

# Meditações sobre a fúria

*Meditations on fury*

*Maria-Mercè Marçal*

*tradução<sup>1</sup> de Beatriz Regina Guimarães Barboza<sup>2</sup>*

*Quem me ferrou / quem me fixou sobre os ossos /  
a golpe / esta pele / esta pele de mulher /  
que ainda me despindo me vestiu?*

Felícia Fuster

## RESUMO

Este texto consiste em uma tradução para o português do texto “Meditacions sobre la fúria” da poeta e ensaísta catalã Maria-Mercè Marçal (1952-1998). Com isso pretende-se difundir a obra dessa importante pensadora feminista na comunidade lusófona.

Palavras-chave: *Tradução; literatura catalã; Maria-Mercè Marçal*

## ABSTRACT

This text consists of a translation into Portuguese of the text “Meditacions sobre la fúria” by the Catalan poet and essayist Maria-Mercè Marçal (1952-1998). The aim is to disseminate the work of this notorious feminist thinker within the Portuguese-speaking community.

Keywords: *Translation; Catalan literature; Maria-Mercè Marçal*

---

1 Gostaria de agradecer imensamente a Meritxell Hernando Marsal pela revisão que fez de minha tradução; em parceria seguimos caminhando junto aos textos de Maria-Mercè Marçal.

2 Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC), que se nomeia be rgb, mas assina com o nome de registro pois ainda não houve retificação.

Quando, nestas últimas semanas, tentava pela enésima vez costurar ideias em torno do tema que nos reúne aqui hoje, me surpreendeu a capciosa persistência de um obstáculo informe, de uma estranha e teimosa barreira entre eu e o texto. Tratava-se de escrever sobre “A mulher a escrita” e me percebia, eu, uma mulher concreta, impossibilitada por obscuras razões de colocar em prática a segunda parte do enunciado do título, a escrita, e, assim, de tecer um texto onde estivessem englobados os dois termos, tanto a partir do ponto de vista do objeto da reflexão quanto a partir do ponto de vista do sujeito do discurso: isto é, eu, uma mulher, escrevendo sobre a mulher e a escrita.

Em um primeiro momento, me pareceu que a dificuldade residia, sobretudo, na amplitude e na formulação tão abstrata do título. Durante o curso<sup>3</sup>, a referência subjacente ao novo milênio o vinculava com o Tempo, com maiúscula, e o tingia de uma solenidade que embola ainda mais. Pois

---

<sup>3</sup> Como assinala Mercè Ibarz no prólogo do livro onde este ensaio foi publicado, a fala de Maria-Mercè Marçal insere-se no evento “Propostes per al mil·lenni” [Propostas para o milênio] organizado em 1993 pela Universitat de València e a Universitat d’Alacant.

me é impossível focalizar o futuro somente à luz do presente, e sobretudo se contamos com milênios. A partir do passado, quantos milênios sustentam o patriarcado e pesam sobre nós como uma imensa — incomensurável — laje invisível? “Como o vindouro amadurece no passado / o passado se alimenta no vindouro”, disse Anna Akhmátova. E me agarro às suas palavras.

Um título amplo e genérico como este costuma acentuar a dificuldade de começar. Convoca imediatamente ao seu redor todo um aglomerado de imagens e referências desconexas em um baile caótico, sem ordem nem concerto. E, assim, você pensa no famoso “um quarto só seu” que Virginia Woolf considerava imprescindível para a mulher escritora e interpõe, zombeteira talvez, a imagem de Jane Austen escrevendo na sala de estar comum, a de Harriet Beecher Stowe escrevendo *A cabana do pai Tomás* na mesa da cozinha, a de Clementina Arderiu salvaguardando habitualmente o escritório de Carles Riba da presença dos filhos, dos netos e, somente às vezes, “trancando-se” para escrever — disse “trancando-se”, assim, a esmo, mas se trancava realmente para escrever? Onde? Não o sabemos: tinha Clementina Arderiu um quarto só seu? Fosse o que fosse, sabemos que isso lhe era impossível — às vezes, dissemos — porque sua própria mãe a substituía em tarefas que até pouco tempo se chamavam “próprias do seu sexo”. Como um lampejo, por uma significativa associação de ideias, te vem à mente, agora, que você deixou a panela no fogo e que precisa colocar a roupa na máquina e que precisa se apressar, e que deixará o esboço dessas reflexões para um outro momento, mas, apesar de tudo, o tema te segue e te persegue, materializado; e, então, como um eco solidário te vem à memória a queixa recente de Maria Barbal, em uma entrevista, sobre a tripla jornada de trabalho da mulher escritora. Ela, como você, te diz, além de escrever e ser mãe e fazer o jantar e lavar roupa, etc. etc. é professora de colegial, e o fio do pensamento te leva a considerar quantas mulheres há no ensino e, apesar disso, que flagrante ignorância segue acompanhando as nossas e os nossos estudantes sobre a presença das mulheres na História, na Ciência, na Arte... e, é claro, na Literatura: a ínfima e vergonhosa porcentagem de mulheres escritoras que figuram nos livros-texto, e em nossos programas. E pensa como você mesma, apesar da consciência, não acaba de fazer tudo que deveria, porque isso significaria ainda mais tempo, uma quarta jornada de trabalho, talvez, mais tempo e mais esforço roubado para aquilo que em último caso deseja fazer, que é escrever. E te vem à memória aquela época dourada em que desconhecia a existência, ao longo da história, de tantas e tantas escritoras que não apareciam nos livros-texto — e cientistas, e filósofas, e pintoras. E, portanto, podia viver na ilusão que, a partir de agora, a tradição — ou como queiramos chamá-la: o passado que se projeta no futuro, ou dele se nutre, como um adubo poderoso — já não se pode fazer sem nós. Agora sabe que não, que o mecanismo implacável, androcentricamente seletivo, da

“Literatura-instituição”, da “Cultura-instituição”, ainda somente pode admitir a mulher “excepcional”, a mulher “para exibição”, a mulher “álibi”. Aquela que alguém nomeou “homem *honoris causae*”. E que as mulheres — te lembra de algum anúncio da televisão que viu em algum momento, de passagem — não somente seguem limpando os “seus quartos”... dos outros, mas que são especialistas em apagar as próprias pegadas à menor insinuação. E isso te faz pensar no monte de estudos, artigos, traduções, representações, recitais... dedicados por mulheres às “eminências masculinas”, enquanto muitas obras de mulheres esperam ser resgatadas do esquecimento iminente, e te diz que, ao fim e ao cabo, você entende, porque, à margem de possíveis autênticos “apaixonamentos” literários — infinitamente menos frequentes no sentido inverso, vale dizer — o que é certo é que todos — e toda mulher, é claro — busca o seu lugar, não somente sob o Sol, mas também sob as sombras que prometem ser mais compactas e duradouras. E te diz que isso é um peixe que morde a própria cauda. E que por algum cabo seria necessário apertar e desfazer o nó. Mas se pode demandar a um coletivo uma atitude perpetuamente “heroica”? E ainda mais quando parece que, segundo estudos que se dizem solventes, para nivelar a situação, ainda serão necessários aproximadamente quinhentos anos. Isso se não houver involução alguma e as coisas seguirem o ritmo atual, dizem... Talvez por analogia, te lembra dos anos daquela ditadura que parecia que não acabaria nunca... quarenta miseráveis anos, se colocados ao lado de meio milênio que profetizam vozes especialistas... e, inexplicavelmente, talvez porque não consegue esquecer que há de falar sobre de literatura, evoca aqueles manuais franquistas de “Literatura espanhola” onde somente apareciam quatro nomes — Lull, March, Maragall, Verdaguer —, somente os nomes, também..., como expoentes da literatura em catalão e pensa no “centralismo” e no “medo da diferença” e na tentativa de genocídio cultural. E nas escritoras, que éramos e somos, não a periferia então, mas a periferia das periferias... E assim, ao tocar de viés no tema das línguas, te vem ao pensamento todo o caráter sexista da linguagem e até que ponto a sua própria língua é hostil para você, e te interroga sobre a repercussão que isso pode ter em sua escrita. E o último artigo que leu sobre “a mulher e a língua” se mescla por um estranho, talvez absurdo, salto semântico, com um cenário de que foi, casualmente, testemunha em um parque, há poucas horas: as personagens são duas mulheres adultas bem jovens, um menino de seis anos, uma menina de uns quatro. E, talvez, permitam-me ser um pouco fantasiosa, o invisível, todo-poderoso, onipresente, vigilante, olho do Deus-Pai, camuflado atrás de uma nuvem acesa pelo pôr do sol. Voltam para casa, parece. O menino vai com a bicicleta, à frente; a menina dá a mão a que parece sua mãe. A outra mulher adulta caminha ao lado. De súbito, o menino vê um tipo de desnível do terreno e encontra ali a ocasião talvez esperada de fazer uma proeza. Sobe por um lado, desce pelo outro, experimenta e se dá

bem. As mulheres o esperam, fazem-se de espectadoras com barulhenta e manifesta aprovação e uma delas se dirige com ênfase à menina: “Olha, olha como ele é bom nisso! É fantástico, né? Pois, diga-lhe: bravo, campeón!”<sup>4</sup>. A garota parece não captar bem o requerimento e faz como se nada. A mulher insiste: “Vai, diz pra ele: bravo, campeón, bravo, campeón, bravo, campeón” E, ao dar-se conta do persistente, teimoso, silêncio da menina, a admoesta: “Você não tem língua?”. Ainda vejo dentro dos olhos a imagem da menina trazendo, ensinando a língua, em um mudo desmentido da sua mudez. A mulher e a língua, dizia...

É curioso como vim parar, sem saber como, no tema da mudez, enquanto lhes explicava a minha dificuldade concreta de começar a falar — melhor dito, para começar a escrever — sobre a mulher e a escrita. Se seguiram até aqui o desordenado cabide de motivos e argumentos até agora em enxerto — que poderia seguir quase indefinidamente durante horas... talvez considerarão, como eu a princípio, que somente bastava começar a escrever, escolher um desses múltiplos cabos e segui-lo até o final, isto é, concretizar e parcializar o tema e os objetivos. Ou melhor, tentar abrir passagem nesse novelo todo embolado, sem renunciar a nenhuma das questões esboçadas — e outras, ainda, que não comentei —, mas tentando encontrar nele um eixo vertebrador, ao redor do qual todos os outros elementos se organizariam com sentido e com coerência.

Mas o obstáculo seguia persistindo: esse obstáculo que a princípio qualifiquei de informe e que cada vez me aparecia como mais insidioso e obscuro, e que pouco a pouco se localizou não mais fora de mim, quero dizer, por exemplo, em uma objetiva — ou subjetiva — disparidade entre aquilo que se demandava de mim e aquilo que eu podia fazer, mas dentro de mim, como um vácuo fossilizado, sem identificar, em algum lugar impreciso de mim mesma.

### **A memória da Erínia**

De súbito dei com ela. Quando não topei com uma palavra que a batizava, que lhe dava nome: um nome com velhas raízes mitológicas, ligado a uns personagens femininos repulsivos, horripilantes, com sede de sangue e de vingança: as Fúrias. Sim, era a fúria, um sentimento bastante intenso, violento, de fúria, o que me dava um nó na garganta e não me deixava falar, o que se interpunha entre eu e o texto e me impedia que o pensamento andasse fluindo sem travas e ordenamento através das palavras. Uma fúria não específica e sem margens, talvez como a que converteu a mulher de Lot em um bloco de sal quando desobedeceu e olhou pela última vez a sua cidade

---

4 Nota de Mercè Ibarz: “em castelhano no original”.

fulminada pela ira divina. Uma fúria como essa é incapaz de falar; somente tem dois caminhos: o silêncio ou o som inarticulado, o estrilo, o grito. Uma linguagem bárbara e ininteligível como aquele canto a-lírico que os antigos gregos atribuíam às Fúrias, que eles chamavam de Erínias, antagonistas e inimigas de Apolo, o deus portador da lira, o deus protetor da música e da poesia, aquele que dirige e preside os coros e as danças das Musas.

Anna Iriarte, em uma palestra recente, fazia uma sugestiva contraposição entre as Erínias e as Musas, precisamente a partir do diferente conceito de memória que essas e aquelas representavam. Assim, enquanto as Musas, de bela e graciosa aparência, tinham como missão lembrar todas as gestas e proezas dignas de louvor dos heróis — tanto a *Ilíada* quanto da *Odisseia*, por exemplo, começam com uma invocação à musa — e, através do seu canto, fazer esquecer as penas e a tristeza, as Erínias, por outro lado, como cadelas ávidas de sangue, rastreavam a memória dos crimes antigos, e perseguiram os culpados sem respiro nem tregua. Como já disse antes, a sua aparência era aterrorizante e repulsiva: todas vestidas de preto, boca de vampiro, com serpentes trançadas à cabeleira, chicotes e tochas às mãos, davam grandes saltos para cair e esmagar com todo o seu peso as suas vítimas. A obra literária onde esses personagens têm um protagonismo central é uma das tragédias de Ésquilo, a última parte da trilogia a *Oresteia*, em que perseguem implacavelmente Orestes pelo crime de ter assassinado a sua mãe. Orestes é protegido e defendido por Apolo, julgado em Atenas pelos velhos do aerópago e finalmente perdoado, por causa do voto de uma deusa — Atena — que resolve o empate dos juízes. A argumentação desse julgamento por parte dos defensores de Orestes é antológico no sentido de deixar bem explícitas as bases ideológicas e os fundamentos do patriarcado. E é significativo que seja uma mulher, Atena, a deusa posteriormente patrona da filosofia, quem feche a questão. Mas Atena, se vocês se lembram, é uma mulher sem mãe: nascida da cabeça de Zeus, completamente vestida e armada. O círculo se fecha: Uma mulher sem mãe decide o perdão do assassino da mãe. As Erínias, assim, são domesticadas, e é possível a paz na cidade.

A civilização patriarcal, seguindo o fio que nos sugere este relato, se constrói sobre um matricídio originário, nas palavras de Luce Irigaray. Que quer dizer isso? Entenderemos isso melhor, talvez, através de um conto de Marguerite Yourcenar; “O leite da morte”. Três irmãos tentam construir uma torre, mas não conseguem vencer a hostilidade dos elementos meteorológicos, que a derrubam várias vezes, até que finalmente, lembrando-se de uma velha crença, segundo a qual é necessário que um cadáver aguarde com o seu esqueleto uma construção para que esta seja sólida, começam a olhar-se entre eles com intenções suspeitas e com desconfiança: qualquer um deles pode tornar-se vítima ou carrasco. Para superar esse clima de hostilidade latente, decidem sacrificar uma de suas mulheres e finalmente uma delas é

escolhida através de uma sequência de jogadas do acaso. A mulher é mãe de uma criança muito pequena e, no momento de ser emparedada, pede que deixem algumas fendas na altura dos seus peitos, para que possam levar-lhe todo dia ao seu filho e aleitá-lo enquanto lhe reste um alento de vida. Depois pede, também, que deixem uma fenda na altura dos olhos para poder ver se o leite o beneficia. A lenda explica que a mãe pôde aleitar durante mais de dois anos o seu filho, ainda que as órbitas de seus olhos estivessem vazias, ainda que tivesse se tornado aquele esqueleto que havia de assegurar e manter a ereção da torre: essa mãe sem rosto, por trás dos adobes que a enclausuram, nutriz, dom dela mesma para além da morte, espectadora invisível mortaviva, ossada e fundamento do edifício fálico, é o belo e mítico cadáver que o patriarcado nos ofereceu no lugar da Mãe.

“As mulheres são meninas sem mãe, na sociedade patriarcal” diz Adrienne Rich, citando o estudo de Phyllis Chesler *Mulheres e loucura*. Se substituímos a palavra “mulheres” por “escritoras” voltaremos, quase sem que se note as costuras, ao tema “A mulher e a escrita”. E o que quer dizer Phyllis Chesler com essa frase? Quer dizer, simplesmente, que

as mulheres não tiveram nem poder nem posses que pudessem transferir às suas filhas; que estiveram dependentes dos homens da mesma maneira que crianças dependem das mulheres; e que o máximo que puderam fazer é ensinar às suas filhas os ardis para sobreviver dentro do patriarcado, agradando e unindo-se a homens poderosos ou economicamente solventes.<sup>5</sup>

E mais ainda, que o patriarcado negou a força criadora do princípio feminino, que a genealogia da Cultura — tal como, por outro lado, a das famílias — é uma genealogia masculina, dentro da qual algumas mulheres estiveram “cooptadas”, “adotadas”, “legitimadas”, sempre de uma em uma, sem aparente relação entre umas e outras e sempre no nome do Pai. Não há genealogia feminina, na cultura, como não há genealogia feminina nas famílias. Dito de outra maneira: se entendemos a história como aquele relato que se transmitiu de tal forma a dar sentido ao passado e que nos permite nos identificar como seres pertencentes a uma coletividade e a uma cultura, teremos de convir que, na versão canônica, tanto o protagonismo quanto o ponto de vista narrativo corresponde exclusivamente ao sexo masculino, apesar de frequentemente o narrador se disfarçar por trás da onisciência e da pretensa objetividade que permite a gratificante perspectiva de Deus. Voltemos ao princípio, então: à vista do terceiro milênio de nossa era, uma mulher lê ainda este mesmo relato, não somente nos livros, mas em todo

5 Tradução minha com base em: RICH, Adrienne. “Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman” (1973). *On Lies, Secrets, and Silences — Selected Prose 1966–1978*. Nova Iorque e Londres: Norton & Company, 1979. p. 126–127.

lugar, escrito na tinta invisível das paredes, nas ruas, nos rostos e nos corpos da gente, na mãe que incita a menina a gritar “bravo, campeón” e na menina que vê questionada a sua capacidade de falar porque não emite a mensagem esperada e somente pode opor a ela um gesto elementar, tão corporal quanto o sintoma histérico. Um relato que não somente está nos livros, mas também e talvez sobretudo está nos livros. Não em todos os livros, porém. Porque é certo que, nas últimas décadas, talvez muito timidamente, ainda, começou a circular a ideia que pode haver um outro ou uns outros pontos de vista, e, portanto, uns outros relatos, que os até então personagens-comparsas podem ser relidos retrospectivamente à luz de um novo protagonismo. Ademais, à medida que este ainda é um relato em curso, em que cada momento é somente um final provisório à luz do qual é preciso reler e reinterpretar todo o argumento anterior, qualquer modificação que introduzimos nos próximos capítulos forçosamente redefinirá o sentido dos capítulos precedentes.

Somente esse novo ponto de vista é o que pode nos permitir quebrar a dicotomia que parece ser proposta à mulher escritora e, talvez, a toda mulher que pretenda atuar em um papel social: ou bem o modelo de Atena, a filha sem mãe, que nasce gloriosamente da cabeça de seu Pai, completamente vestida — porque ninguém, nem ela mesma, há de ter contato com o seu corpo, com a nudez do seu sexo de mulher. Ou, por outro lado, a imagem das Erínias, as fúrias — o feminino que apenas sabe “viver [...] para a infinita dor da perda” nas palavras de Marguerite Yourcenar.

Disse antes que, diante da dificuldade de escrever este texto, identifiquei a fúria como o obstáculo paralisador que me sufocava a palavra. Agora mais bem diria que o bloqueio era produzido pelo enfrentamento de duas forças opostas, nenhuma delas conseguia a vitória, nenhuma delas, a princípio, tinha nome. Melhor dizendo: se em um primeiro momento percebi a fúria como obstáculo, quero dizer que a outra força, a que se opunha a ela, se camuflava eficazmente por trás do pronome “Eu”. Essa “Eu”, que em último caso foi convidada a este curso em virtude de um certo consenso masculino sobre o valor de minha palavra, queria apresentar-se diante de vocês como Atena, surgindo da cabeça de Zeus: completamente armada. Com aquelas armas que permitem garantir espaço nas palestras culturais: com argumentos contundentes e agudos como lanças, com teorias por trás das quais parapeitar-me como por trás de uma couraça ou um escudo. Mas a Fúria me arrastava a farejar somente o rastro da miséria cultural feminina, da debilidade fundamental de toda filha sem Mãe, que apenas conseguia expressar-se através de um grito inarticulado impróprio de uma reunião civilizada.

Agora, porém, à vista do terceiro milênio, ainda que a cultura siga atravessada de alto a baixo pela ordem simbólica do Pai, apareceram, nas margens, nas fendas, novos discursos que não somente criticam o centralismo excludente masculino, mas que parecem abrir caminhos para novas formulações



da identidade feminina. A partir de diversos âmbitos teóricos, foi abordada a crítica do patriarcado, a reconstrução da história das mulheres, investigou-se ao redor do feminino, resgataram-se autoras e textos do esquecimento. Em um certo sentido, então, ainda que falte muito por fazer, podemos dizer que as mulheres começam a sair dessa orfandade cultural: porém não é uma situação dada, mas sim conquistada. Antes insinuei um possível paralelismo entre a marginalização a que foi submetida a cultura catalã e a marginalização cultural das mulheres. Nascer no seio de uma cultura dominante significa — em qualquer um dos casos — estar instalado desde o início dentro de um marco bem estabelecido, ser herdeiro legal de uns bens indiscutíveis, evidentes e disponíveis, formar parte com naturalidade dele, como aquele que respira, sem se ter posto o problema prévio do próprio pertencimento, sem escolha ou intervenção espúria da vontade. As mulheres escritoras, por nossa vez, como todo aquele que nasce no seio de uma cultura oprimida, nos vimos lançadas à escolha, ao esforço, ao desafio de recuperar, de nos inventar, de criar uma outra memória, uma outra tradição, se não quisermos que a literatura signifique abdicar das nossas experiências mais irrenunciáveis nem aceitar um tipo de fantasia necessária da mente. Precisamos ir, então, à busca e captura das “mães” literárias escamoteadas, pois, tal como disse Virginia Woolf, dos homens escritores, sem dúvida, podemos aprender — literariamente falando — habilidades e truques do ofício, algum conselho útil, mas nada daquilo essencial, nada daquilo que constitui a carne e o sangue da obra literária. Nem um fio daquela força que provém de um vigoroso enxerto pessoal em uma corrente coletiva que atravessa os séculos. Nem um fio daquela força que se nutre de uma elaboração secular das próprias vivências sexuadas. Falamos muito de “diferença” ao nos referir às mulheres, mas temos de ter em conta que, se existe uma diferença feminina, também temos de contemplar uma diferença masculina que até agora se outorgou a si mesma o lugar do universal. Como diz Carla Lonzi, “a mulher é o outro para o homem, o homem é o outro para a mulher”. Ler a História, a Literatura, a Arte, sob essa perspectiva há de comportar sem dúvida reposicionamentos nada superficiais.

Se há um texto que podemos considerar fundacional da reflexão sobre a mulher e a escrita, este é, sem dúvida, “Um quarto só seu” de Virginia Woolf. Discutido, execrado, reivindicado apaixonadamente, podemos dizer que a maior parte do feminismo literário anglo-saxão bebeu de suas águas. No aperto em que me encontrava — lembremos, estava incapaz de iniciar o meu texto sobre a mulher e a escrita porque a fúria me bloqueava o acesso à palavra, e os dias passavam, e passavam as semanas — nessa situação comprometida, então, decidi recorrer a esse texto “materno” que em um tempo já distante foi meu livro de cabeceira, em busca de orientação. Parecia recordar-me da palavra “fúria” impressa em alguma de suas páginas. E, efetivamente, estava lá. A situaremos em seu contexto. Encontra-se no momento em que Virginia

Woolf, em meio aos seus questionamentos sobre as características do romance feminino, faz referência a *Jane Eyre*, a famosa obra de Charlotte Brontë. O abriu, nos diz, no capítulo doze, e dá com uma passagem que perturba a continuidade da narração, onde se notam “sacudidas”, “indignação”, “desvios”, “deformações”, em resumo, nota-se que a romancista “está em guerra com sua própria sorte, escreve com fúria” — aqui temos já a palavrinha — “em lugar de escrever em calma”, e “a cólera recobre a sua integridade literária”. Ainda que nos diga que é um bom romance, não pode deixar de perguntar-se, com pesar, o que haveria acontecido se o gênio dessa mulher pudesse ter se manifestado *completo e intacto* como o de Shakespeare, por exemplo. Ou até como o de Jane Austen, menos genial, nos diz Virginia, que Charlotte, mas mais sensata, que, talvez pelo caráter, não costumava desejar aquilo que não tinha e na qual talento e forma de vida se acomodaram perfeitamente. “E assim escrevia sem ódio, sem amargor, sem temor, sem protestos, sem sermões”. A sua mente, como a de Shakespeare, havia *queimado todos os obstáculos*. Mas isso, segue argumentando Virginia Woolf, não é o caso da autora de *Jane Eyre*, já que, em meio à trama do romance nos diz que a protagonista, frequentemente, subia ao telhado e olhava para os campos e suspirava...

que eu aspirava um poder de visão que pudesse transpor aquele limite. Que atingisse o mundo movimentado, as cidades e regiões trepidantes de vida de que ouvira falar, mas nunca vira. Nesses momentos desejava mais experiência prática do que possuía, mais relacionamento com a minha espécie, mais conhecimento das variedades de caráter do que eu tinha ao meu alcance.<sup>6</sup>

16

Não percamos de vista que nos encontramos em pleno século XIX e a autora sente que tudo isso que expressa através do suspiro de Jane é negado tanto a ela como ao seu personagem. Por isso prossegue:

Quem poderia culpar-me? Muitos, sem dúvida, e me chamariam de descontente. Mas eu não podia evitar: a inquietação estava na minha natureza e às vezes arrastava-me ao sofrimento... Ninguém sabe quantas rebeliões, além das políticas, fermentam nas massas de homens ao redor da terra. Supõe-se que as mulheres devem ser bem calmas, geralmente, mas elas sentem o mesmo que os homens. Precisam de exercício para suas faculdades mentais, e campo para os seus esforços, tanto quanto seus irmãos. Sofrem com restrições muito rígidas, com a estagnação absoluta, exatamente como os homens devem sofrer na mesma situação. E

---

<sup>6</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2010, p. 140.

é uma estreiteza de mente de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas devem ficar limitadas a fazer pudins, tricotar meias, tocar piano e bordar bolsas. É insensatez condená-las, ou rir delas, se procurarem fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou que é necessário ao seu sexo.<sup>7</sup>

É evidente que aqui trombamos com a indignação da autora. Uma indignação que, à vista do terceiro milênio, convenhamos comigo que — ainda que perturbe, talvez sim, a continuidade do relato — se move dentro dos limites da mais inofensiva sensatez. Quem, nos dias de hoje, ousaria censurá-la? A imagem que nos sugere é bem distante daquela que evocamos ao falar das aterrorizantes e repulsivas Fúrias. Mas, na realidade, não se encontra nem um pouco longe: as meditações de Jane são interrompidas bruscamente por uma gargalhada inquietante, uma gargalhada que, ela ainda não sabe, pertence à mulher louca que está trancada no sótão da casa, junto ao telhado onde ela expressa o seu descontentamento e a sua insatisfação. Simplesmente um tapume as separa uma da outra: e é a partir dessa vizinhança no espaço e dessa simultaneidade nos tempos que Adrienne Rich pôde fazer uma nova leitura dessa passagem, que permanece, assim, estreitamente vinculada à estrutura profunda do romance: sob o discurso de Jane, questionador do papel convencional e dos limites estabelecidos às mulheres pela sua época, mas inteligível e razoável, vigia o espectro da loucura. Por trás das vestes e das armas de Atena, a voz ao mesmo tempo sangrenta e vampírica da Erínia. Uma voz que não tem as “palavras para dizê-lo”, segundo a expressão de Marie Cardinal. Anos mais tarde, porém, uma outra romancista contemporânea nossa, Jane Rhys, em *Vasto mar de sargaços*, lhe concederá essa palavra e veremos a história a partir dos olhos da louca. A romancista se fará, desta vez, médium para que a Fúria fale através dela. Um sentido, por terrível que seja, emergirá e ocupará o lugar do não sentido. Assim, então, me pergunto: pode chegar a ser criativa a fúria das mulheres? Ou melhor: enfrentar a própria Fúria — a louca no sótão ou no porão —, tentar dar-lhe um caminho formal através da escrita, não pode representar um dos caminhos frutíferos para a criação literária? Ou, inclusive, não lhes ocorre perceber fúria no substrato de muitas obras de autoras onde talvez à primeira vista não saberiam descobri-la? Adrienne Rich, por exemplo, a detecta na própria obra de Virginia Woolf que acabei de citar. Diz assim:

Ao reler *Um teto todo seu* (1929), de Virginia Woolf, pela primeira vez após alguns anos, fiquei surpresa com o modo cuidadoso, esforçado, tentativo que transparecia no tom do ensaio. E reconheci esse tom. Já o tinha encontrado muitas vezes, em mim e

---

7 Idem, p. 140–141.

em outras mulheres. É o tom de uma mulher quase em contato com sua raiva<sup>8</sup>, mas que está determinada a não parecer zangada e que se quer calma, distante e até simpática em uma sala cheia de homens na qual o que vem sendo dito são ataques à sua própria integridade.<sup>9</sup>

18 E entrando já em nossa Literatura, não percebemos também uma fúria latente em um romance como *A praça do diamante* de Mercè Rodoreda, para não falar logo de *La mort i la primavera* [*A morte e a primavera*]? Montserrat Casals, no título de sua biografia — por um lado discutível, por vários conceitos — parece ter captado alguma coisa dessa ira soterrada que vaza por trás dos textos, quando identifica nela o motor de escrita para Rodoreda. *Contra la vida, la literatura* [*Contra a vida, a literatura*] — diz. Nessa frase se sintetiza para ela o gesto vital essencial da biografada. Em primeiro lugar, escrever “contra”: isso exige agressividade..., sim, uma atitude de revolta permanente... Não diz, por exemplo — seria banal demais: em lugar de vida, Literatura. Diz: contra a vida. E qual vida? Uma vida como a da Colometa, por exemplo? Ou uma vida que em vários aspectos tenta lhe impor — por dentro e por fora de si mesma — um modelo que ela sente como antitético, incompatível com a criação literária. Somente me fixarei em um aspecto: homem algum, que eu saiba, se viu impelido à dolorosa escolha entre paternidade e escrita: à margem das dificuldades materiais que aqui e agora podem comportar ainda a composição da maternidade com as tarefas artísticas, culturais etc. — todas aquelas que se desenvolvem no espaço público — existem além disso todo um discurso normativo larvado ou explícito que, no mínimo desde o século XIX, contrapõe crianças e livros como dois aspectos que se excluem mutuamente na vida das mulheres. Ursula K. Le Guin dedicou um interessante artigo a denunciar essa mensagem que se encontra até — invertendo, isso sim, os termos da valoração — em alguns textos feministas relativamente recentes. Não direi nada já do tema do amor: a poeta francesa Constance Marie de Salm Dyck no século XVIII dizia bem expressivamente às mulheres: “O amor, para vocês, é um afazer / o amor para o homem é um prazer”<sup>10</sup>. De fato, tal como põe em relevo Mercè Ibarz em sua biografia de Mercè Rodoreda, mais que contra “a vida”, é contra uma certa vida — uma vida destino — de mulher — que Rodoreda impõe a sua opção “vital” de escrever acima de tudo e de todos. Ainda que às vezes tenhamos tendência a batizar com palavras absolutas o muro contra o qual se lançam nossos protestos e a nossa fúria. O fato inexorável? Acabo de citar, como de passagem, a palavra “Destino”.

8 Vale dizer que Maria-Mercè Marçal trouxe uma tradução de “anger” como fúria.

9 RICH, Adrienne. “Quando da morte acordarmos: a escrita como re-visão”. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília A. (orgs.). In: *Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970–2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 69.

10 [L’amour pour vous est une affaire, L’amour pour l’homme est un plaisir]

“Mulher e destino / secularmente caminham”, nos diz Clementina Arderiu. Mas não é nela em quem pensava quando os seus versos se infiltraram em mim por uma fenda da memória. Pensava na relação fúria/destino que me parece que a detecto em algumas passagens de Caterina Albert / Víctor Català. Fala-se frequentemente da visão sombria, fatalista, da autora de *Solitude*. É evidente que a compartilha com outros autores do Modernismo<sup>11</sup> e, portanto, não cometerei a ingenuidade de atribuí-la à sua condição de mulher. Mas ninguém poderá negar-me que *Solitude* é um romance embebido até os ossos de uma experiência feminina da vida: não é ao acaso que o ponto culminante do destino trágico da Mila — a protagonista — seja um estupro. Não é por acaso que neste ponto surge nela uma violência, uma fúria até então desconhecida, que lhe dá força de assumir toda a sua vida às mãos e dizer ao Matias que pretende segui-la:

— Tampouco contigo! Nunca mais!... Não tente mais seguir-me...  
Te... mataria! E, resoluto, o olhou fixamente, como querendo-lhe  
fazer penetrar até a alma a terrível ameaça.

Se em *Solitude* a violência da Mila se limita a uma ameaça, e ainda não se dirige ao verdadeiro agente do mal, que permanece impune, a herdeira da fazenda da Rambla<sup>12</sup> do conto “*La pua de rampí*” [O dente de rastelo] dá um passo mais além na expressão de sua fúria: em uma versão alternativa do conto da Chapeuzinha Vermelha, a herdeira mata o lobo, isto é, seu violador, com o dente de um rastelo, e a enterra depois bem funda no bosque, de maneira que o seu ato nunca mais poderá ser descoberto nem castigado. Caterina Albert / Víctor Català permite ao seu personagem essa gesta individual que de fato toma um sentido coletivo: é o fato de pensar em outros casos similares, entre eles o da própria mãe, o que transmite à herdeira “uma energia terrível...”. Como a de uma Erínia vingativa “sente que a sua cara deve dar pavor de ver...”. Mas ao final do conto, como também sucede ao final de *Solitude*, como se quisesse relativizar o alcance do fato, a narradora faz aparecer a figura do Destino:

Quando nos ligamos à vida, nos ligamos ao nosso fado, isto é,  
uma ordem de fatalidades determinadas. A herdeira tem filhas;  
são vivazes e bonitas como flores e vão aprender a ler e costurar a

11 Em meio às variações do que se entende por modernismo em cada contexto, na Catalunha se considera ter ocorrido entre 1885 e 1920 e as suas expressões podem ser aproximadas ao art nouveau, como se vê na arquitetura de Antoni Gaudí, marcadas pela presença da natureza e do fantástico. Na literatura, o modernismo catalão apresenta algumas obras que se opõem às idealizações da natureza que foram bandeira de autorias catalãs românticas; na poesia, aproxima-se do simbolismo e do parnasianismo.

12 Em catalão, “rambla” é um caminho ou rua destinada ao passeio, geralmente aberta, sobre um antigo leito de rio ou de córrego. Em Barcelona, La Rambla é um calçadão que vai da Praça da Catalunha ao Velho Porto, junto ao mar.

Suriola. Cada vez que saem, a mãe sente uma palpitação sufocante e não respira até tornar a vê-las ao seu lado [...] Provavelmente um dia ou outro passarão as filhas pelo espanto que passou a mãe que passou a avó que passou a bisavó, alguma vez... Mas, quem poderia evitá-lo? O Fado é inexorável.

20 Por que esse fatalismo, essa resignação, depois da coragem modelar da protagonista? À vista de um novo milênio, podemos seguir atribuindo ao destino um fato cotidiano como o estupro? Ou o Fado é somente uma palavra curinga, por trás da qual se oculta em alguns casos, identificando-o com o inexorável, misturando-o com tudo aquilo que é de fato inexorável, todo o conjunto dos limites seculares e toda a violência antifeminina que está na base do patriarcado? É o destino o responsável, por exemplo, pela violação e pelo assassinato, agora há sete anos, da jovem poeta Anna Dodas, no curso de uma viagem empreendida com objetivos literários e brutalmente concluída por um episódio que a torna homologável à mulher mais anônima vítima das últimas depredações balcânicas. Esmigalha-se a miragem da “mulher especial”. Atena vem atrás, envergonhada, e com todo o direito as Fúrias ocupam o cenário, percorrendo como cães o rastro do crime impune, já talvez cansadas depois de tantos séculos e minadas pela impotência. Mas, talvez, pensarão, me afastei muito do tema estrito “mulher e escrita”, ainda que, imperceptivelmente, tenha me aproximado da atualidade: E para voltar a ressituar-me, me pergunto se há fúria nos versos da Anna, daquela garota de vinte anos que apenas tive tempo de conhecer, mas sobre quem ousaria dizer que era vital, risonha, atrevida, convencida de poder abater qualquer obstáculo, como tantas garotas de hoje que acreditam ou querem acreditar defasados os atávicos receios e as queixas das suas mães. Abro ao acaso o seu livro póstumo, *El volcá* [O vulcão]: é um volume atravessado de cabo a rabo pela força de uma voz poética intensa e desolada ao mesmo tempo. Me arrepiava alguma coincidência: nas mesmas datas, ela e eu elaborávamos paralelamente e sem o saber o tema da morte do Pai a partir da mesma referência — talvez inevitável: Sylvia Plath. Digo talvez inevitável e erro: seguramente houve em uma e outra a mesma vontade deliberada na busca pelo que antes nomeei de “mães” literárias. Parecem dar-me razão algumas imagens que remetem inequivocamente à Rodoreda de *La mort i la primavera* [A morte e a primavera]. Também me parece encontrar ali ecos de Emily Dickinson. Ainda que talvez somente se trate de uma coincidência, bem significativa, se pensamos no longo século que separa uma da outra. Vejamos se não, em seu poema “o vulcão”, que dá título ao livro:

sabe o que se esconde  
sob o pacífico verde  
aveludado de árvores?  
o vermelho

MARÇAL, M.;  
TRADUÇÃO:  
BARBOZA, B.R.G.  
Meditações  
sobre a Fúria

que suga a branca  
flor, para crescer tão frágil?  
se não é o fogo?

e a montanha delgada  
toda só e segura  
tem no bucho o trovão

Escutemos agora Emily Dickinson:

No meu vulcão reserva a Relva  
Um tranquilo rincão —  
O Acre que um Pássaro queria  
Decerto pensarão —

Tão rubra a Brasa lá debaixo  
Tão inseguro o chão  
Se eu me mostrar o medo invade  
A minha solidão.<sup>13</sup>

Em todas as duas há a contraposição entre a aparência pacífica e inofensiva do vulcão e a violência destrutiva, a lava, o trovão, que “tem no bucho”. Topei com a fúria, a fúria latente nos versos de Anna Dodas? A montanha, porém, “só e segura” parece camuflá-la perfeitamente, diferente da insegurança confessada e o horror temido por Dickinson. Horror e insegurança que aparecem, no entanto, em um outro poema de Dodas conectado com o que acabamos de ver pela imagem inicial:

Sou como o trovão  
gemedor que muge no vale  
louco de terror

Esse é um poema interessante, entre outras coisas, porque revela o vaivém indeciso da autora entre aquilo que poderíamos chamar de arquétipo de gênero — através das imagens que remetem ao modelo tradicional feminino — e as imagens “transgressoras”, isto é, aquelas que tradicionalmente se atribuíram ao sexo contrário. Evidentemente a comparação inicial com o trovão que muge no vale pertence a esse segundo tipo, apesar do epíteto “gemedor” e sobretudo “louco de terror” insinuem a iminente “feminização” que se completa no verso seguinte que fecha a estrofe: “eu sou o vale”. As estrofes seguintes repetem o mesmo esquema: “como o rastelo / cego entre

13 Tradução de José Lira em: DICKINSON, Emily. *Alguns poemas*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 47.

pedras / que tropeça no torrão”: o rastelo é uma ferramenta do campo provida de dentes, “ativa”, “agressiva”, “masculina”, mas neste caso cega e desajeitada: não esburaca o torrão, tropeça; “sou a esburacada”, prossegue com uma palavra que nos evoca uma caricatural e brutal simplificação do feminino. O poema segue nesses termos de alternância até a imagem final ensopada de impotência e de “destino”: “não sou nada mais: uma carolina molhada / que aguenta a chuva / tristemente”. Faz um certo tempo, ao estudar a obra de duas interessantes e pouco valorizadas poetisas catalãs, Clementina Arderiu e Rosa Leveroni, me dei conta que uma via frutífera de análise passava por analisar nos textos a dialética entre o modelo feminino socialmente imperante, em maior medida assumido pela autora, e o impulso individual que se opõe, que poderia chamar de impulso singularizador, transgressivo, rebelde. Em um momento em que os modelos de gênero parecem tender a borrarem-se e a fazerem-se mais permeáveis, esse poema me parece revelador: não encontramos, como alguém talvez esperasse, um acesso fácil a uma identidade “andrógina”, surgida da seleção à la carte de uma série de elementos disponíveis, mas um processo muito mais complexo, cindido e doloroso, em que, já de entrada, um elemento transgressor como a “fúria” — o trovão que muge no vale — é experimentado ao mesmo tempo como força e como fraqueza — nos lembramos do “gemedor” e o “louco” de terror, com o conseqüente retorno à imagem de feminina impotência final.

## Sobreviventes

22

Se uma obra literária se fez expressão plena de Fúria, sem nenhum tipo de atenuação nem de compromisso com a sensatez, essa é a de Sylvia Plath. Como uma erínia moderna fala, por exemplo, no poema “Lady Lazarus” — título que alude a Lázaro ressuscitado. É um poema onde se misturam estreitamente três temas: a morte, a sobrevivência e o monstruoso. A morte é aqui um suicídio, um suicídio onde ela reconhece reincidir a cada dez anos, mas do qual sobrevive:

Tentei outra vez.  
Um ano em cada dez  
Eu dou um jeito —  
Um tipo de milagre ambulante<sup>14</sup>

---

14 Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça no Suplemento Pernambuco: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/94-memoria/1974-cinco-poemas-de-sylvia-plath.html>>. Acesso em 16 de janeiro de 2021.



MARÇAL, M.;  
TRADUÇÃO:  
BARBOZA, B.R.G.  
Meditações  
sobre a Fúria

Mas é realmente um suicídio? Os versos seguintes sugerem uma outra coisa:

minha pele  
Brilha feito abajur nazista,  
Meu pé direito

Peso de papel,  
Meu rosto inexpressivo, fino  
Linho judeu.

Que faz aqui essa referência ao nazismo e as suas vítimas, com as quais andará se identificando ao longo do texto? A morte não é um suicídio, então, é um crime. Um crime do qual ela se erguerá como vingadora ao final do poema, graças à sua capacidade de renascer das cinzas. Um crime, porém, perpetrado por quem? Por alguém a quem se dirige com diversos nomes ao longo do poema. Por exemplo:

Dispa o pano  
Oh, meu inimigo.  
Eu te aterrorizo? —

O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda?  
O hálito amargo

E mais adiante esse inimigo é nomeado “Herr doktor”, “Herr Deus” e “Herr Lúcifer...”. Estamos diante de uma outra representação do destino? de um destino portador de uma crueldade similar à da SS? Se não conhecemos o resto da obra de Plath poderíamos pensá-lo. Mas em outros poemas se faz evidente qual é esse poder absoluto que a destrói, não somente a partir de fora, mas a partir de dentro dela mesma, “Peso de mármore, saco repleto de Deus”<sup>15</sup> nos diz referindo-se ao seu pai. “Toda mulher adora um Fascista”, escreve em um outro lugar... é precisamente a nacionalidade alemã do seu pai biográfico a que lhe sugere essa identificação entre nazismo e patriarcado.

Sou sua obra-prima,  
(...)  
Herr Deus, Herr Lúcifer  
Cuidado.  
Cuidado.

15 Tradução de Marina Della Valle em “Sylvia-Plath: quatro ‘poemas-porrada’”, *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, 2006, p. 173.

Saída das cinzas  
Me levanto com meu cabelo ruivo  
E devoro homens como ar.

Não reconhecemos nesse personagem monstruoso final, de cabelos de fogo e impulsos vampíricos, a Erínia que se levanta para vingar o crime originário? Monstruosidade que está ligada em todo o poema à capacidade de sobreviver.

“Não sei se, para mim, escrever é paixão ou necessidade de sobreviver” diz Montserrat Abelló, poeta e tradutora de Sylvia Plath. “Toda mulher escritora é uma sobrevivente”, afirma Tillie Olsen em um livro onde estuda não a escrita, mas os silêncios das escritoras. Gostaria agora de ler um poema de Maria-Antònia Salvà, uma autora bem diferente de Sylvia Plath, mas que, no entanto, vincula como ela a ideia da sobrevivência a de um ser monstruoso, neste caso um cacto que, segundo a minha interpretação, lhe é espelho:

Como réptil monstruoso de pele manchada,  
de entranha pegajosa, estava recolhido  
em seu canto bebendo a luz do sol.  
De pronto, sua malícia desvelada,  
retorcendo-se ele quebrou o vaso.  
Além do horto, para perder seu rastro,  
sobre a parede seca foi lançado,  
e depois de um tempo, sobre as pedras duras,  
fuçando pelas fendas e juntas,  
encontrei o velho dragão ainda aferrado.

Gosto de ver neste poema um tipo de alegoria da mulher escritora. Porque no silêncio feminino normativo, que o patriarcado decretou desde as origens, a autoimagem da mulher que escreve tem uma secreta vinculação com o monstruoso, com um sentimento de falta ou de excesso — ou não chega, ou bem ultrapassa os limites e não cabe neles. Luisa Muraro diria que lhe falta a “justa medida”, aquela que somente pode oferecer a confrontação com as próprias semelhantes e a figura — ainda negada e quase inexistente — da autoridade feminina. Esse é para mim um dos desafios fundamentais do novo milênio. Mas seguir por aqui nos levaria longe demais do tema “a mulher e a escrita” e a da Fúria que, se primeiro me impedia de falar, depois me serviu de fio condutor até aqui e, paradoxalmente, me permitiu fazer através dela, e sem a renegar, uma modesta obra de Musa: colocar em relevo uns nomes, uns textos, umas obras — poderiam ser muitos mais, poderiam haver uns outros — uns temas, uns silêncios, umas feridas, dignas de converter-se em memória. Em memória articulada. Muito obrigada.

MARÇAL, M.;  
TRADUÇÃO:  
BARBOZA, B.R.G.  
Meditações  
sobre a Fúria

MARÇAL, Maria-Mercè. “Meditacions sobre la fúria” (1993). *Sota el signe del drac — A cura de Mercè Ibarz. Proses 1985–1997*. Barcelona: Proa, 2004, p. 133–153.

## Texto original: Meditacions sobre la fúria

*Maria-Mercè Marçal*

*Qui m’ha ferrat / qui m’ha fixat damunt dels ossos /  
a cops / aquesta pell / aquesta pell de dona /  
que tot i despullant-me m’ha vestit?*

Felícia Fuster

### L’Obstacle

Quan aquestes darreres setmanes intentava per enèsima vegada d’enfilar algunes idees entorn del tema que ens aplega avui aquí, em va sobtar la capciosa persistència d’un obstacle informe, d’una estranya i tossuda barrera entre jo i el text. Es tractava d’escriure sobre “La dona i l’escriptura” i em trobava que jo, una dona concreta, em veia impossibilitada per obscures raons de posar en pràctica la segona part de l’enunciat del títol, l’escriptura, i, així, de teixir un text on quedessin englobats tots dos termes, tant des del punt de vista de l’objecte de la reflexió com des del punt de vista del subjecte del discurs: és a dir, jo, una dona, escrivint sobre la dona i l’escriptura.

En un primer moment, em va semblar que la dificultat residia sobretot en l’amplitud i en la formulació tan abstracta del títol. La referència subjacent en tot el curs al nou mil·lenni no feia sinó vincular-lo amb el Temps, amb majúscula, i tenyir-lo d’una solemnitat més engavanyadora, encara. Perquè més impossible d’enfocar el futur només a la llum del present, i sobretot si comptem per mil·lennis. Des del passat, quants mil·lennis sustenten el patriarcat i pesen damunt nostre com una immensa — incommensurable — llosa invisible? “Com l’esdevenidor madura en el passat / el passat es nodreix en l’esdevenidor”, diu Anna Akhmàtova. I m’agafo a les seves paraules.

Un títol ampli i genèric com aquest sol accentuar la dificultat de començar. Convoca immediatament al seu voltat tot un aglomerat d’imatges i referències inconnexes en un ball caòtic, sense ordre ni concert. I, així, penses en la famosa “cambra pròpia” que Virginia Woolf considerava

imprescindible per a la dona escriptora i s'hi interposa, burleta potser, la imatge de Jane Austen escrivint en la sala d'estar comuna, la de Harriet Beecher Stowe escrivint *La cabana de l'oncle Tom* a la taula de la cuina, la de Clementina Arderiu salvaguardant habitualment l'estudi de Carles Riba de la presència dels fills, dels néts i només, de tant en tant, "tancant-se" a escriure — he dit "tancar-se", així, d'esme, però es tancava realment a escriure? on?, no ho sabem: tenia Clementina Arderiu una cambra pròpia? Fos el que fos, sabem que això li era impossible — de tant en tant, hem dit — perquè la seva pròpia mare la substituïa en les tasques que fins fa no gaire s'anomenaven "pròpies del seu sexe". Com un llampec, per una significativa associació d'idees, et ve al cap, ara, que has deixat l'olla al foc i que has de posar roba a la rentadora i que t'has d'afanyar, i que has de deixar aquests connats de reflexió sobre la dona i l'escriptura per a una altra estona, però malgrat tot, el tema et segueix i et persegueix, materializat; i llavors, com un eco solidari et ve al record la queixa recent de Maria Barbal, en una entrevista, sobre la triple jornada de treball de la dona escriptora. Ella, com tu, et dius, a part d'escriure i fer de mare i fel el dinar i rentar roba, etc. etc. és professora d'institut, i el fil del pensament et duu a considerar quantes dones hi ha a l'ensenyament i, malgrat això, quina flagrant ignorància segueix acompanyant les nostres i els nostres estudiants sobre la presència de les dones a la història, a la ciència, a l'art... i, és clar, a la literatura: l'ínfim i vergonyós percentatge de dones escriptores que figuren als llibres de text, i en els programes. I penses com tu mateixa, malgrat la consciència, no acabes de fer tot el que caldria, perquè això voldria dir, encara, més temps, una quarta jornada de treball, potser, més temps i més esforç robat a allò que en darrer terme vols fer, que és escriure. I et ve a la memòria aquella època daurada en què desconeixies l'existència, al llarg de la història, de tantes i tantes escriptores que no sortien als llibres de text — i científiques, i filòsofes, i pintores. I per tant, podies viure en la il·lusió que a partir d'ara, la tradició — o como vulguem dir-li: el passat que es projecta en el futur, o s'hi nodreix, com un adob poderós — no pot fer-se ja sense nosaltres. Ara saps que no, que el mecanisme implacable, androcèntricament selectiu, de la "Literatura-institució", de la "Cultura-institució", encara només pot admetre la dona "excepcional", la dona "per mostra", la dona "coartada". Aquella que algú ha anomenat "*home honoris causae*". I que les dones — et recorda un anunci de la televisió que has vist en algun moment, així de passada — no només segueixen netejant les "cambres pròpies"... dels altres, sinó que són expertes en esborrar les pròpies petjades a la més mínima insinuació. I això et fa pensar en el munt d'estudis, articles, traduccions, representacions, recitals... dedicats per dones a les "eminències masculines", mentre moltes obres de dones esperen ésser rescatades de l'oblit imminent, i et dius que al capdavall, ho entens, perquè, al marge de possibles autèntics "enamoraments" literaris — infinitament menys freqüents en sentit invers, val a dir — el que

és cert és que tothom — i tota dona, és clar — cerca el seu lloc, no només sota el sol, sinó també sota les ombres que prometen ser més compactes i duradores. I et dius que això és un peix que es mossega la cua. I que per algun cap caldria tibar i desfer el nus. Però es pot demanar a un col·lectiu una actitud perpètuament “heroica”? I més quan sembla que, segons estudis que es diuen solvents, per anivellar la situació, encara caldran, aproximadament cinc-cents anys. Això, si no hi ha cap involució i les coses segueixen al ritme actual, diuen... Potser per analogia, recordes els anys d’aquella dictadura que semblava que mai no s’havia d’acabar... quaranta miserables anys, si ho posem al costat del mig mil·lenni que ens profetitzen veus expertes...; i, inexplicablement, potser perquè no pots oblidar que has de parlar de literatura, evoques aquells manuals franquistes de “Literatura española” on només sortien tres, quatre noms — Lull, March, Maragall, Verdaguer —, només els noms, i encara..., com a exponents de la literatura en català i penses en el “centralisme” i en la “por a la diferència” i en l’intent de genocidi cultural. I en les escriptores, que érem i som, no ja la perifèria, sinó la perifèria de les perifèries... I així, en tocar de biaix el tema de les llengües, et ve al pensament tot el caire sexista del llenguatge i fins a quin punt la teva pròpia llengua t’és hostil, i t’interrogues sobre la repercussió que això pot tenir en la teva escriptura. I el darrer article que has llegit sobre “la dona i la llengua” se’t barreja per un estrany, potser absurd, salt semàntic, amb una escena de què has estat, casualment, testimoni en un parc, fa poques hores: Els personatges són dues dones adultes força joves, un nen d’uns sis anys, una nena d’uns quatre. I, potser, permeteu-me ser una mica fantasiosa, l’invisible, totpoderós, omnipresent, vigilant, ull de Déu-Pare, camuflat darrere d’un núvol encès per la posta. Tornen cap a casa, sembla. El nen va amb la bicicleta, davant; la nena, dóna la mà a la que sembla que és la seva mare. L’altra dona adulta camina al costat. De cop, el nen veu una mena de desnivell del terreny i hi troba l’ocasió potser esperada de fer una proesa. Puja per un costat, baixa per l’altra, experimenta i se’n surt. Les dones l’esperen, li fan d’espectadores amb sorollosa i manifesta aprovació i una d’elles s’adreça amb èmfasi a la nena: “Mira, mira que bé que ho fa! És fantàstic, oi? Au, digues-li: bravo, campeón!”<sup>16</sup> La xiqueta sembla no copsar prou bé el requeriment i fa com si res. La dona insisteix: “Va, digues-li: bravo, campeón, bravo, campeón, bravo, campeón” I, en adonar-se del persistent, tossut, silenci de la nena, la increpa: “Que no tens llengua?”. Encara em viu dins dels ulls la imatge de la nena traient, ensenyant la llengua, en un mut desmentiment de la seva mudesa. La dona i la llengua, deia...

És curiós com he vingut a parar, sense saber com, al tema de la mudesa, mentre us explicava la meva dificultat concreta per començar a parlar — millor dit per començar a escriure — sobre la dona i l’escriptura. Si heu anat seguint fins aquí la desordenada restallera de motius i arguments tot just en esqueix —

16 En castellà a l’original (N. de l’E.).

que podria seguir quasi indefinidament durant hores... potser considerareu, com jo al principi, que només calia per començar a escriure, triar un d'aquests múltiples caps i seguir-lo fins al final, és a dir, concretar i parcialitzar el tema i els objectius. O bé, intentar obrir-se pas en tot aquest cabdell embullat, sense renunciar a cap de les qüestions esbossades — i altres, encara, que no he esmentat — però intentant trobar-hi un eix vertebrador, entorn del qual tots els altres elements s'organitzarien amb sentit i amb coherència.

Però l'obstacle seguia persistent: aquest obstacle que al principi he qualificat d'informe i que cada cop se m'apareixia com a més insidiós i obscur, i que de mica en mica vaig anar localitzant, no pas fora de mi, vull dir, per exemple, en una objectiva — o subjectiva — disparitat entre allò que se'm demanava i allò que jo podia fer, sinó endins de mi, com un buit fossilitzat, sense identificar, en algun lloc imprecís de mi mateixa.

### **La memòria de L'Erínia**

De cop hi vaig topar. Si més no vaig topar amb una paraula que el batejava, que li donava nom: un nom amb velles arrels mitològiques, lligat a uns personatges femenins repulsius, horripilants, amb set de sang i de venjança: les Fúries. Sí, era la fúria, un sentiment massa intens, violent, de fúria, el que em feia un nus a la gola i no em deixava parlar, el que s'interposava entre jo i el text i m'impedia que el pensament anés fluint sense traves i ordenament a través de les paraules. Una fúria inespecífica i sense marges, potser com la que va convertir la dona de Lot en un bloc de sal quan va desobeir i va mirar per darrera vegada la seva ciutat fulminada per la ira divina. Una fúria com aquesta és incapaç de parlar; només té dos camins: el silenci o el so inarticulat, l'esgarip, el xiscler. Un llenguatge bàrbar i inintel·ligible com aquell cant a-líric que els antics grecs atribuïen a les Fúries, que ells anomenaven Erínies, antagonistes i enemigues d'Apol·lo, el déu portador de la lira, el déu protector de la música i de la poesia, aquell que dirigeix i presideix els cors i les danses de les Muses.

Anna Iriarte, en una conferència recent, feia una suggerent contraposició entre les Erínies i les Muses, precisament a partir del diferent concepte de memòria que unes i altres representaven. Així, mentre les Muses, de bella i gràcil aparença, tenien com a missió recordar totes les gestes i proeses dignes de lloança dels herois — tant la *Ilíada* com l'*Odissea*, per exemple, comencen amb una invocació a la musa — i, a través del seu cant, fer oblidar les penes i la tristesa, les Erínies, en canvi, com gosses àvides de sang, rastrejaven la memòria dels crims antics, i perseguïen els culpables sense respir ni treva. Com ja he dit abans, la seva aparença era terrorífica i repulsiva: totes vestides de negre, boca de vampir, amb serps trenades a la cabellera, fuets i torxes a les mans, feien grans salts per caure i aixafar amb

tot el seu pes les seves víctimes. L'obra literària on aquests personatges tenen un protagonisme central és en una de les tragèdies d'Èsquil, la darrera part de la trilogia l'*Oresteia*, en què persegueixen implacablement Orestes pel crim d'haver assassinat la seva mare. Orestes és protegit i defensat per Apol·lo, jutjat a Atenes pels vells de l'aeròpag i finalment perdonat, a causa del vot d'una deessa — Atenea — que trenca l'empat dels jutges. L'argumentació d'aquest judici per part dels defensors d'Orestes és antològic en el sentit de fer ben explícites les bases ideològiques i els fonaments del patriarcat. I és significatiu que sigui una dona, Atenea, la deessa més tard patrona de la filosofia, qui rebli el clau. Però Atenea, si ho recordem, és una dona sense mare: nascuda del cap de Zeus, completament vestida i armada. El cercle es clou: Una dona sense mare decideix el perdó de l'assassí de la mare. Les Erínies, així, són domesticades, i és possible la pau a la ciutat.

La civilització patriarcal, seguint el fil que ens suggereix aquest relat, es construeix damunt d'un matricidi originari, en paraules de Luce Irigaray. Què vol dir això? Ho entendrem millor, potser, a través d'un conte de Marguerite Yourcenar; "La llet de la mort". Tres germans intenten construir una torre, però no poden vèncer l'hostilitat dels elements meteorològics, que l'enderroquen un i altre cop, fins que finalment, recordant una vella creença, segons la qual cal que un cadàver aguanti amb el seu esquelet una construcció perquè aquesta sigui sòlida, comencen a mirar-se entre ells amb intencions equívokes i amb desconfiança: qualsevol d'ells pot convertir-se en víctima o botxí. Per superar aquest clima d'hostilitat latent, decideixen sacrificar una de les seves dones, i finalment una d'elles és elegida a través de tot un seguit de jugades de l'atzar. La dona és mare d'una criatura molt petita, i en el moment de ser aparellada, demana que deixin unes esclotxes a l'altura dels seus pits, perquè li puguin dur cada dia el seu fill i alletar-lo mentre li quedi un alè de vida. Després demana, també, que deixin una esclotxa a l'altura dels ulls per poder veure si la llet li fa profit. La llegenda explica que la mare va poder alletar durant més de dos anys el seu fill, tot i que les conques dels seus ulls eren buides, tot i que s'havia convertit ja en aquell esquelet que havia d'assegurar i mantenir l'erecció de la torre: aquesta mare sense rostre, darrere els maons que l'enclouen, nodridora, do d'ella mateixa fins més enllà de la mort, espectadora invisible morta-viva, ossada i fonament de l'edifici fal·lic, és el bell i mític cadàver que el patriarcat ens ha ofert en el lloc de la Mare.

"Les dones són nenes sense mare, en la societat patriarcal" diu Adrienne Rich, citant l'estudi de Phyllis Chesler *Dones i bogeria*. Si substituïm la paraula "dones" per "escriptores" tornarem sense que es notin gaire les costures al tema de "La dona i l'escriptura". I què vol dir, Phyllis Chesler amb aquesta frase? Vol dir, simplement, que

les dones no han tingut ni poder ni possessions que hagin pogut

transferir a les seves filles, que han estat dependents dels homes de la mateixa manera en què nens i nenes depenen de les dones; i que el màxim que han pogut fer és ensenyar a les seves filles els ardits per sobreviure dins del patriarcat, fent-se agradables i unint-se a homes poderosos o econòmicament solvents.

I més encara, que el patriarcat ha negat la força creadora del principi femení, que la genealogia de la Cultura — tal com, d'altra banda, la de les famílies — és una genealogia masculina, dins de la qual algunes dones hi han estat “cooptades”, “adoptades”, “legitimades”, sempre d'una en una, sense aparent relació entre unes i altres i sempre en el nom del Pare. No hi ha genealogia femenina, en la cultura, com no ha genealogia femenina en les famílies. Dit d'una altra manera: si entenem la història com aquell relat que se'ns ha transmès per tal de donar sentit al passat i que ens ha permès identificar-nos com a éssers pertanyents a una col·lectivitat i a una cultura, haurem de convenir que, en la versió canònica, tant el protagonisme com el punt de vista narratiu correspon exclusivament al sexe masculí, tot i que sovint el narrador es disfressa darrere l'omnisciència i la pretesa objectivitat que permet la gratificant perspectiva de Déu. Tornem al principi, doncs: a les envistes del tercer mil·lenni de la nostra era, una dona llegeix encara aquest mateix relat, no pas només en els llibres, sinó arreu, escrit en tinta invisible a les parets, als carrers, en els rostres i en els cossos de la gent, en la mare que incita a la nena a cridar “bravo, campeón” i en la nena que veu qüestionada la seva capacitat de parlar perquè no emet el missatge esperat i només sap oposar-hi un gest elemental, tan corporal com el símptoma histèric. Un relat que no només és en els llibres, però també i potser sobretot és en els llibres. No en tots els llibres, però. Perquè és cert que, en les darreres dècades, potser massa tímidament, encara, ha començat a circular la idea que pot haver-hi un altre o uns altres punts de vista, i, per tant, uns altres relats, que els fins ara personatges-comparsa poden ésser rellegits retrospectivament a la llum d'un nou protagonisme. A més a més, en la mesura que aquest és encara un relat en curs, en què cada moment és només un final provisional a la llum del qual cal rellegir i reinterpretar tot l'argument anterior, qualsevol modificació que introduïm en els propers capítols redefinirà per força el sentit dels capítols precedents.

És només aquest nou punt de vista em que ens pot permetre de trencar la dicotomia que sembla plantejar-se a la dona escriptora i, potser a tota dona que pretengui jugar un paper social: o bé el model d'Atenea, la filla sense mare, que neix gloriosament del cap del seu Pare, completament vestida, — perquè ningú, ni ella mateixa, no ha de prendre contacte amb el seu cos, amb la nuesa del seu sexe de dona. O, a l'altra banda, la imatge de les Erínies, les



fúries — el femení que no sap sinó “viure [...] per a l’infinit dolor de la pèrdua” en paraules de Marguerite Yourcenar.

He dit abans que, davant la dificultat d’escriure aquest text, havia identificat la fúria com l’obstacle paralizzador que m’ofegava la paraula. Ara més aviat diria que el bloqueig era produït per l’enfrontament de dues forces oposades, cap de les quals no aconseguia la victòria, cap de les quals, al principi, no tenia nom. Més ben dit: si en un primer moment vaig percebre la fúria com a obstacle, vol dir que l’altra força, la que se li oposava, es camuflava eficaçment darrere del pronom “Jo”. Aquesta “Jo”, que en darrer terme havia estat invitada a aquest curs en virtut d’un cert consens masculí sobre el valor de la meua paraula, volia presentar-se davant de vosaltres com Atenea, sorgint del cap de Zeus: completament armada. Amb aquelles armes que permeten d’obrir-se pas en les palestres culturals: amb arguments contundents i aguts com llances, amb teories darrere les quals parapetar-me com darrere una cuirassa o un escut. Però la Fúria m’arrossegava a ensumar només el rastre de la misèria cultural femenina, de la debilitat fonamental de tota filla sense Mare, que a penes aconseguia expressar-se a través d’un crit inarticulat impropï d’una reunió civilitzada.

A hores d’ara, però, a les envistes del tercer mil·lenni, tot i que la cultura segueix travessada de dalt a baix per l’ordre simbòlic del Pare, han aparegut, en els marges, en les esclertes, nous discursos que no només critiquen el centralisme excoent masculí sinó que semblen obrir camins per a noves formulacions de la identitat femenina. Des de diversos àmbits teòrics s’ha abordat la crítica del patriarcat, la reconstrucció de la història de les dones, s’ha investigat entorn del femení, s’han rescatat autores i textos de l’oblit. En un cert sentit, doncs, tot i que falta molt per fer, podem dir que les dones comencen a sortir d’aquesta orfenesa cultural: però no és una situació donada, sinó conquerida. Abans he insinuat un possible paral·lelisme entre la marginalització a què ha estat sotmesa la cultura catalana i la marginalització cultural de les dones. Néixer en el si d’una cultura dominant significa — en qualsevol dels dos casos — estar instal·lat des d’un principi dins d’un marc ben establert, ésser hereu legal d’uns béns indiscutits, evidents i disponibles, formar-ne part amb naturalitat, com aquell qui respira, sense haver-se de plantejar el problema previ de la pròpia pertinença, sense cap tria ni intervenció espúria de la voluntat. Les dones escriptores, en canvi, com tot aquell qui neix en el si d’una cultura oprimida, ens hem vist abocades a la tria, a l’esforç, al repte de recuperar, d’inventar-nos, de crear una altra memòria, una altra tradició, si no volem que la literatura signifiqui abdicar de les nostres experiències més irrenunciabls ni acceptar una mena de necessari travestisme de la ment. Hem d’anar, doncs, a la recerca i captura de les “mares” literàries escamotejades, perquè, tal com diu Virginia Woolf dels escriptors homes podem aprendre — literàriament parlant — sens dubte habilitats i trucs d’ofici, algun consell útil,

però res d'allò essencial, res d'allò que constitueix la carn i la sang de l'obra literària. Ni un bri d'aquella força que prové d'un vigorós empelt personal en un corrent col·lectiu que travessa els segles. Ni un bri d'aquella força que es nodreix d'una elaboració secular de les pròpies vivències sexuades. Parlem molt de "diferència" en referir-nos a les dones, però hem de tenir en compte que si existeix una diferència femenina també hem de contemplar una diferència masculina que fins ara s'ha atorgat a si mateixa el lloc de l'universal. Com diu Carla Lonzi, "la dona és l'altre per a l'home, l'home és l'altre per a la dona". Llegir la història, la literatura, l'art, sota aquesta perspectiva ha de comportar sens dubte replantejaments gens superficials.

Si hi ha un text que podem considerar fundacional de la reflexió sobre la dona i l'escriptura, aquest és, sens dubte, "Una cambra pròpia" de Virginia Woolf. Discutit, execrat, reivindicat apassionadament, podem dir que la major part del feminisme literari anglosaxó ha begut en les seves aigües. En el destret on em trobava — recordem-ho, era incapaç d'iniciar el meu text sobre la dona i l'escriptura perquè la fúria em bloquejava l'accés a la paraula, i els dies passaven, i passaven les setmanes — en aquesta compromesa situació, doncs, vaig decidir recórrer a aquest text "matern" que en un temps ja llunyà havia estat el meu llibre de capçalera, en cerca d'orientació. Em semblava recordar la paraula "fúria" impresa en alguna de les seves pàgines. I, efectivament, era allà. La situarem en el seu context. És en el moment en què Virginia Woolf, enmig dels seus interrogants sobre les característiques de la novel·la femenina, fa referència a *Jane Eyre*, la famosa obra de Charlotte Brontë. L'ha obert, ens diu, pel capítol dotze i es troba amb un passatge que pertorba la continuïtat de la narració, on s'adverteixen "sacsejades", "indignació", "desviacions", "deformacions", en resum, s'hi nota que la novel·lista "està en guerra amb la seva pròpia sort, escriu amb fúria" — aquí tenim ja la parauleta — "enlloc d'escriure en calma", i "la còlera entela la seva integritat literària". Tot i que ens diu que és una bona novel·la, no pot deixar de preguntar-se, amb recança, què hauria succeït si el geni d'aquesta dona s'hagués pogut manifestar *complet i intacte* com el de Shakespeare, per exemple. O fins i tot com el de Jane Austen, menys genial ens diu que Charlotte, però més sensata, que, potser per caràcter no solia desitjar allò que no tenia i en la qual talent i forma de vida es van acoblar perfectament. "I així escrivia sense odi, sense amargor, sense temor, sense protestes, sense sermons". La seva ment, com la de Shakespeare, havia *cremat tots els obstacles*. Però aquest, segueix argumentant Virginia Woolf, no és el cas de l'autora de *Jane Eyre*, ja que, enmig de la trama de la novel·la ens diu que la protagonista, sovint, pujava al teulat i mirava per sobre dels camps i sospirava...

Sospirava per tenir un poder de visió que sobrepassés aquells límits; que arribés fins al món actiu, les ciutats, les regions plenes

de vida de les quals havia sentit parlar, però que mai no havia vist; més contacte amb gent de la meva espècie, tracte amb una varietat de caràcters més gran de la que tenia al meu abast.

No perdem de vista que ens trobem en ple segle XIX i l'autora sent que tot això que expressa a través del sospir de Jane, tant a ella com al seu personatge li és negat. Per això prossegueix:

Qui em censura? Molts, no hi ha cap dubte, em diran descontenta. No podia evitar-ho: la inquietud formava part del meu caràcter; m'agitava a voltes fins al dolor... Ningú no sap quantes rebel·lions fermenten en les aglomeracions humanes que poblen la terra. Es dóna per descomptat que les dones són més tranquil·les; però les dones senten el mateix que els homes; necessiten exercitar les seves facultats i disposar de terreny per als seus esforços igual que els seus germans; sofreixen de les restriccions massa rígides, d'un estancament massa absolut exactament igual com sofririen els homes en aquestes circumstàncies. I denota estretesa de mires per part dels seus semblants més privilegiats dir que haurien de limitar-se a fer postres i a fer mitjons, a tocar el piano o a brodar bosses. És neci condemnar-les o burlar-se d'elles quan tracten de fer res més o aprendre més coses de les que el costum ha declarat necessàries per al seu sexe.

És evident que aquí hem topat amb la indignació de l'autora. Una indignació que, a les envistes del tercer mil·lenni, convindreu amb mi que — tot i pertorbar, potser sí, la continuïtat del relat — es mou dins dels límits de la més inofensiva sensatesa. Qui, avui dia, gosaria censurar-la? La imatge que ens suggereix és ben llunyana d'aquella que hem evocat en parlar de les terrorífiques i repulsives Fúries. Però, en realitat, no se'n troba gaire lluny: les meditacions de Jane són interrompudes bruscament per una riallada inquietant, una riallada que, ella encara no ho sap, pertany a la dona boja que hi ha tancada a les golfes de la casa, a frec mateix de la teulada on ella expressa el seu descontent i la seva insatisfacció. Simplement un envà les separa una de l'altra: i és a partir d'aquest veïnatge en l'espai i d'aquesta simultaneïtat en el temps que Adrienne Rich ha pogut fer una nova lectura d'aquest passatge, que queda, així, estretament vinculat a l'estructura profunda de la novel·la: sota el discurs de Jane, qüestionador del paper convencional i dels límits que a les dones s'assignava a la seva època, però intel·ligible i enraonat, hi sotja l'espectre de la folia. Darrere els vestits i les armes d'Atenea, la veu alhora sagnant i vampírica de l'Erínia. Una veu que no té les “paraules per a dir-ho”, segons l'expressió de Marie Cardinal. Anys més tard, però, una altra novel·lista contemporània nostra, Jane Rhys en *L'ample mar dels sargassos* li

concedirà aquesta paraula i veurem la història des dels ulls de la boja. La novel·lista es farà, aquesta volta, mèdiem perquè la Fúria parli a través d'ella. Un sentit, per terrible que sigui, emergirà i ocuparà el lloc del no-sentit. Així, doncs, em pregunto: pot arribar a ser creativa, la fúria de les dones? O millor: enfrontar la pròpia Fúria — la boja dalt les golfes o en el soterrani — intentar donar-li un camí formal a través de l'escriptura, no pot representar un dels camins fructífers per a la creació literària? O fins i tot, no ens sembla percebre fúria en el substrat de moltes obres d'autores on potser a primer cop d'ull no sabríem descobrir-l'hi? Adrienne Rich, per exemple, la detecta en la mateixa obra de Virginia Woolf que acabem de citar. Diu així:

Rellegint per primer cop després de molts anys *Una cambra pròpia* de Virginia Woolf (1929) vaig quedar-me sorpresa davant de l'esforç i el dolor assumits en l'intent de to dur que té l'assaig. Vaig reconèixer aquell to. L'havia sentit en mi mateixa i en moltes altres dones. És el to d'una dona a punt de topar amb la seva fúria, que està decidida a no mostrar el seu enuig, que s'esforça per estar calmada, distanciada, i gairebé encantadora, en una habitació plena d'homes on s'han dit algunes coses que són atacs a la seva integritat.

I entrant ja en la nostra literatura, no percebem també una fúria latent en una novel·la com *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda, per no parlar ja de *La mort i la primavera*? Montserrat Casals, en el títol de la seva biografia — d'altra banda discutible, per molts conceptes — sembla haver copsat alguna cosa d'aquesta ira soterrada que traspua darrere els textos, quan hi identifica el motor de l'escriptura per a Rodoreda. *Contra la vida, la literatura* — diu. En aquesta frase se sintetitza per a ella el gest vital essencial de la biografiada. En primer lloc, escriure “contra”: això exigeix agressivitat..., sí, una actitud de revolta permanent... No diu, per exemple — seria força més banal: en lloc de vida, literatura. Diu: contra la vida. I quina vida? Una vida com la de la Colometa, per exemple? O una vida que en massa aspectes intenta imposar-li — des de dins i des de fora de si mateixa — un model que ella sent com a antitètic, incompatible amb la creació literària. Només em fixaré en un aspecte: cap home, que jo sàpiga, no s'ha vist impel·lit a la tria dolorosa entre paternitat i escriptura: al marge de les dificultats materials que ara i aquí pot comportar encara la compaginació de la maternitat amb les tasques artístiques, culturals, etc. — totes aquelles que es desenvolupen en l'espai públic — existeixen a més a més tot un discurs normatiu larvat o explícit que, com a mínim des del segle XIX, contraposa criatures i llibres, com dos aspectes que s'exclouen mútuament en la vida de les dones. Ursula K. Le Guin ha dedicat un interessant article a denunciar aquest missatge que es troba fins i tot — invertint, això sí,

els termes de la valoració — en alguns textos feministes relativament recents. No vull dir res, ja del tema de l'amor: la poeta francesa Constance Marie de Salm Dyck, al segle XVIII deia ben expressivament a les dones: “L'amor, per a vosaltres és un afer / l'amor per a l'home és un plaer”. De fet, tal com posa de relleu Mercè Ibarz en la seva biografia de Mercè Rodoreda, més que no pas contra “la vida”, és contra una certa vida — una vida-destí — de dona — que Rodoreda imposa la seva opció “vital” d'escriure per damunt de tot i de tothom. Encara que de vegades tinguem tendència a batejar amb mots absoluts el mur contra el qual s'estrellen les nostres protestes i la nostra fúria. El fat inexorable? Acabo de citar, com de passada la paraula “Destí”. “Dona i destí / secularment caminen” ens diu Clementina Arderiu. Però no és en ella en qui pensava quan els seus versos se m'han infiltrat per una clivella de la memòria. Pensava en la relació fúria/destí que em sembla detectar en alguns passatges de Caterina Albert / Víctor Català. S'ha parlat sovint de la visió ombrívola, fatalista de l'autora de *Solitud*. És evident que la comparteix amb altres autors del Modernisme i, per tant, no cometré la ingenuïtat d'atribuir-la a la seva condició de dona. Però ningú no em podrà negar que *Solitud* és una novel·la amarada fins als ossos d'una experiència femenina de la vida: no és perquè sí que el punt culminant del destí tràgic de la Mila — la protagonista — sigui una violació. No és perquè sí que en aquest punt sorgeix en ella una violència, una fúria fins llavors desconeguda, que li dóna la força d'assumir tota la seva vida a les mans i dir al Matias que pretén seguir-la:

— Tampoc amb tu! Mai més!... No provis pas de seguir-me... Te...  
mataria! I, resolta, se'l mirà de fit a fit, com volent-li fer penetrar  
fins a l'ànima la terrible amenaça.

Si a *Solitud* la violència de la Mila es limita a una amenaça, i encara no s'adreça al veritable agent del mal, que queda impune, la pubilla del mas de la Rambla del conte “La pua de rampí” fa un pas més enllà en l'expressió de la seva fúria: en una versió alternativa del conte de la Caputxeta Vermella, la pubilla mata el llop, és a dir, el seu violador, amb la pua d'un rampí, i l'enterra després ben fonda en el bosc, de manera que el seu acte mai no podrà ser ni descobert ni castigat. Caterina Albert / Víctor Català permet al seu personatge aquesta gesta individual que de fet pren un sentit col·lectiu: és el fet de pensar en altres casos similars, entre ells el de la pròpia mare, el que encomana a la pubilla “una energia terrible...”. Com la d'una erínia venjativa “sent que la seva cara deu donar feredat de veure...” Però al final del conte, com també succeeix al final de *Solitud*, com si volgués relativitzar l'abast del fet, la narradora fa aparèixer la figura del Destí:

Quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com  
dir, a un ordre de fatalitats determinades. La pubilla té filles; són

fresques i boniques com poncelles o van a aprendre de lletra i cosir a Suriola. Cada vegada que marxen, la mare sent un baticor ofegador i no respira fins que se les torna a veure al costat [...] Probablement un dia o altre passaran les filles per l'esglai que passa la mare, que passà l'àvia que passà la besàvia, tal volta... Mes, qui podria evitar-ho? El Fat és inexorable.

36 Per què aquest fatalisme, aquesta resignació, després del coratge modèlic de la protagonista? A les envistes d'un nou mil·lenni, podem seguir atribuint al destí un fet quotidià com la violació? O el Fat és només una paraula comodí, darrere de la qual s'amaga en alguns casos, identificant-lo amb l'inexorable, barrejant-lo amb tot allò que és de debò inexorable, tot el conjunt de límits seculars i tota la violència antifemenina que és a la base del patriarcat? És el destí el responsable, per exemple, de la violació i de l'assassinat, ara fa set anys, de la jove poeta Anna Dodas en el curs d'un viatge emprès amb objectius literaris i brutalment conclòs per un episodi que la fa homologable a la dona més anònima víctima de les darreres depredacions balcàniques. Cau fet a miques el miratge de la "dona especial". Atenea s'ha de fer enrere, avergonyida, i amb tot el dret ocupen l'escenari les Fúries, resseguint com gosses el rastre del crim impune, ja potser cansades després de tants segles i minades per la impotència. Però potser, pensareu, me n'he anat massa lluny del tema estricte "dona i escriptura", tot i que, imperceptiblement m'he anat acostant a l'actualitat: I per tornar a resituar-me, em pregunto si hi ha fúria en els versos de l'Anna, d'aquella noia de vint anys que a penes vaig tenir temps de conèixer, però de qui gosaria dir que era vital, riallera, atrevida, convençuda de poder abatre qualsevol obstacle, com tantes noies d'avui que creuen o volen creure desfasats els atàvics recels i les queixes de les seves mares. Obro a l'atzar el seu llibre pòstum, *El volcà*: és un volum travessat de cap a cap per la força d'una veu poètica intensa i desolada alhora. M'esborrona alguna coincidència: en les mateixes dates, ella i jo elaboràvem paral·lelament i sense saber-ho el tema de la mort del pare a partir de la mateixa referència — potser inevitable: Sylvia Plath. Dic potser inevitable i m'erro: segurament hi ha hagut en una i altra la mateixa voluntat deliberada en la recerca del que abans anomenava "mares" literàries. Semblen donar-me la raó algunes imatges que remetien inequívocament a la Rodoreda de *La mort i la primavera*. També em sembla trobar-hi ecos d'Emily Dickinson. Encara que potser només es tracta d'una coincidència, ben significativa, si pensem en el segle llarg que separa l'una i l'altra. Vegem si no el seu poema "el volcà" que dóna títol al llibre:

saps què s'amaga  
sota el pacífic verd  
vellutat d'arbres?  
el roig

MARÇAL, M.;  
TRADUÇÃO:  
BARBOZA, B.R.G.  
Meditações  
sobre a Fúria

què xucla la blanca  
flor, per créixer tan fràgil?  
si no és el foc?

i la muntanya esvelta  
tota sola i segura  
té a la panxa el tro.

Escoltem ara Emily Dickinson:

En el meu volcà hi creix l'Herba  
racó meditatiu —  
recer propi per a l'Ocell  
fora l'opinió General —  
Que roges són les roques de lava que hi ha a sota  
que insegur el terra  
Si ho revelés  
poblaria de terror la meva solitud.

En totes dues hi ha la contraposició entre l'aparença pacífica i inofensiva del volcà i la violència destructiva, la lava, el tro, que “té a la panxa”. He topat amb la fúria, la fúria latent en els versos d'Anna Dodas? La muntanya, però, “sola i segura” sembla camuflar-la perfectament, a diferència de la inseguretat confessada i el terror temut per Dickinson. Terror i inseguretat que apareixen, tanmateix, en un altre poema de Dodas connectat amb el que acabem de veure per la imatge inicial:

Sóc com el tro  
gemegós que braola en la vall  
foll de terror.

Aquest és un poema interessant, entre altres coses, perquè revela el vaivé indecís de l'autora entre allò que en podríem dir l'arquetip de gènere — a través de les imatges que remetent al model tradicional femení — i les imatges “transgressores”, és a dir, aquelles que tradicionalment s'han atribuït al sexe contrari. Evidentment la comparació inicial amb el tro que braola en la vall pertany a aquest segon tipus, tot i que l'epítet “gemegós” i sobretot “foll de terror” insinuen la imminent “feminització” que s'acompleix en el vers següent que clou l'estrofa: “jo sóc la vall”. Les estrofes següents repeteixen el mateix esquema: “com el rampí / cec entre pedres / que ensopega amb el terròs”: el rampí és una eina de camp proveïda de pues, “activa”, “agressiva”, “masculina”, però en aquest cas cega i maldestra: no forada el terròs, hi ensopega; “sóc la foradada”, prossegueix amb una paraula que ens evoca una caricaturesca i brutal

simplificació del femení. El poema segueix en aquests termes d'alternança fins a la imatge final amarada d'impotència i de "destí": "no sóc res més: una carolina molla / que aguanta la pluja / tristament". Fa un cert temps, en estudiar l'obra de dues interessants i infravalorades poetes catalanes, Clementina Arderiu i Rosa Leveroni, vaig adonar-me que una via fructífera d'anàlisi passava per analitzar en els textos la dialèctica entre el model femení socialment imperant i, en major mesura assumit per l'autora, i l'impuls individual que s'hi oposa, el que podria anomenar l'impuls singularitzador, transgressor, rebel. En un moment en què els models de gènere semblen tendir a desdibuixar-se i a fer-se més permeables aquest poema em sembla revelador: no hi trobem, com algú potser podria esperar, un accés fàcil a una identitat "andrògina", sorgida de la selecció a la carta d'un seguit d'elements disponibles, sinó un procés molt més complex, escindit i dolorós, en què ja d'entrada, un element transgressor com la "fúria" — el tro que braola en la vall — és experimentat alhora com a força i com a feblesa — recordem el "gemegós" i el "foll" de terror, amb el consegüent retorn a la imatge de femenina impotència final.

### Supervivents

Si una obra literària s'ha fet expressió plena de Fúria, sense cap mena d'atenuació ni de compromís amb la sensatesa, aquesta és la de Sylvia Plath. Com una erínia moderna parla, per exemple, al poema "Lady Lazarus" — títol que al·ludeix a Llätzer ressuscitat. És un poema on es barregen estretament tres temes: la mort, la supervivència i el monstrosos. La mort, és aquí un suïcidi, un suïcidi on ella reconeix reincidir cada deu anys, però del qual sobreviu:

Ho he tornat a fer.  
Un cop cada deu anys i me'n surto  
Un miracle que camina...

Però és realment un suïcidi? Els versos següents suggereixen una altra cosa:

la pell lluent com un para-llums nazi, el peu dret un petjapapers  
la cara una tela jueva, fina i anònima.

Què hi fa, aquí aquesta referència al nazisme i les seves víctimes, amb les quals s'anirà identificant al llarg del text? La mort no és un suïcidi, doncs, és un crim. Un crim del qual ella s'erigirà en venjadora al final del poema, gràcies a la seva capacitat de renéixer de les cendres. Un crim, però perpetrat per qui? Per algú a qui s'adreça amb diversos noms al llarg del poema. Per exemple:



MARÇAL, M.;  
TRADUÇÃO:  
BARBOZA, B.R.G.  
Meditações  
sobre a Fúria

Arrençám aquest drap  
oh enemic meu. Faig por?  
El nas, conques dels ulls, totes les dents  
la fortor de l'alè...

I més endavant aquest enemic és anomenat “Herr doktor”, “Herr Déu” i “Herr Lucifer...”. Som davant d’una altra representació del destí? d’un destí portador d’una crueltat assimilable a la de les SS? Si no coneixem la resta de l’obra de Plath podríem pensar-ho. Però en altres poemes es fa pal·lès quin és aquest poder absolut que la destrueix, no només des de fora, sinó des de dins d’ella mateixa. “Feixuc com el marbre, un sac ple de Déu”, ens diu referint-se al seu pare. “Cada dona adora un feixista”, escriu en un altre lloc... és precisament la nacionalitat alemanya del seu pare biogràfic la que li suggereix aquesta identificació entre nazisme i patriarcat.

Sóc la vostra  
obra magna  
Herr Déu, Herr Lucifer  
Alerta, alerta  
Jo m’alço de les cendres  
amb el meu cabell roig  
i menjo homes com l’aire.

¿No reconeixem en aquest personatge monstruós final, de cabells de foc i impulsos vampírics l’Erínia que s’alça per venjar el crim originari? Monstruositat que va lligada en tot el poema a la capacitat de sobreviure.

“No sé si, per a mi, escriure és passió o necessitat de sobreviure” diu Montserrat Abelló, poeta i traductora de Sylvia Plath. “Tota dona escriptora és una supervivent”, afirma Tillie Olsen en un llibre on estudia no pas l’escriptura, sinó els silencis de les escriptores. M’agradaria ara, llegir un poema de Maria-Antònia Salvà, una autora ben diferent de Sylvia Plath, però que, tanmateix, vincula com ella la idea de la supervivència a la d’un ésser monstruós, en aquest cas un cactus que, segons la meua interpretació, li fa de mirall:

Com rèptil monstruós de pell clapada,  
d’estranya llefiscosa, era ajocat  
al seu racó bevent la soledada.  
De sobte, sa malícia desvetllada,  
enrevinçant-se va trencar el test.  
Enllà de l’hort, que se’n perdés el quest,  
dalt una paret seca fou llançat,  
i al cap de temps, damunt les pedres dures,  
furgant per les llivanyes i juntures,

trobí el vell drac, encara aferrissat.

M'agrada veure en aquest poema una mena d'al·legoria de la dona escriptora. Perquè en el silenci femení normatiu que el patriarcat va decretar des dels orígens, l'autoimatge de la dona que escriu té una secreta vinculació amb el monstrosos, amb un sentiment de mancança o d'excés — o no arriba, o bé sobrepassa els límits i no hi cap. Luisa Muraro diria que li falta la “justa mesura”, aquella que només pot donar la confrontació amb les pròpies semblants i la figura — encara negada i gairebé inexistent — de l'autoritat femenina. Aquest és per a mi un dels reptes fonamentals del nou mil·lenni. Però seguir per aquí ens duria massa lluny del tema “la dona i l'escriptura” i de la Fúria que, si primer m'impedia parlar, després m'ha servit de fil conductor fins aquí i, paradoxalment, m'ha permès de fer a través d'ella, i sense renegar-ne, una modesta obra de Musa: posar de relleu uns noms, uns textos, unes obres — podrien haver estat molts més, podrien haver estat uns altres — uns temes, uns silencis, unes ferides, dignes de convertir-se en memòria. En memòria articulada. Moltes gràcies.

MARÇAL, Maria-Mercè. “Meditacions sobre la fúria” (1993). Sota el signe del drac — A cura de Mercè Ibarz. Proses 1985–1997. Barcelona: Proa, 2004, p. 133–153.