

Olga Kempinska
Universidade Federal Fluminense (UFF)
olgake@yahoo.com

O VAMPIRO NO FEMININO. AS POÉTICAS DA GRATIDÃO DE JULIE KANE E DE HÉLÈNE CIXOUS

RESUMO

Ao comentar a obra poética de Julie Kane e a escrita teórica de Hélène Cixous, o presente artigo busca refletir sobre a articulação da representação do vampiro, sobretudo naquilo que tange a suas componentes genéricas e sua relação com a violência simbólica. Tradicionalmente associado à representação masculina e à indústria cultural, o vampiro permite, com efeito, refletir sobre a relação entre a escrita e as emoções. Ao remeter à questão da oposição entre a distinção pessoal e a inscrição social, a representação do vampiro corresponde também aos problemas levantados pelo fenômeno da moda. Discutindo com a perspectiva psicanalítica em seus aspectos melancólicos e a-sociológicos, o estudo busca sublinhar a especificidade da convenção gótica e sua importância na escrita até os dias de hoje.

Palavras-chave: Gênero; gótico; subjetividade; limites; moda

THE VAMPIRE IN THE FEMALE. THE POETICS OF GRATITUDE OF JULIE KANE AND HÉLÈNE CIXOUS

ABSTRACT

In commenting the poetic work of Julie Kane and the theoretical writing of Hélène Cixous, this article seeks to reflect on the articulation of the representation of the vampire, especially with regard to its generic components and its relationship with the symbolic violence. Traditionally associated with male representation and the cultural industry, the vampire allows, in effect, to reflect on the relationship between writing and emotions. In referring to the question of opposition between the personal distinction and the social inscription, the representation of the vampire also corresponds to the problems raised by the fashion phenomenon. Discussing with the psychoanalytic perspective in its melancholic and a-sociological aspects, the study seeks to emphasize the specificity of the Gothic convention and its importance in writing to the present day.

Keywords: Gender; gothic; subjectivity; limits; fashion

Devo começar por uma descrição sua. Era esbelta e maravilhosamente graciosa. A não ser por seus movimentos lânguidos – muito lânguidos – com efeito, nada havia em sua aparência que indicasse uma doente.
Sheridan Le Fanu

A moda sempre está na linha divisória entre o passado e o futuro, e proporciona em consequência um mais forte sentimento do presente – pelo menos enquanto estiver em seu ponto alto –, do que a maioria de outros fenômenos.
Georg Simmel

A nostalgia do secreto não-ver estava aumentando.
Hélène Cixous

A ficção do vampiro retorna com uma insistência inquietante no âmbito das considerações sobre a escrita feminina e sobre a compreensão do gênero. Essa perspectiva não desprovida de extravagância e reiteradamente distorcida pela indústria cultural foi inaugurada pela narrativa breve *Carmilla*, do escritor irlandês Sheridan Le Fanu, no início da década dos anos 70 do século XIX, para abandonar pouco a pouco o ponto de vista masculino que cria a vampira como um outro negativo envolto em uma atmosfera de sexualidade, coincidindo cada vez mais com uma perspectiva feminina, que indaga o devir subjetivo do ser humano em sua relação com a coletividade. Como argumenta Nina Auerbach (1995), o gênero predominantemente utilizado para a representação do vampiro na literatura é masculino. Por outro lado, os vampiros são facilmente transformáveis nos estereótipos, refletindo destarte as ansiedades específicas das gerações específicas, constituindo-se em um reflexo tenebroso da realidade. O gótico como uma convenção, que desde seu surgimento assinalava a natureza problemática dos limites,

também genéricos, confirma sua eficácia poética e estética no âmbito não apenas europeu.

Carregada da intertextualidade do “Homem da multidão” de Edgar Allan Poe, que coloca em tensão a solidão e a sociabilidade, revelando destarte alguns paradoxos da moda, que tanto fascinaram o século XIX, a ficção do vampiro que perpassa várias décadas da escrita neogótica parece remeter antes de mais nada ao medo da distinção e ao desejo do anonimato característico das cidades. No caso da escrita feminina surge, assim, a questão da colocação subjetiva e discursiva do sujeito poético, assim como a do sentido da autoria, que têm constituído uma das indagações mais dolorosas das mulheres marginalizadas no espaço simbólico.

No presente artigo, dividido em duas partes, busco pela ficção do vampiro na poesia da autora sulista Julie Kane e na teoria poética de Hélène Cixous. O discurso da psicanálise que, como veremos, chegou a teorizar até sobre o vampirismo, constitui nesse artigo um contraponto. A intenção visa mais a se valorizar as questões da representação em suas acepções do “imaginário” e da “ficção”, assim como os problemas da escrita e da inscrição em sua relação com o corpo e a alteridade. A importância da língua inglesa no trabalho teórico-poético de Cixous é nesse sentido reveladora.

Julie Kane: para além da biografia

Aluna de Anne Sexton, premiada pelas comissões com a participação da poeta do encanto e do desespero, que trabalhou como uma

fashion model e que constitui até os dias de hoje um desafio ao discurso acadêmico apegado ao escândalo senão dramático (Cf. BROSMAN e McNEELY, 2019), Julie Kane mais uma vez coloca em questão a compreensão da escrita feminina como predominantemente “confessional”, ou seja, enraizada nos elementos biográficos específicos da autora. A energia única de sua dicção poética corresponde a sua inscrição irônica no repertório neogótico, que recia a distância poética e estética, evocando, por exemplo, o túmulo como o espaço a partir do qual se fala, assim como a representação dos dentes e da prata. De fato, o poema “Unplanned Obsolescence”, do livro *Paper Bullets*, de 2014, se volta para a questão do sentido da atualidade em sua relação com a generalidade, deslocando destarte a oposição entre o privado e o público para a esfera do discurso consumista:

I wish I hadn't mentioned pay phone
dimes
or female hurricanes, or pink foam
rollers.
My poems slowly slip behind the times.
I wish I hadn't mentioned pay phone
dimes.
Soon, editors will footnote all my lines
as coffin thieves pry silver from my
molars.
I wish I hadn't mentioned pay phone
dimes
or female hurricanes, or pink foam
rollers.

Querida não ter falado das moedas para
as chamadas
nem dos furacões fêmeos, nem dos
rolos de espuma pink.
Meus versos devagar deslizam para
além das temporadas.
Querida não ter falado das moedas para
as chamadas.
Os editores vão marcar as linhas com as
glosas explicadas
como os ladrões das tumbas tiram a
prata de meus dentes.
Querida não ter falado das moedas para
as chamadas

nem dos furacões fêmeos, nem dos
rolos de espuma pink.
(KANE, 2014, p. 76. Trad. minha)

Mencionemos ainda de passagem a alusão do texto ao espírito Erzili, protetora contra os furacões, *loa* da pureza de acordo com o voodoo, buscada pelos doentes e desafortunados, importante para o imaginário do Southern Gothic. (Cf. LONG, 2007). O texto do poema “As if”, do recente livro *Mothers of Ireland*, retorna à representação do morto como um sujeito do discurso, evocando por meio do repertório neogótico a “morte do autor” barthesiana (e a do “leitor”) como as condições do surgimento do discurso poético. A convenção gótica, característica da vertente desterritorializada Southern Gothic, cujas manifestações se deixam descobrir também nos textos da Literatura Brasileira¹, permite uma reconstrução da dicção feminina poética e não mormente pessoal:

As if the corpse behind the crime scene
tape
Got up and took a bow where it dropped
dead;
As if I got a phone call from the grave
And asked its occupant to share my bed.
Nine years ago, we fought and split
apart
With our beloved city underwater.
I turned to short-term lovers in the dark;

¹ Fortemente influenciado pela forma do folhetim gótico, que ocupava um lugar importante no *Jornal do Commercio* desde os anos 20 do século XIX, e no qual se representava, por exemplo, a profanação das tumbas, José de Alencar transformou a observação por meio de um binóculo em uma observação deslocada no evocativo romance *Lucíola*, que representa a protagonista como tendo tomado o lugar de uma morta e fazendo parte de um “além”: “Já tínhamos examinado algumas constelações ou grupos de estrelas brilhantes e dois ou três planetas superiores, discorrendo Cunha sobre sua órbita, os seus satélites e o ponto da elíptica em que se achavam. Tínhamos lobrigado no fundo de um camarote a cauda luminosa de um cometa; finalmente estudávamos um aerolito ou estrela cadente conjecturando sobre as causas prováveis do fenômeno atmosférico financeiro. – Aí está a Lúcia – disse Cunha – Na segunda ordem, quarto camarote depois de *Vésper*. (ALENCAR, José de. *Lucíola*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999, p. 33)

You moved in with a southern judge's daughter.
I have to pinch myself to prove you're back,
Though balder, ten pounds thinner, better dressed –
As if the universe had jumped a track,
No hurricane, no choices second-guessed.
At times my ears pick up the strangest sound,
As if the dead were clapping underground.

Como se o corpo por detrás da fita da cena do crime
Levantasse e se inclinasse para onde havia caído;
Como se eu recebesse uma ligação de uma tumba
E convidasse seu ocupante a dormir comigo.
Nove anos atrás brigamos e nos separamos
Com nossa cidade amada sob a água sumida.
Eu me voltei para os breves casos no escuro;
Você se mudou com a filha de um juiz sulino.
Belisco-me em prova de que você tenha voltado,
Ainda que calvo, dez libras mais magro, bem-vestido –
Como se o mundo sua trilha tivesse trocado,
Sem furacões nem os palpites logo conhecidos.
Às vezes meus ouvidos captam sons estranhos
Como se os mortos aplaudissem subterrâneos.
(KANE, 2020, p. 55. Trad. minha)

Ao associar a ficção do vampiro à amamentação e, com isso, à ansiedade, que seria sem causa ou sem efeito – uma brecha na cadeia causal –, e que remete ao sublime e ao terror, a interpretação psicanalítica a inscreve na discussão acerca da inveja e da gratidão elaborada pela teoria kleiniana. A amamentação surgiu, de fato, como tema na época do Iluminismo, em resposta à qual se configurou a convenção gótica. Uma falta da falta, um deslize

da representação, a ansiedade remete também ao jogo fonético entre os vocábulos em francês *sang/sans* (“sangue/sem”):

Que o encontro com o vampiro venha sempre carregado de uma ansiedade poderia parecer incontestável. Ainda assim, até mesmo esse fato mais óbvio sofre uma ameaça de se perder naquelas análises que buscam definir a representação gótica desse encontro como uma forma de ficção sentimental ou sensacional. Como argumentamos anteriormente, a ansiedade está longe de ser um efeito ou um sentimento como os outros; ela possui, pelas razões indicadas, um estatuto especial. O mundo gótico é, de fato, concebível apenas como a eliminação do sentimento. Se o vampirismo faz nossos corações bater, se nossos pulsos correm e nossa respiração vem em rajadas confusas, isso se dá não porque nos ponha em contato com os objetos e as pessoas – outros – que nos afetem, mas porque nos confronta com uma ausência – um Outro – que ameaça de nos sufocar. (COPJEC, 2002, p. 58-59. Trad. minha)²

Sem abraçar a perspectiva psicanalítica, é possível situar o vampirismo no contexto da discussão sobre a experiência social – a dos outros e a do Outro – e, com isso, da tensão que surge entre o “eu” afirmando sua própria identidade e o “eu” integrando os grupos sociais. No poema “Bitch” do livro *Jazz Funeral*, a questão da ausência e da alteridade remete, com efeito, à figura materna e à violência. O inquietante tema da fluidez do limite entre a vida e a morte, característico da convenção gótica

² “That the encounter with the vampire is always anxiety-ridden would seem to be undebatable. And yet even this seemingly obvious fact is in danger of being lost by those analyses that attempt to define the Gothic depiction of this encounter as a form of either sentimental or sensational fiction. As we argued earlier, anxiety is not an affect or a sentiment like others; it has, for the reasons stated, an exceptional status. The Gothic world is, in fact, only conceivable as the elimination of sentiment. If vampirism makes our hearts pound, our pulses race, and our breathing come in troubled bursts, this is not because it puts us in contact with objects and persons – others – who affect us, but because it confronts us with an absence of absence – an Other – who threatens to asphyxiate us”.

enquanto um todo³, surge no poema de Kane deslocado para os sentidos do vocábulo “vida”: biológica, pessoal, social. A quebra das palavras nos fins dos versos – um artifício que desprende a atenção da leitora e do leitor do drama familiar –, assinala a violência da ruptura, criando no início dos versos seguintes uma quase onomatopeia do rosno animal:

“Oh, get yourself a life,” my mother snapped
because I’d said “poor thing” about the moth-
er dog that came around to nose the cat
food set outside for strays, its dangling ud-
ders all the flesh that wasn’t crimped to bone
like pie dough to a pan, its fur in patch-
es ringworm, or the mange. Three times
I phoned
the pound, / but always she’d outfoxed
the catch-
ers, weakened as she was. My mother,
pooped
from shopping Jackson Square for
peacock feath-
er masks, sipped sherry in my living
room
and lost her houseguest manners
altogether. “Get yourself a life,” is what she
said,
but, listen: I’m alive and she’s long
dead.

“Oh, vai ter uma vida”, soltou minha
mãe
porque eu disse “pobrezinha” sobre a cachor-
ra que veio farejar a comida de gato
deixada para os sem-dono, seus
pendentes úbe-
res a carne toda não presa ao osso
como a massa à panela, seu pelo em tor-

rões de tinha ou de sarna. Três vezes
liguei
para o canil, mas ela driblou os
apanhado-
res, apesar de sua fraqueza. Minha mãe,
vinda
da loja de máscaras de penas de pavão
de Jackson Squa-
re, bebeu um gole de cherry na sala
e perdeu todos seus modos de visita na ho-
ra. “Vai ter uma vida”, foi o que disse,
mas
veja: eu estou viva e ela morreu faz
tempo atrás.
(KANE, 2009, p. 18. Trad. minha)

No poema “The Bartender Clothes”, do livro *Rythm & Booze*, Kane indaga a moda, sugerindo também a importância de sua relação com a construção social e cultural do gênero, que acaba por enfatizar o problema da representação do outro pelo olhar próprio. A possibilidade de uma inversão dos papéis, vislumbrada em negativo pelo sujeito do poema, é nesse sentido evocativa:

I can’t imagine you in winter clothes:
I think you were born for summer, I
said.
You are no paper doll. You can’t be
folded

in and out of outfits tabbed at the
shoulders,
even in my mind. You are yourself.
I can’t imagine you in winter clothes.

I can’t imagine your sunburst of gold
hair exploding on woolen lapels.
No Ken, no mannequin, you can’t be
folded

out of your beach-bright things that
close
with snaps and strings, or slip overhead,
to be buttoned and zipped into winter
clothes.

I can’t imagine the air turning cold.
I can’t imagine the daylilies dead.
And I can’t imagine you in winter
clothes,
tanned under wool like earth under
snow.

³ Notemos nesse sentido a ambiguidade do sentido da “doença”, da “vida” e da “morte” na narrativa *Diva* de Alencar: “Vieram encontrar-me submergida assim na minha felicidade. Interrogaram-me; porém eu só ouvia os cânticos de minha alma cheia das melodias do meu amor. Não lhes falei, com receio de profanar a minha voz, que eu respeito depois que ela te confessou que eu te amo. Não deixei que me tocassem para não te ofenderem no que é teu. Quero guardar-me toda só para ti. Vem, Augusto: eu te espero. A minha vida terminou; começo agora a viver em ti.” (ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2013, p. 120)

Não consigo imaginá-lo numa roupa de inverno:
acho que você nasceu para o verão,
disse.
Não é um boneco de papel. Não pode ser dobrado

para dentro e fora com as abas dos trajes nos ombros,
nem em meus pensamentos. Você é você.
Não consigo imaginá-lo numa roupa de inverno.

Não consigo imaginar seu queimado de ouro
o cabelo explodindo em lapelas de lã.
Nenhum Ken, manequim. Você não pode ser dobrado

de suas coisas de praia brilhosos que fecham
com estalos e cordas, ou deslizam pela cabeça,
para serem abotoados e zipados nas roupas de inverno.

Não consigo imaginar o ar ficando frio.
Não consigo imaginar os lírios do dia mortos.
E não consigo imaginá-lo numa roupa de inverno,
bronzado sob a lã como a terra sob a neve.
(KANE, 2003, p. 6. Trad. minha)

A moda é, de fato, um dos fenômenos sociais que colocam em tensão também a solidão e a multidão, remetendo destarte à ficção do vampiro. Georg Simmel (1971) sublinha a dupla natureza da moda que corresponde tanto à especificação do individual quanto à tendência à imitação e à adaptação social, que por sua vez, se relacionam ora à mudança ora à conformidade. O sociólogo frisa também que uma pessoa na moda é considerada pelos outros com as emoções mistas de inveja (como uma individualidade) e de aprovação (como um membro de um grupo). Essa ambiguidade da moda, também naquilo que diz respeito à configuração genérica da mulher e do homem dentro de sua cultura, faz com as

pessoas estejam ao mesmo tempo voltadas para dentro e para fora, não deixando, contudo, de se configurar como uma estrutura de conflito, ou pelo menos de tensão.

A imagem da dobra no poema de Kane, que substitui a imagem feminina tradicionalmente manipulável visualmente nas revistas de moda pela imagem masculina recortada em papel, corresponde a essa complexidade da relação entre o corpo íntimo e o corpo social. Surge ainda também a questão da diferença cultural, de acordo com a qual é possível considerar a moda em sua acepção da “decoração” e de algo “trivial” (Cf. BARNARD, 2002), sem que haja um consenso na passagem entre as culturas a respeito daquilo que veste, protege, assegura, disfarça ou mascara ou garante a modéstia.

Hélène Cixous: para além dos limites subjetivos

Pouco traduzida no Brasil, a obra poético-teórica de Hélène Cixous surpreende em primeiro lugar pela abertura dos limites da “escrita feminina” e o acolhimento dos autores tais como, por exemplo, Franz Kafka, cuja poética não deixa de remeter aos elementos do horror. Uma das mais importantes leitoras da obra de Clarice Lispector, que também não raramente recorre à convenção gótica e à representação da quebra dos limites subjetivos⁴,

⁴ Lispector indaga em sua obra a representação ficcional dos diferentes sentidos do mal, desde o pecado da esfera religiosa até a experiência do *kitsch*. Assim, por exemplo, a narrativa breve *Cem anos de perdão* se inicia com a confissão de um roubo, assinalando logo uma discordância de para com o sentido do título e a compreensão cristã do sentido da culpa. Pois esse roubo concreto se transforma em um roubo imaginário, constituindo-se, surpreendentemente, na origem da atividade ficcionalizante do sujeito: “Quem nunca roubou não vai me entender. E quem nunca roubou rosas, então é que jamais poderá me entender. Eu, de

Cixous inscreve a escrita feminina na experiência do corpo, e esta no espaço da emoção da gratidão.

Ao sublinhar as experiências do corpo e da carne, também em suas formas da falta e da ausência como importantes para a compreensão do caráter existencial da escrita no livro sobre a angústia (Cf. CIXOUS, 1977), Cixous assinala a dificuldade da relação entre a escrita e a morte. Mas se a angústia remete antes de tudo às experiências da espera – ao desejado, ao adiado, ao diferido, ao posposto com ou sem esperança –, a ansiedade poética corresponde mais concretamente à ausência. E é no mais recente trabalho que o “sem” caracterizado como a principal característica do vampirismo se transforma no grito, assinalado desde o título *Ayai!* “A Literatura nunca fez outra coisa a não ser se re-pensar, (...). Multiverso que remedia nossas feridas, velho cachorro que cura com a língua a dor”⁵ (CIXOUS, 2013, p. 11).

Dentre os diferentes “gritos” da literatura Cixous evoca o do Southern Gothic, o *Nevermore* do corvo de Edgar Allan Poe, que retorna no texto ainda nas passagens sobre a morte, com a narrativa voltada para o feminino gótico *Morella*, e nas passagens sobre a literatura como uma vida depois da morte com a narrativa *Ligeia*. Cixous se espanta também com a falta das emoções, “nossa própria autoimunidade”, ou seja, “nosso terrível sistema de adaptação” (Cf. CIXOUS, 2013, p. 25), remetendo destarte mais diretamente às questões do vampirismo como

uma ausência emocional do sujeito. Pois de acordo com a autora, que várias vezes recorre às imagens da tradição gótica – a cripta, a criptografia, o sangue que corre nas veias do corpo desejanse –, oscilando sempre entre a poética e a estética, entre a perspectiva do escritor e a do leitor, a literatura corresponde às batidas de um coração escrevente, a um pulso de vida que se escuta viver. Cixous se volta também contra a crueldade, que precisa de uma sala, de uma cena com muita mobília, sempre querendo “ter lugar”, tão diferente da ausência.

Um dos mais importantes estudos sobre o gótico e sobre o gênero, *The coherence of Gothic conventions*, de 1980, de Eve K. Sedgwick, ao assinalar a artificialidade do estilo e a importância do jogo entre o dito e o não dito, coloca em questão também o uso das metáforas da profundidade no discurso crítico. A autora busca, com efeito, afirmar um imaginário de superfície, sublinhando destarte o caráter antirromântico da convenção gótica, que não se volta para as “profundidades” do eu, vigentes também no discurso da psicanálise. Surge destarte a importância do tema do véu, como superfície e como metonímia, ambas relacionadas à experiência da escrita em seus aspectos violentos:

Ressalto que os atributos do véu, e da superfície em geral, são contagiosos metonimicamente, pelo tato, e que o conjunto temático correspondente retrata os véus, como a carne, como banhados no sangue ou manchados. Na segunda seção, abordo dois tipos de marcação – a marcação com o sangue dos véus e de outras superfícies – como referenciais: ambos os tipos possuem, com efeito, as semelhanças importantes embora incompletas com a linguagem escrita, e o uso do termo “caráter”, como a concepção gótica do próprio caráter humano, está ancorado a essa

pequena, roubava rosas. Havia em Recife inúmeras ruas, as ruas dos ricos, ladeadas por palacetes que ficavam no centro de grandes jardins. Eu e uma amiga brincávamos muito de decifrar a quem pertenciam os palacetes. ‘Aquele branco é meu.’” (LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Lisboa: Relógio d’Água, 2016, p. 333)

⁵ “(...) la Littérature n’a jamais fait que se re-penser ele-même, (...) Multivers qui panse nos vieilles plaies, vieux chien qui remédie de sa langue à la douleur”.

imagem do contagioso, uma inscrição quase linguística de superfícies. (SEDGWICK, 1986, p. 142)⁶

Notemos de passagem que na mais bem conhecida (e mais estereotipada) representação do vampiro, inspirada contudo na obra de Le Fanu, Drácula é confundido pelo personagem principal com uma outra pessoa, surgindo como alguém que se ausenta e deixa um bilhete escrito afirmando essa ausência.

No texto *Véus*, escrito por Cixous com Jacques Derrida, e que versa sobre os diversos sentidos da visão e do visto, do olho e do olhar – que são também os grandes temas da literatura de horror –, aparece a afirmação sobre o sujeito no feminino como aquele que nasceu com o véu na alma. O texto recorre também ao vocábulo “sangue”, sublinhando sua relação metonímica com a emoção do sujeito, descrevendo a dor de não ter reconhecido que uma mulher desconhecida poderia não ser a própria mãe, a vergonha de se tomar o desconhecido (não visto) pelo conhecido (visto), “o sangue não gritou do sentimento?” (Cf. CIXOUS e DERRIDA, 2001, p. 6). As imagens vampirescas questionam, de fato, o regime “emocional”, suscitando também a questão da falta de emoção.

“Às vezes estamos déjà-mortos bem antes da morte”⁷ (CIXOUS, 2013, p. 30), observa a autora em uma das frases mais assustadoras do livro, que não deixa, contudo, de ser também “gótica”, ou seja, estranhamente artificiosa e

poética pelo jogo com a expressão “déjà-vu”. Atenta ao espaço geopolítico da escrita em língua inglesa – os inícios de seu percurso teórico sendo os das leituras dos textos de James Joyce –, Cixous ultrapassa o âmbito da reflexão melancólica, e com isso o da crueldade, que permanece um dos fascínios da época atual. Sem ser abertamente inscrita na convenção gótica – como o é a poesia de Julie Kane com seus impressionantes recursos textuais carregados dos elementos do imaginário do Southern Gothic –, a poética do pensamento de Cixous remete às questões caras ao estilo rebelde tanto em relação ao racionalismo iluminista quanto ao etnocentrismo romântico: a morte, o outro, a relação entre a escrita, o corpo e a emoção, o gênero.

Assim, a escrita feminina, cujo prazer Cixous sublinha desde seus primeiros textos, que é aberta ao discurso do outro masculino e que coloca tantos problemas de sua definição, a mais frequente evocando a importância do corpo escrevente em seus aspectos imediatos, se afirma como uma atividade da busca pelo sentido dos limites subjetivos e da experiência do Outro sempre questionável. A relação que se tece desde o século XIX entre o vampirismo e os problemas da moda com sua estranha superficialidade também confirma essa dimensão, ao propor uma visão do sujeito não livre dos laços sociais e também sempre cioso de seus próprios limites. O prazer da escrita refletido no prazer da leitura, acompanhados de uma visão metonímica da emoção e do corpo, ambos no feminino, constituem duas afirmações fortes da teoria da escrita feminina.

⁶ “(...) I point out that the attributes of the veil, and of the surface generally, are contagious metonymically, by touch, and that the related thematic strain depicts veils, like flesh, as suffused or marked with blood. In the second section, I discuss two kinds of marking – the marking with blood of veils and other surfaces – as referential: both kinds, that is, have important though incomplete similarities to written language, and the use of the term ‘character’, like the Gothic conception of the human character itself, is anchored in this image of the contagious, quasi-linguistic inscription of surfaces.”

⁷ “Parfois nous mourrons-déjà longtemps avant la mort”.

Em 1976, época na qual surgia o interesse pela representação gótica no âmbito acadêmico de língua inglesa, Cixous iniciou sua descrição da escrita feminina com a frase “No começo, adorei!”⁸ (CIXOUS, 1986, p. 9). Mas depois dessa exclamação de entusiasmo seguida de uma experiência quase mística da escrita quase incorporada, surge um tom mais sombrio, que remete à morte:

Desde que vivi, lembro-me disso com uma dor que não diminui, tremia; temia a separação; sentia medo da morte. Eu a via obrar, adivinhava seu ciúme, sua persistência, e que ela não deixaria nada vivo lhe escapar. Eu a vi machucar, paralisar, desfigurar, massacrar, desde que meus olhos podiam ver. (CIXOUS, 1986, p. 10-11)⁹

A escrita feminina se articula destarte em um protesto contra a dominação da morte, sendo seu contraponto, sua oponente: “Escrever: para não ceder lugar ao morto, para afastar o esquecimento, para nunca se deixar surpreender pelo abismo”¹⁰ (CIXOUS, 1986, p. 11). A autora evoca também a experiência da opressão simbólica do sagrado patriarcal, que parece negociar com ela o direito à representação. Mas a escrita não é exatamente uma representação, tornando-se uma metonímia do prazer do corpo, tal como o coração e o sangue o são das emoções. O sentido da inscrição do corpo na escrita feminina remete a essa necessidade de se escapar ao regime da representação.

Surge então um outra ameaça, a de se transformar o corpo em uma tumba, e é o vocabulário gótico que permite sua nomeação. A imagem vampiresca da escrita se confirma na expressão “saborear o sangue do corpo amado”¹¹ (CIXOUS, 1986, p. 12), mas a autora rejeita a ausência, buscando substituí-la pelo “amor”: “o ter-amor, ao qual basta amar, sem o sangue-relação”¹² (CIXOUS, 1986, p. 13), criando o jogo linguístico “sangue / sem” (*sang / sans*):

Dentro de mim circula o outro mais simples, o mais seguro. Como o sangue: não nos faz falta. Pode haver menos. Mas você o produz e o renova. Dentro de mim a palavra do sangue, que não parará antes de meu próprio fim. Primeiro escrevi em verdade para impedir a passagem da morte. (CIXOUS, 1986, p. 13)¹³

Em seu ensaio dedicado aos problemas da ambiguidade da interpretação de *Carmilla*, que é um dos textos mais negligenciados da convenção gótica, Renée Fox cita um texto de Cixous, buscando a resposta pelo sentido da estranha “indistinguidade” característica da personagem, que parece escapar até mesmo à caracterização genérica. “E por que apesar da decapitação de Carmilla, a narrativa retrospectiva da novela permanece tão dela enamorada?” (LE FANU, 2013, p. 113). De fato, a personagem, cujo nome levanta também a questão da escrita, tematizando o anagrama e a inscrição do nome do Outro no nome próprio, desafia até os dias de

⁸ “Au commencement, j’ai adoré!”

⁹ “Dès que j’ai vécu, je m’en souviens avec une douleur qui ne diminue pas, j’ai tremblé; j’ai craint la séparation; j’ai redouté la mort. Je la voyais à l’œuvre, je devinais sa jalousie, sa constance, et qu’elle ne laisserait rien de vivant lui échapper. Je l’ai vu blesser, paralyser, défigurer, massacrer, dès que mes yeux ont regardé.”

¹⁰ “Écrire: pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l’oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l’abîme.”

¹¹ “goûter le sang du corps aimé”

¹² “l’avoir-amour, celui qui se soutient d’aimer, dans le sang-rapport.”

¹³ “En moi circule le plus simple, le plus sûr autre. Comme le sang: on n’en manque pas. Il peut s’appauvrir. Mais tu le fabriques et le renouvelles. En moi la parole du sang, qui ne cessera pas avant ma fin. J’ai d’abord écrit en vérité pour barrer la mort.”

hoje a interpretação canonizada do sentido do vampiro.

A representação ficcional do vampiro longe de se limitar ao repertório da indústria cultural e longe de corresponder exatamente às noções psicanalíticas da ansiedade em sua relação com a amamentação – a falta da falta e a especularidade da melancolia –, atualiza as questões da inveja e da gratidão, essa segunda sendo uma das experiências pouco abordadas pelo discurso crítico acerca da escrita. Na contrapartida de qualquer “angústia da influência” inscrita no regime edipiano da criatividade masculina enraizada no romantismo, o vampiro no feminino é um sujeito da escrita da gratidão.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
CIXOUS, Hélène. *Angst*. Paris: des femmes, 1977.
CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*. Paris: des femmes, 1986.
CIXOUS, Hélène. *Ayü! Le cri de la littérature*. Paris: Galilée, 2013.
CIXOUS, Hélène. e DERRIDA, J. *Veils*. Stanford: California University Press, 2001.

COPJEC, Joan. “Vampires, breast-feeding, and anxiety”. In: GELDER, Ken (org.). *The Horror Reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 52-63.
BARNARD, Malcolm. *Fashion as Communication*. Londres: Routledge, 2002.
BROSMAN, Catharine. S. e McNEELY, Olivia P. *Louisiana Poets. A Literary Guide*. Jackson: University Press of Mississippi, 2019.
KANE, Julie. *Rythm & Booze*. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
KANE, Julie. *Jazz Funeral*. Pasadena: Story Line Press, 2009.
KANE, Julie. *Paper Bullets*. Hemet: White Violet Press, 2014.
KANE, Julie. *Mothers of Ireland*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2020.
LE FANU, Scheridan. *Carmilla. A Critical Edition*. Syracuse: Syracuse University Press, 2013.
LONG, Carolyn M. *A New Orleans Voodoo Priestess. The Legend and Reality of Marie Laveau*. Gainesville: University Press of Florida, 2007.
SEDGWICK, Eve. K. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nova Iorque: Methuen, 1986.
SIMMEL, Georg. *On Individuality and Social Forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

Olga Kempinska

Universidade Federal Fluminense,
olgake@yahoo.com, [Currículo do Sistema de Currículos Lattes \(Olga Donata Guerizoli Kempinska\) \(cnpq.br\)](#)
