneira oral, mas que também pode sugerir um paralelo com a escrita) era a única forma de se manter viva, ou mesmo de adiar seu destino trágico. A mitologia grega, por sua vez, chama a atenção para o ato de tecer das *Moiras*, entidades femininas

² Proponho-me, aqui, a analisar a dimensão simbólica da escrita feminina do trauma de guerra, tendo como alicerce a tríade lacaniana Real-Simbólico-Imaginário (R-S-I). Embora os três domínios coexistam em nível de igualdade (um não sobrepassa o outro, unidos que estão na representação através do nó borromeano), inicio minha análise pela dimensão do Real. O trauma se origina a partir do encontro pungente com o Real, tão intenso que, inicialmente, não consegue ser verbalizado, ou colocado em palavras - ou seja, simbolizado. Entretanto, essa elaboração pode se dar num momento posterior ao choque, ao se atribuir um significante (*point de capiton*, conforme a terminologia lacaniana) que permite ao sujeito traumatizado se expressar através da linguagem, seja ela oral ou escrita. Lacan situava a linguagem no domínio do Simbólico. Portanto, para adentrar minha análise sobre a escrita do trauma, darei mais enfoque a essa dimensão, associando-a sempre ao feminino. Principalmente através do ato de tecer - atividade frequentemente atribuída às mulheres (tanto mitológica quanto historicamente) e vista também aqui, como análoga ao ato de escrever (semelhança entre texto e tela). Nesse aspecto, a figura de Penélope adquire uma representação especial, como a mulher que tece sua estória durante a guerra, sendo a mulher um ser desejante formado por vazios, que se lança em busca de um significante para preencher buracos, lacunas.

³ Em um de seus muitos escritos bibliográficos, Virginia Woolf registra o seguinte: “Eu sinto como se eu tivesse tomado um golpe; mas não se trata, como eu julgava quando era criança, simplesmente de um golpe de um inimigo escondido pelas névoas da vida diária; isso é ou será uma espécie de revelação; é um sinal de algo real por trás das aparências; e eu o torno real ao colocá-lo em palavras. É somente ao colocá-lo em palavras que eu o torno completo; essa completude significa que ele perdeu seu poder de me ferir; isso me dá, talvez porque ao fazer isso eu elimino a dor, um grande deleite em reunir as partes separadas. Talvez esse seja o prazer mais forte que eu já conheci.” (WOOLF, Virginia. *Moments of Being: A Collection of Autobiographical Writing*. Londres: Harvest Books, 1985, p.72, tradução minha).

que teciam os destinos dos mortais. Adélia Meneses lembra que o próprio Freud chegou a estudar a característica fundamentalmente feminina do ato de tecer: “Em seu estudo sobre a Feminilidade, Freud tece uma engenhosa explicação: a técnica de trançar e tecer – apanágio das invenções femininas – teria como ‘motivo inconsciente’ o pudor.” (MENESES, 1995: 45). Enquanto o pudor, para Freud, dissimula os órgãos genitais, neste caso a fenda do sexo feminino, o ato de tecer aparece como tentativa de abrir a fenda, desfazer a trama, desatar os nós. Ainda por trás desse pudor estaria o desejo feminino que é, ainda segundo a autora, “de um lado, a necessária percepção da falta; de outro lado, a insaciabilidade: o anelo pela completude, o ‘mais ainda’”. (MENESES, 2000: 153). Sendo assim, o ato feminino de tecer, análogo ao ato da escrita, pode ser visto como uma forma de dar vazão ao desejo feminino, como uma espécie de interlúdio prazeroso, talvez escapista, em meio às duras circunstâncias de uma guerra.⁴

De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo, as três irmãs tecelãs, filhas de Nyx, a Noite, chamavam-se Cloto, Laquesis e Átropos. A ideia de uma *Moirá* interferindo no destino dos mortais evoluiu de diversas maneiras. De acordo com a *Teogonia*, o ato de tecer está associado à vida humana. Não era raro que entidades relacionadas ao destino fossem representadas por imagens femininas, uma vez que o trabalho de tecer e fiar era delegado às mulheres.

A influência helênica permitiu ainda o surgimento de outras representações femininas associadas à ideia de tecer como uma forma de sobrevivência. No cânone da autoria masculina de escrita de guerra, a narrativa de guerra *Odisseia*, de Homero, ressalta o exemplo da figura de Penélope que, ao esperar seu marido heroico retornar da guerra, encontra no ato de tecer (atividade semelhante ao ato de narrar) mais que uma distração em meio à espera angustiante pelo retorno do marido, mas também uma maneira sagaz de lidar com seus pretendentes. O caso de Penélope é digno de

⁴ Há, aqui, mais uma alusão ao domínio lacanianiano do Simbólico: o ponto da costura assemelha-se ao *point de capiton*, através do qual tenta-se atribuir um significante à experiência traumática do Real. A preferência por preencher vazios na escrita, por dar pontos que unem furos, confere um certo caráter “marginal” à escrita feminina: ela é a costura da borda, escrita que margeia, bordeia, que estofa mas não arremata o todo de uma vez. No que se refere às narrativas femininas de trauma de guerra vê-se que há nessa escrita, ao mesmo tempo despreziosa e ambiciosa, uma tentativa de unir o que foi apartado pela guerra.

estudo para as narrativas femininas de guerra, dada a semelhança da confecção da tela com o processo da escrita textual em meio a um trágico evento. O gesto básico de costurar, de dar pontos e tecer nós, alinhar e arrematar, pode ser associado à maneira como a escrita feminina simboliza o trauma do Real: através do que a crítica psicanalítica lacaniana convencionou chamar de *point de capiton*, que sugere uma espécie de ponto de estofamento através do qual a escrita feminina busca “alfinetar” o Real, uma vez que arrematá-lo é impossível, pois o Real é o que não pode ser captado em sua totalidade.

Para adentrar na dimensão do simbólico lacaniano, parece válido explorar um pouco mais as implicações da personagem feminina da *Odisseia* para a escrita feminina contemporânea de guerra. A esposa de Odisseu certamente não era uma entidade divina, mas o tipo de poder que ela exerce durante a ausência de seu marido, por ele estar na guerra, faz dela uma personagem ainda mais intrigante. Ela é a rainha de Ítaca, capaz de desviar-se das expectativas impostas por sua família ao desenvolver uma estratégia inteligente para enganar seus pretendentes. Embora Penélope fosse uma aristocrata era comum, nas sociedades micênicas, ver rainhas executando tarefas domésticas, tais como lavar roupas, fazer pão e azeite, cuidar das crianças e tecer. Entretanto, havia várias servas no *Megaron*. Em *The World of Odysseus* o crítico M.I. Finley esclarece que:

Mesmo não tendo direito a um modo de vida heroico, aos feitos de proeza, jogos competitivos e liderança em quaisquer tipos de atividades organizadas, as mulheres trabalhavam, independentemente de classe. Ao lado de suas servas, Nausicaa, filha do rei da Feácia, cuidava de lavar as roupas. A rainha Penélope encontrou no ato de tecer o truque para deter seus pretendentes. Seu estratagemas, entretanto, de desfazer à noite o que fizera durante o dia, repetido sem cessar por três anos inteiros até uma das servas revelar o segredo, sugere que o trabalho dela não era exatamente dispensável. As mulheres da aristocracia, assim como os homens, possuíam todas as habilidades necessárias ao trabalho, e usavam-nas mais frequentemente. Entretanto, o verdadeiro papel delas era gerencial. A casa era o domínio delas, assim como cozinhar, lavar, limpar e fazer roupas. (FINLEY, 1982, p. 70, tradução minha).

Do ponto de vista histórico, Penélope teria que ceder à ideia de regressar à casa de seu pai enquanto seu marido não estivesse por perto. Ao

invés disso, ela escolhe permanecer na casa dela a todo custo. Em *Women in Ancient Greece* Sue Blundell confirma a nobreza do feito de Penélope mas faz, igualmente, um questionamento válido no que diz respeito ao significado ambíguo da atitude da rainha de Ítaca. Blundell coloca que:

Penélope certamente emerge como uma mulher inteligente e determinada, capaz de se esquivar das pressões exercidas tanto por seus pretendentes como por sua própria família. Mas, para conseguir isso, ela emprega armas tradicionalmente associadas às mulheres; o uso enganador do tecer e das palavras é típico do comportamento atribuído às mulheres na *Odisseia*, e faz com que o caráter de Penélope pareça sombrio e ambíguo, similar ao que é conferido a Helena. (BLUNDELL, 1995, p. 55, tradução minha).

A passagem salienta o plano duvidoso de Penélope, que consistia em desfazer à noite a tessitura, a fim de manter os pretendentes afastados dela por aproximadamente três anos. A obscuridade do seu plano é comparada, aqui, ao adultério de Helena, o que parece ser um exagero. É importante notar que, antes de partir para a guerra, Odisseu havia dado a sua esposa plenos poderes sobre o palácio em Ítaca. Cuidar da casa é uma tarefa que sua esposa faz de forma legítima e com orgulho, e que revela seu senso de dever pessoal. Além disso, guardar a casa lhe dá controle sobre a propriedade e as servas.

Seu fracasso em casar novamente é contrabalanceado pelo poder que ela exerce no palácio. A negociação de papéis de poder entre Odisseu e Penélope é uma questão que merece atenção, muito mais que o questionamento acerca de uma ambígua falta de habilidade em lidar satisfatoriamente com seus pretendentes. Mais uma vez, Sue Blundell esclarece que:

Este modelo de relações de gênero é, em muitos aspectos, bem diferente de tudo originado na literatura do final da Era Clássica, na qual as esferas de atividade de homens e mulheres eram fundamentalmente distintas. No mundo homérico, onde o poder político estava enraizado na propriedade real, a fronteira entre o doméstico e o político, entre o privado e o público, não era tão rígida. Os papéis de homens e mulheres se intercalavam, e é por essa razão que uma mulher podia chegar perto – durante a ausência do marido – do exercício do poder político. (BLUNDELL, 1995, p. 57, tradução minha).

Pode-se afirmar que o papel exercido por Penélope na narrativa ultrapassa o âmbito doméstico; ao insistir em permanecer no palácio, e ao cuidar dele da melhor maneira possível, a rainha de Ítaca exerce papel principal como provedora do seu próprio lar, algo até então sem precedentes em termos históricos, possibilitado em grande parte pelo cenário da Guerra de Troia.

É possível dizer que a personagem Penélope apresenta pelo menos duas grandes contribuições para as narrativas femininas de guerra: sua tessitura, além de ser usada como uma arma para se defender das circunstâncias que lhe foram impostas pela guerra, serve igualmente para lhe garantir poder político. É possível ir um pouco além e admitir a possibilidade que o ato de tecer representa para Penélope um jogo, uma distração, algo que a aproxima do lúdico, da *jouissance* lacaniana, em face às limitações impostas pela guerra - a longa ausência de Odisseu, as pressões de sua família, a responsabilidade de cuidar sozinha do filho, para citar alguns exemplos. Há algo de libertador no tecer de Penélope. Mesmo sem compreender quais seriam os desdobramentos da Guerra de Troia – se Odisseu retornaria vivo ou não, por quanto tempo os pretendentes continuariam a importuná-la, se o filho veria o pai novamente, entre outros afãs - mesmo sem conseguir adentrar a totalidade da situação real, Penélope arrisca dar alguns pontos que lhe permitem vislumbrar outras possibilidades e até mesmo encontrar um certo deleite em fazer isso. É possível, como Adélia Meneses propõe, pensar no ponto comum que une Penélope e Scherazade. A autora afirma que:

Penélope, Scherazade. Uma tece infundavelmente o manto, dia após dia, no meio dos príncipes, e sua fidelidade é condição para o reencontro; outra tece infundavelmente, noite após noite, a teia de sua narrativa: sempre em suspense, sempre não terminada. Terminá-la, seria a morte. Penélope: a fidelidade por um fio. Scherazade: a vida por um fio. A falta de término, em ambas, é uma metáfora do infinito. (MENESES, 1995: 46).

Em ambos os casos, de Penélope e Scherazade, a autora vê o fiar como astúcia e fidelidade, não só aos maridos, mas à própria vida da mulher que tece. Outra característica comum a ambas personagens é o aspecto “interminável” do tecer. Esses dois denominadores comuns parecem revelar

algo sobre a escrita feminina de guerra: ela gira em torno da sobrevivência, ou seja, do escapar à destruição provocada pela guerra, e se estende para o simbólico, descrito aqui como “metáfora do infinito”.

Disso consiste o processo simbólico da escrita feminina: ao fazer pequenas punções no Real, de maneira semelhante a uma costura de estofamento, a escrita feminina tem a capacidade de alcançar o Real, ainda que de forma fracionada. Cumpre ressaltar que não estamos mais diante da realidade bruta do trauma do real mas, de acordo com Lúcia Castello-Branco, “de uma elaboração escrita (simbólica, portanto) do real” (CASTELLO BRANCO, 1989: 150). Isso é feito através do *point de capiton*, ou ponto-de-estofa que, para Lacan, serve para unir um significante a um significado. Embora busque atingir parte do real, esse ponto faz parte de um processo que se insere na ordem simbólica lacaniana. Nessa ordem, assim como para a psicanálise lacaniana em geral, observa-se, nas palavras de Julia Kristeva (1969), o “princípio da primazia do significante” em relação ao significado. A importância do significante, como força inscrita no inconsciente que determina a história e a relação do sujeito, leva Cleusa Passos a afirmar que o estudo da ordem simbólica não se aplica somente à literatura e à psicanálise, mas “ao domínio da palavra, da cultura como um todo, nas elaborações dos artefatos verbais” (PASSOS, 2009: 202).

Para melhor adentrar a dimensão simbólica, é preciso levar em consideração algumas definições oferecidas por dicionários de psicanálise. Roudinesco conceitua o simbólico conforme se segue:

Termo extraído da antropologia* e empregado como substantivo masculino por Jacques Lacan*, a partir de 1936, para designar um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização. Utilizado em 1953 no quadro de uma tópica*, o conceito de simbólico é inseparável dos de imaginário* e real*, formando os três uma estrutura. Assim, designa tanto a ordem (ou função simbólica) a que o sujeito está ligado quanto a própria psicanálise*, na medida em que ela se fundamenta na eficácia de um tratamento que se apóia na fala. (ROUDINESCO, 1998: 728).

A definição de simbólico oferecida por Roudinesco, além de situá-lo na tríade lacaniana, parece privilegiar a dimensão linguística e sua importância para a psicanálise, uma vez que ambas se valem do discurso humano.

Laplanche e Pontalis, por sua vez, reiteram a importância da linguagem no simbólico: “Este termo refere-se também à ideia de que a eficácia do tratamento tem o seu elemento propulsor real no caráter fundador da palavra” (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001: 480) e adentram o estruturalismo de Claude Lévi-Strauss:

A ideia de uma ordem simbólica que estrutura a realidade interhumana foi salientada nas ciências sociais particularmente por Claude Lévi-Strauss a partir do modelo da linguística estrutural saída do ensino de Ferdinand de Saussure. A tese do *Cours de linguistique générale* (*Curso de linguística geral*, 1955) é que o significante linguístico tomado isoladamente não possui qualquer ligação interna com o significado; só remete para uma significação por estar integrado num sistema significante caracterizado por oposições diferenciais.” (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001: 481)

A referência a Lévi-Strauss se faz digna de destaque uma vez que este artigo busca aproximar estudos literários e psicanalíticos para um melhor entendimento do trauma de guerra. A antropologia estrutural de Lévi-Strauss pressupõe que toda cultura é formada por um conjunto de sistemas simbólicos. A linguagem é onde esses sistemas se situam primeiramente, seguida pelas regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001: 481). Ao conferir à linguagem uma posição privilegiada entre os sistemas simbólicos, é possível afirmar que ela configura igualmente como um instrumento simbólico primordial para compreensão dos demais membros que formam uma cultura. A literatura, enquanto expressão artística do discurso escrito, aparece como uma possibilidade legítima de buscar entender melhor o que afeta uma sociedade. Não seria diferente no caso de uma guerra, de uma ação hegemônica que mobiliza a sociedade como um todo, afetando em igual escala homens, mulheres e crianças. Portanto, o estudo da linguagem feminina, em sua particularidade, se faz necessário para entender como as mulheres se expressam sobre os efeitos do trauma de uma guerra.

As contemporâneas de Penélope encontram no tecer da rainha de Ítaca uma inspiração valiosa: os silêncios, as lacunas, o buraco deixado pelo trauma do real são furos que a escrita feminina, semelhante a um bordado, tenta unir e preencher. Os possíveis significados do trauma experimentado na guerra ora deslizam livremente pelas malhas do texto feminino, ora são enlaçados pelo ponto-de-estofa, que os une a um significante. Lúcia Castello Branco, após recordar a definição de feminino para Lacan “como um furo no discurso, como uma lacuna no tecido significante” (CASTELLO BRANCO, 1989: 141), afirma que:

É, portanto, através de uma estrutura paradoxalmente prolixa e elíptica que o texto feminino se desenvolve. Afinal, o furo é sempre bordejado por uma margem, por um desenho, que por sua vez contornará outros furos, bordejados por outras margens. Como um bordado. (CASTELLO BRANCO, 1989: 141)

Em *A casa das sete mulheres*, a protagonista Manuela exerce um papel que a aproxima muito do ofício de Penélope. A comparação pode ser estabelecida desde o início da narrativa, antes mesmo de ela conhecer Giuseppe Garibaldi, aquele que seria o “seu” herói. Ao narrar a partida dos homens para a batalha, Manuela registra em seu diário:

Sim, sempre os homens se vão, para as suas guerras, para as suas lides, para conquistar novas terras, para abrir os túmulos e enterrar os mortos. As mulheres é que ficam, é que aguardam. Nove meses, uma vida inteira. Arrastando os dias feito móveis velhos, as mulheres aguardam... Como um muro, é assim que uma mulher do pampa espera pelo seu homem. Que nenhuma tempestade a derrube, que nenhum vento a vergue, o seu homem haverá de necessitar de uma sombra quando voltar para a casa, se voltar para a casa... Minha avó Perpétua dizia isso, disse-nos isso muitas vezes ao contar das guerras que meu avô lutara. É a voz dela agora que ecoa nos meus ouvidos. (WIERZCHOWSKI, 2003: 72).

É importante observar nessa passagem a visão cíclica que a protagonista feminina tem da guerra: a ida dos homens para o campo de batalha, a espera das mulheres, o sofrimento atravessando diferentes gerações: para Manuela as guerras fazem parte de um padrão inexoravelmente repetitivo. Mais uma vez isso nos permite aproximar a Penélope da Guerra de

Troia às mulheres de guerras contemporâneas: embora pertencentes a épocas distintas, essas mulheres têm em comum a atitude de espera e a angústia que isso pode acarretar.

Outro detalhe que aproxima Manuela de Penélope e é digno de atenção se dá quando a protagonista de *A casa das sete mulheres*, em meio à espera angustiante, parece usar o seu diário como uma espécie de defesa contra o sofrimento que a guerra lhe provocava. De maneira semelhante ao ato de tecer de Penélope, que servia ao mesmo tempo para preencher o tempo e esquivar-se dos pretendentes, o gesto de registrar os acontecimentos da guerra em seus *Cadernos* parece dar um certo alento à dor de Manuela. Tanto é que ela toma para si o ofício de relatar os eventos da Guerra dos Farrapos mesmo após o seu fim. Após a decepção amorosa com Garibaldi, ela atesta que:

Passou-se muito tempo, depois daquilo tudo, e tanta gente morreu, quase todos morreram... Restei eu, como um fantasma, para narrar uma história de heróis, de morte e de amor, numa terra que sempre vivera de heróis, morte e amor. Numa terra de silêncios, onde o brilho das adagas cintilava nas noites de fogueiras. Onde as mulheres teciam seus panos como quem tecia a própria vida. (WIERZCHOWSKI, 2003: 326).

Ao afirmar que todos morreram e apenas ela restou, Manuela pode estar se referindo muito mais que à mera sobrevivência, mas à superação da dor da qual padecia.

Pode-se inferir que o diário lhe serviu como um instrumento que lhe permitiu transpor os males trazidos pela guerra e, além disso, garantir a sua integridade e, por que não dizer, um certo contentamento, um certo prazer em ser a mulher que restou, entre tantos que se foram por causa da guerra. O leitor se depara aqui com uma mulher madura, que aceitou traçar o próprio destino em meio às várias dificuldades que lhe foram impostas pela guerra, fazendo alusão tanto às *moiras* e a Penélope.

De fato, o ofício de manter um diário, comparado ao de tecer, que prevalece nos *Cadernos* de Manuela, desperta a curiosidade para uma possível aproximação entre a escrita feminina e o ato de lembrar. A esse respeito Lúcia Castello Branco atesta a preferência da escrita feminina pelos

“gêneros do impossível: os diários, as cartas, as memórias, as autobiografias” (CASTELLO BRANCO, 1989: 142) e afirma que:

Nada mais utópico que a captura de um sujeito, nada mais intangível que a configuração, o retrato desse sujeito no texto. E nisso reside o projeto alucinado da autobiografia: fazer falar o sujeito, constituí-lo, apresentá-lo como ser uno, íntegro, sem fissuras, sem brechas. Aí, e no pacto de fidedignidade que ela pretende estabelecer com o leitor, desenha-se, sub-repticiamente, essa trajetória absurda da captação do real – entendido como a “vida real”, como a “verdade dos fatos”, ou como a “verdade dos sentimentos”. E sobretudo aí, nessa tentativa de captação do real, e ainda por seu caráter de discurso que se funda a partir de uma falta, de um vazio, as escritas feminina e memorialística se encontram. (CASTELLO BRANCO, 1989: 142).

Cumpramos ressaltar que afirmativa se refere a um projeto utópico da escrita feminina, uma vez que ela busca captar o Real lacaniano, que jamais pode ser apreendido em sua totalidade. Daí a importância do Simbólico: é através dele que surge a possibilidade de preencher vazios e faltas, temas tão importantes e recorrentes na escrita feminina. As escritas memorialística e feminina se aproximam na medida em que as duas apresentam a pretensão de atingir o Real, ou uma parte da unidade que possa acrescentar algo à ausência que caracteriza ambas linguagens. De forma mais enfática, a autora aponta dois pilares para uma maior compreensão da dicção feminina: primeiro, que, ao fazer falar o sujeito (nesse caso a mulher), ela lhe confere identidade e, em segundo lugar, que a escrita feminina se dá através e por causa da falta.

Ao valer-se da linguagem para adentrar a dimensão do simbólico, a escrita feminina de guerra adquire um certo caráter libertador. A mulher que tece narrativas de guerra busca costurar as feridas abertas do trauma e, de maneira semelhante a Penélope, encontrar no ofício importante da tessitura algo lúdico, que lhe devolva a *jouissance*. Essa escrita, ao adentrar a dimensão do simbólico, se revela como uma busca infundável de satisfação. Linguagem de plenitude, cujas possibilidades nunca se esgotam.

REFERÊNCIAS

As mil e uma noites – contos árabes. Trad. Ferreira Gullar. São Paulo: Saraiva, 2001.

BLUNDELL, Sue. *Women in Ancient Greece*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

BRANDÃO, Ruth Silviano & CASTELLO BRANCO, Lucia. *A mulher escrita*. 1.ed. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial – Milmam Edições, 1989.

FINLEY, M.I. *The World of Odysseus*. Nova York: New York Review Books, 1982.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio de prazer” em *Obras psicológicas completas* (1920). Ed. Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOMERO, *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Signos, 1969.

LACAN, Jacques. “Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. Paris: *La Psychanalyse*, n. 1, 1956. (81-166).

LACAN, Jacques. “Joyce et les paroles imposées.” Paris: *Le sinthome*, 1976. (97).

LACAN, Jacques. “Le Séminaire XXII – Le Réel, le Symbolique et l’Imaginaire (RSI). Paris: *Ornicar*, n. 2-5, 1975.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

PASSOS, Cleusa. *As armadilhas do saber: relações entre literatura e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: Esquisse d’une vie, histoire d’un système de pensée*. Paris: Fayard, 1993.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Histoire de la psychanalyse en France*. Paris: Fayard, 1994.

WIERZCHOWSKI, Leticia. *A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

WOOLF, Virginia. *Moments of Being: A Collection of Autobiographical Writing*. Londres: Harvest Books, 1985.

WOOLF, Virginia. *O Diário de Virginia Woolf: Vol I, 1915-1919*. Ed. Anne Olivier Bell. Fort Washington: Harvest Books, 1979.

WOOLF, Virginia. *O Diário de Virginia Woolf: Vol II, 1920-1924*. Ed. Anne Olivier Bell. Fort Washington: Harvest Books, 1980.

ZIZEK, Slavoj. Paixões do real, paixões do semblante. In: *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.