

Sessão 2
Memórias e Imagens de Guerras Civis



**A ESCRITA FEMININA DO TRAUMA DE GUERRA
E A RE-SISTÊNCIA DO REAL EM A CASA DAS SETE
MULHERES, DE LETICIA WIERZCHOWSKI**

**WOMAN'S WRITING OF WAR TRAUMA AND THE RESISTANCE
OF THE REAL IN LETÍCIA WIERZCHOWSKI'S
A CASA DAS SETE MULHERES**

*Denise Borille de Abreu**
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)

RESUMO

O presente artigo propõe aproximações entre estudos literários e psicanalíticos para um maior entendimento do trauma gerado nas mulheres pela guerra e da particularidade da escrita feminina do trauma de guerra, tomando-se como exemplo a narrativa *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativas femininas de guerra, narrativas de trauma,
literatura e psicanálise

Parece impressionante, mas eu nunca antes tinha pensado na guerra como uma coisa palpável, como uma coisa real. Era como se vivêssemos numa redoma, apartadas do mundo, e nada mais. Nem quando vi meu tio morrer em sua cama, tomado pela gangrena, nem quando me avisaram da emboscada que levou a vida do meu pai, eu jamais pensei na guerra como uma coisa de sangue e de músculos, como um bicho cruel e faminto.

Leticia Wierzchowski

Falar de narrativas de guerra consiste, inicialmente, em abordar a experiência de guerra tal como é vivenciada ou vista por um sujeito. Desse conjunto de experiências, uma guerra constitui, sobretudo, um trauma vivido. Assim como seria inexato presumir que as experiências de homens, mulheres e crianças numa guerra são vivenciadas ou vistas da mesma maneira, seria igualmente equivocado afirmar que suas experiências são descritas de forma semelhante. Interessa-me, aqui, falar da singularidade de como as mulheres vivem e veem a experiência do trauma gerado por uma guerra e, sobretudo,

* deniseborille@gmail.com

das particularidades da escrita feminina do trauma de guerra. E, para tal feito, o encontro entre estudos literários e psicanalíticos parece ser de grande valia.

O trauma pode ser definido, *a priori*, como uma experiência tão intensa do real (fazendo uso da definição do real no sentido lacaniano) que parece impossível de ser simbolizada. Em seu *Dicionário de psicanálise*, Elisabeth Roudinesco e Michel Plon dedicam uma entrada específica para o termo “trauma de guerra”. Eles o intitulam “neurose de guerra”, em respeito a Sigmund Freud e a sua valiosa contribuição para um maior entendimento desse distúrbio que atormentava soldados e civis direta ou indiretamente envolvidos com uma guerra. Embora tal neurose tenha sido experimentada em outras guerras, desde o início dos tempos, foi durante a Primeira Guerra Mundial que os estudos sobre a origem traumática da neurose foram retomados. Nesse contexto, Freud teve pelo menos duas contribuições de suma importância: a primeira por alertar as autoridades governamentais para uma abordagem ética a serviço do indivíduo afetado por tal neurose (e para a supremacia do serviço ao doente em relação ao serviço estatal ou bélico) e a segunda por ser o precursor da implantação progressiva da psicanálise e de como ela afetaria a visão psiquiátrica dos estudos da neurose de guerra.¹

Em sua inventividade, Freud também ajudou a destacar a dimensão individual da vivência do trauma de guerra. Embora não tivesse falado especificamente da diferença entre homens, mulheres e crianças, a passagem seguinte, do dicionário de Roudinesco, convida a uma reflexão mais pormenorizada dos efeitos do trauma sobre indivíduos diferentes, em respeito à riqueza da diversidade humana:

Todos os trabalhos do século XX sobre os traumas ligados à guerra, à tortura, à prisão ou às situações extremas confirmam a formulação freudiana: esses traumas são, a um só tempo, específicos de uma dada situação e reveladores, em cada indivíduo, de uma história que lhe é peculiar.²

A formulação freudiana pressupõe que as pessoas vivenciam os acontecimentos de formas diferentes, o que torna possível pensar que as mulheres experimentam o trauma de uma maneira distinta da de homens e crianças, por exemplo. Sendo assim, o modo como elas narram o trauma vivido também pode ser visto como único.

Para escrever sobre uma guerra, é preciso também falar do que é estranho a um dado sujeito – no sentido freudiano de *unheimlich* –, e pode-se afirmar que a escrita feminina do trauma de guerra acessa aquilo que é ao mesmo tempo inquietante, familiar e desconhecido às mulheres. Escrever sobre um trauma de guerra é falar da experiência individual da existência, muitas vezes aterrorizante, da proximidade com a morte. Mais uma vez, o conhecimento e a experiência individuais ganham destaque, e a literatura exerce um papel fundamental na transmissão desse legado individual. Walter Benjamin

¹ Destaque-se aqui, também, a menção que Roudinesco faz sobre o profissionalismo destemido de Freud ao contestar a noção tradicional de neurose de guerra adotada pelas autoridades governamentais. Estas muitas vezes a associavam à covardia e à simulação por parte dos soldados. Freud, que insistia na importância de um estudo mais aprofundado da neurose de guerra, considerava a questão da simulação como a menos relevante possível, e sua resposta às autoridades foi incisiva: “Todos os neuróticos são simuladores”, disse Freud, “simulam sem saber, e essa é sua doença”.

² ROUDINESCO; PLON. *Dicionário de psicanálise*, p. 538.

lembra: “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.³

Igualmente rica é a definição de trauma oferecida por Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis em seu *Vocabulário da psicanálise*. Eles definem trauma como:

Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica. Em termos econômicos, o traumatismo caracteriza-se por um afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e à sua capacidade de dominar e de elaborar psiquicamente estas excitações.⁴

A passagem prima pelo cuidado em abordar tanto a individualidade do sujeito que experimenta o trauma (em consonância com a formulação freudiana) quanto a singularidade de sua resposta (ou ausência imediata de resposta) a um dado acontecimento traumático. Laplanche e Pontalis ressaltam também a vasta gama de excitações que perpassa o sujeito traumatizado, muitas vezes desconsiderada ou tratada de modo homogeneizante. Como expressão artística, a literatura pode ser, aqui, uma ferramenta útil para poder dar conta da intensidade e da variedade de um sentimento humano tão complexo.

Uma aproximação maior entre literatura e psicanálise se dá quando, por fim, Laplanche e Pontalis dão destaque à etimologia da palavra “trauma”. Em grego, *trauma* designa, ao mesmo tempo, uma ferida e uma perfuração. Podemos pensar também em uma ferida com efração. A mesma ideia foi abordada por Virginia Woolf no início do século XX.

A associação de Virginia Woolf à guerra, principalmente à Primeira Guerra Mundial, pode ser vista de maneira especial em dois de seus romances: *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927), assim como em seu ensaio intitulado “Three Guineas”, publicado em 1938. Em *Mrs. Dalloway*, a complexidade do trauma de guerra vivido simultaneamente por uma dona de casa (Clarissa Dalloway) e um ex-combatente (Septimus Warren-Smith) nos leva a pensar na Primeira Guerra como uma experiência humana universal, que afetava homens, mulheres e crianças. Como ativista feminista, Woolf via na guerra uma série de valores patriarcais através dos quais as mulheres sofriam opressão, e, como pacifista, ela se opunha radicalmente à guerra e se dedicou a escrever tanto sobre as feridas como sobre as efrações (valendo-se da polissemia do vocábulo grego *trauma*) que afligiam as mulheres durante uma guerra. A crítica norte-americana Susan Sontag, em seu livro *Regarding the Pain of Others* (2003), explora a visão que Woolf tinha da guerra como um domínio masculino, ou, em suas próprias palavras, como *a man’s game*, “um jogo de homens”.⁵

³ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 207.

⁴ LAPLANCHE; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*, p. 522.

⁵ Cito a seguinte passagem, na qual Susan Sontag se refere especificamente ao artigo “Three Guineas”, de Virginia Woolf: “Three Guineas, de Woolf, que apareceu perto do fim de quase duas décadas de denúncias alarmantes contra a guerra, ofereceu a originalidade (o que fez dele o livro menos acolhido da autora) de se concentrar no que até então era considerado demasiadamente óbvio ou inapropriado a ser mencionado, tampouco lamentável: que a guerra é um jogo de homens – que a máquina de matar

Toda vítima de guerra é marcada pelas feridas que carrega, e Virginia Woolf foi perspicaz ao explorar esse detalhe da maneira mais completa possível em sua escrita. Embora não fossem afetadas necessariamente por feridas físicas, tal como ex-soldados, que se vangloriam de suas “feridas de honra”, as mulheres durante a guerra traziam feridas silenciosas dentro do peito. As feridas, assim como a opressão e o luto, foram elementos-chave para a escrita de Woolf sobre a guerra, e sua ressonância pode revelar também um desejo da escritora em arejar tais sentimentos em sua vida pessoal. No artigo “Woolf’s Keen Sensitivity to War: Its Roots and Its Impact on Her Novels”, Nancy Bazin e Jane Lauter associam o tema da ferida tanto à vida pessoal da escritora quanto às personagens de seus romances. Woolf vivenciou, tanto na Primeira Guerra quanto na Guerra Civil Espanhola, o trauma de uma série de mortes, primeiro de familiares diretos e depois de amigos. Some-se a isso o horror do presságio de uma segunda guerra e de uma possível perseguição nazista ao casal Woolf. A técnica de Woolf de fazer convergirem as vidas de suas personagens é descrita por ela mesma em uma entrada de seu diário: “Eu cavo belas cavernas por trás de meus personagens: eu acho que isso dá exatamente o que eu quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas devem se encontrar, e cada uma vem à luz do dia no momento presente”.⁶ Ressalte-se, nessa passagem, a ideia de cavernas, túneis (ou trincheiras, em alusão à Primeira Guerra): a escritora inglesa não somente concebia o trauma como ferida e efração como também conciliava essas noções ao construir suas personagens, que eram unidas pela efração (buracos, túneis) que o próprio trauma havia provocado. Com esse modo peculiar de ver e narrar o trauma de guerra, pode-se pensar na hipótese de ter sido Virginia Woolf uma precursora de narrativas femininas de guerra.

Mas, se as sucessoras contemporâneas do legado de escrita de Woolf procuram nela uma inspiração, elas parecem também buscar expor de forma ainda mais veemente a ferida e a efração. O crítico Slavoj Žižek associa a pós-modernidade a superaproximação com o real – no sentido lacaniano do termo, ou seja, como aquilo que é impossível de ser imaginado ou integrado na ordem simbólica. Ainda de acordo com o autor, é a impossibilidade de resistência à simbolização que dá ao real sua qualidade traumática. Por ter escrito em meados do século XX, e mais enfaticamente no período entre as duas guerras, Woolf se insere de forma pioneira no momento que, de acordo com Žižek, tem como principal característica a paixão pelo real (*la passion du réel*), citando o termo cunhado por Alain Badiou. Žižek afirma que “[o] momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como o preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade”.⁷

tem um gênero, e que é masculino” (SONTAG. *Regarding the Pain of Others*, p. 5. Tradução minha. No original: “Woolf’s *Three Guineas*, appearing toward the close of nearly two decades of plangent denunciations of war, offered the originality [which made this the least well received of all her books] of focusing on what was regarded as too obvious or inapposite to be mentioned, much less brooded over: that war is a man’s game – that the killing machine has a gender, and it is male”).

⁶ WOOLF. *The Diary of Virginia Woolf* (1920-1924), p. 213. (Tradução minha). No original: “I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, and each comes to daylight at the present moment”.

⁷ ŽIŽEK. Paixões do real, paixões do semblante, p. 19.

Ao passo que a modernidade aproxima-se diretamente do Real, para Žižek, a pós-modernidade tende a criar uma superaproximação a ele. Daí a veiculação massiva de imagens de violência explícita e os programas televisivos do tipo *reality show*, por exemplo. O real passa a ser cada vez mais valorizado em um mundo que se tornou quase que exclusivamente virtual, por conta de avanços tecnológicos. Da mesma forma, as escritoras pós-modernas de narrativas de trauma expõem a ferida e a efração de maneira mais pungente. O corte, a carne exposta e a mutilação, por exemplo, trazem à tona o sangue, que funciona como uma mensagem instantânea do real de que o corpo está vivo.

Exemplos como esses proliferam na narrativa brasileira da Guerra dos Farrapos, *A casa das sete mulheres*, de Leticia Wierzchowski. A narradora Manuela descreve o que parece ser uma “coincidência” no momento em que deixa a agulha com que bordava espetar seu dedo e fazê-lo sangrar. De maneira semelhante a Penélope, Manuela costurava enquanto esperava seu amado, Giuseppe Garibaldi, retornar da guerra. A ausência de notícias sobre ele, bem como sua distância, culmina num ato desesperado, motivado pelo desejo de reencontrá-lo. Manuela afirma:

No dia em que foi ferido por soldados uruguaios que iam em sua perseguição, em águas de Jesús-Maria, já perto de Montevideú, descuidada, perfurei meu dedo com a agulha de bordar, e o sangue que jorrou da minha carne ferida tingiu de vermelho o linho de meus trabalhos como deveria ter-se tingido a frente de meu Garibaldi. Nessa batalha, uma bala vinda dos navios inimigos atingiu Giuseppe Garibaldi entre a orelha e a carótida, deixando-o inconsciente.⁸

Note-se que o que poderia ser interpretado, ingenuamente, como uma “sintonia fina” entre os dois amantes mais parece ser uma tentativa autoprovocada de Manuela de restabelecer o contato com uma realidade que agora lhe parece distante, quase impossível de ser atingida. O sangue que lhe vem à pele, no entanto, a faz lembrar que é possível, de certa forma, recuperar a totalidade de seu amor com Garibaldi.

Talvez por ser impossível de ser compreendido em sua totalidade pela mente humana, muitas vezes se busca apreender o real através do corpo. Mais expressivo que o incidente do dedo perfurado pela agulha é o episódio em que Manuela, tomada de ciúmes de Anita, a mulher que estava guerreando ao lado de Garibaldi e tendo toda a sua atenção, decide pegar a tesoura de sua avó. A cena é descrita com exagero de detalhes, e o leitor é tomado pelo suspense, que o leva a crer que a protagonista, num ato extremo de desilusão amorosa, está decidida a tirar sua vida. Ela acaricia a tesoura e depois leva o objeto escuro, afiado e frio de encontro a seu rosto. A melancolia toma conta de Manuela: “A tesoura pesa entre os seus dedos. A tesoura pede uma solução. Mas, e se morrer antes da hora?”⁹ A carta que José lhe enviara era clara em relação ao envolvimento de Anita e Garibaldi, além de enaltecer as habilidades da mulher-guerreira, o que aumenta o sentimento de inferioridade e covardia em Manuela. A surpresa maior é quando ela começa a retomar sua coragem e aproxima a tesoura de sua cabeça:

⁸ WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 189.

⁹ WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 297.

Ela já não vê seu reflexo no espelho. Assim é melhor. Aperta bem a tesoura com a mão direita. Com a esquerda, num gesto ágil, enrola os cabelos. A tesoura faz pouco esforço para cortar os fios. É como se partisse ao meio o corpo de um animal. Sente as mechas se derramando pelo chão, libertas, mortas, perdidas de si. Joga a tesoura sobre a cama. Seu coração bate forte, mas ela não tem medo. – Sou corajosa como Anita. Não é a falta de coragem que vai decidir nossa vida. Leva as mãos ao pescoço. A pele nua arrepiase. Manuela sente uma liberdade estranha, masculina, quase animal.¹⁰

Observe-se que são os cachos do cabelo cortado caindo no chão, o coração batendo forte e o arrepio, todos eles manifestações corporais, que aproximam Manuela do real. O espelho já não reflete mais sua antiga imagem, e, na dimensão do real, Manuela recupera sua força e sua coragem.

A imagem de uma mulher cortando seus cabelos remete a outro mito, muito revisitado em narrativas femininas de guerra: o da donzela guerreira, vivido de forma exemplar por Joana d’Arc, a mulher que liderou uma luta contra os britânicos. Sua motivação para lutar contra a dominação inglesa, no cerco de Orleans e extensivo a toda a França, teria lhe vindo através de vozes de santos católicos. Joana, que não matou um soldado sequer em combate, foi julgada e queimada na fogueira pela Inquisição, em 1431.

Embora Manuela corte seus cabelos à maneira de Joana d’Arc, é a figura de Anita Garibaldi que mais se aproxima desse mito, por ela lutar como um homem no campo de batalha, algo que foi por muito tempo inacessível e inconcebível a uma mulher. A leitura do sacrifício dos cabelos, tal qual é realizada por Walnice Galvão, pressupõe, paradoxalmente, uma tentativa de adquirir forças: ao contrário do que se poderia supor, a mulher guerreira, ao se livrar de suas madeixas, ganha forças para a batalha. Galvão esclarece que:

Tal estereótipo não serve para a donzela-guerreira, que *perde* o cabelo para *ganhar* a guerra: nela, o corte de cabelo tem sobretudo o caráter de uma investidura, qual Sansão às avessas. Neste ponto, estamos diante de uma articulação primária de oposição sexual. Para o homem, aquilo que cresce em seu corpo é a sua força; donde, para um homem, cortar aquilo que cresce em seu corpo é uma castração, é perda, é fraqueza. Para uma mulher, cortar aquilo que cresce em seu corpo não é castração, é ganho, é aquisição de força.¹¹

Ressalte-se como Galvão frisa os termos “perder” e “ganhar” e constrói um jogo fundado na inversão: “castração”, “perda” e “fraqueza” contrapõem-se a “não castração”, “ganho”, “força”. Acrescente-se também que Manuela não quer ser como um homem, ela deseja apenas ser aquilo que Anita representa: forte, corajosa, companheira de Giuseppe. Ao perder com o corpo, Manuela vislumbra ganhar o real.

O que contribui para realçar ainda mais o ganho de Manuela é o episódio em que sua tia Antônia decide fazer uma trança com os cabelos cortados da sobrinha. Ela lembra à “jovem Penélope” que é preciso retomar com bravura a tarefa de esperar por seu herói: “–É preciso ter coragem para esperar com dignidade, Manuela. E vosmecê é corajosa,

¹⁰ WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 298.

¹¹ GALVÃO. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*, p. 175.

eu sei”.¹² Longe de ser uma atitude meramente passiva, as sete mulheres que habitam a casa de Bento Gonçalves na Estância da Barra demonstram esperança e otimismo em sua sobrevivência e na dos homens da família que estão lutando. Como a personagem feminina da *Odisséia*, de Homero, a espera pelo amado, que luta como um herói na guerra, é um ato de respeito, determinação e afeto. E é de maneira afetuosa que a tia prende o aplique de cabelos à cabeça da sobrinha, acaricia seu rosto e transmite a ela o legado do conhecimento adquirido com a longa espera, nos pampas gaúchos, pelos homens que estavam a guerrear: “– O que eu quero que fique bom como antes é esse coração, vosmecê não me descuide dele. Quanto aos cabelos, vou ajudá-la a prendê-los como deve ser. Com o tempo você pega o jeito. – Suspira. – Isso vai ser um segredo nosso, Manuela”.¹³

A narrativa ainda aborda um exemplo mais dramático de vivência do real, que é o caso da personagem Rosário. Apaixonada por Steban, um soldado uruguaio pertencente ao exército inimigo de Bento Gonçalves, ela perde a razão quando recebe a notícia de sua morte. O choque pela notícia da morte de seu amado faz com que Rosário fique alheia às pessoas e aos acontecimentos, seja perturbada por pesadelos e tenha alucinações com ele – ela diz ver e conversar com o fantasma de Steban. O trauma de Rosário é de natureza ainda mais intensa que o de sua prima Manuela, pois esta ainda consegue verbalizar suas emoções no diário.

Rosário não consegue falar sobre sua perda ou mesmo se lembrar dos acontecimentos para então narrá-los. Mesmo sem recordar o que aconteceu, ela persiste em chamar o nome de Steban, a procurá-lo com seu corpo em meio a alucinações. Esse encontro mais traumático com o real é descrito por Žižek da seguinte maneira:

Os traumas que não estamos dispostos a ou não somos capazes de relembrar assombra-nos com mais força. É necessário então aceitar o paradoxo de que, para realmente esquecer um acontecimento, precisamos primeiramente criar a força para lembrá-lo. Para responder a esse paradoxo, devemos ter em mente que o contrário de *existência* não é *inexistência*, mas *insistência*: o que não existe continua a insistir, lutando para passar a existir.¹⁴

Pode-se notar, conforme observou o autor, que uma das características do trauma é não cessar de existir: ele persiste. Podemos dizer que o real, onde se manifesta o trauma, precede a linguagem. Ele “ex-siste”, isto é, ele existe fora ou separado da nossa realidade. E é talvez a sua resiliência, a sua capacidade de insistir que leva o sujeito a querer expressá-lo através de narrativas literárias.

A família parece encontrar uma solução para o sofrimento de Rosário ao resolver enviá-la para um convento. Até o século XIX, esse era um destino comum a muitas mulheres cujas emoções intensas eram incompreendidas pela sociedade. Mas isso de nada adiantaria, se pensarmos que o confinamento de Rosário na casa foi simplesmente procrastinado, redestinado à clausura no convento. A decisão de enviá-la para longe da sociedade que não a compreende parece categórica:

¹² WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 300.

¹³ WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 301.

¹⁴ ŽIŽEK. *Paixões do real, paixões do semblante*, p. 37.

É bom que Rosário vá viver num lugar apartado da revolução e perto de Deus Nosso Senhor, um lugar onde possa a sua alma respirar em paz e recuperar o bom raciocínio, onde seus olhos não vejam fantasmas, nem seu sono seja tumultuado por pesadelos e medos. Se a senhora tem em mente já um convento digno de cuidá-la como ela merece, peço-lhe que o faça sem tardança.¹⁵

É importante notar que a decisão de enviar Rosário a um convento não parte das mulheres da família: ela é imposta arbitrariamente pelo irmão de Rosário, Antônio, que está no campo de batalha, numa carta a sua mãe. Isso evidencia a opressão da hegemonia patriarcal sofrida por Rosário, como se já não bastasse seu trauma com a perda de Steban.

De fato, estar isolada das mulheres de sua família faz com que a condição de Rosário se agrave. Certa noite, ela decide tirar sua vida no convento. O suicídio de Rosário já havia sido, de certa forma, prenunciado por seu ato descontrolado ao degolar o cachorro da família, Regente. Mas agora ela inflige o castigo a si mesma; numa tentativa de se aproximar de seu objeto de desejo, de ter o prazer de reencontrá-lo, ela comete uma transgressão, cuja notícia é dada à família da seguinte forma:

O convento fica fechado a cadeado. Ninguém entra nem sai de lá a não ser pela porta principal. E os muros são altos, mais de quatro metros... Ademais, nenhuma das noviças viu nem ouviu nada. Rosário não gritou. E a espada... A espada é antiga, não se lavram espadas como aquela hoje em dia. Mandei chamar o padre Vado, ele entende dessas coisas. Padre Vado disse que a espada não é daqui, uruguaia talvez.¹⁶

A passagem ilustra, com tons fantásticos, o mistério e o estranhamento que rondam o suicídio de Rosário. Mas é importante observar nela também o abandono, o desamparo a que Rosário, já traumatizada, foi submetida: ninguém a viu ou ouviu. Ela morre num silêncio que não foi somente autoimposto ou determinado por sua condição traumática.

A insistência dos traumas que mais assombam e a tentativa de criar forças para lembrá-los, conforme nos adverte Žižek, podem ser vistas, talvez, como um dos motivos que levam a protagonista Manuela a escrever sobre os acontecimentos da guerra em seu diário, os cadernos de Manuela. A narrativa em primeira pessoa realizada por Manuela se intercala a uma outra narrativa em terceira pessoa. Os cadernos de Manuela a ajudam a lembrar e a conviver melhor com seu sofrimento. Tanto é assim que, mesmo se sentindo impelida a atear fogo ao diário após receber a notícia de que Giuseppe teria um filho com Anita, ela volta atrás em sua decisão e registra que:

A mágoa ressecou meu peito, mas, por fim, serenou sem alvoroços. Algum tempo depois, recomenciei a escrever, porque não sabia mais levar os dias sem derramar meus pensamentos no papel, e as silenciosas tardes na estância pediam a companhia das palavras. Quando a guerra findou, Mariana me entregou uma caixa de madeira. Lá dentro estavam meus velhos cadernos. Foi lendo-os que cheguei até aqui.¹⁷

A passagem ressalta a importância quase terapêutica que o diário exerce sobre Manuela. É nos cadernos que sua história de dor (e também de prazer, deve-se dizer)

¹⁵ WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 323.

¹⁶ WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 508.

¹⁷ WIERZCHOWSKI. *A casa das sete mulheres*, p. 330.

insiste. O trecho também demonstra a ajuda que outra mulher, sua irmã Mariana, ofereceu a Manuela.

Ao impedir que os cadernos pegassem fogo e guardá-los para sua irmã, Mariana ajuda a protagonista a recuperar aquilo que lhe é tão caro: as memórias que guardava dos acontecimentos da guerra. Ainda que sejam memórias traumáticas, o ato de registrá-las em seus cadernos pode ser visto como uma esperança de superar seu trauma. A escrita representa para a “jovem Penélope” uma tentativa de sobrevivência no deserto real da guerra. E sua escrita, tal qual a de Virginia Woolf, abre trincheiras que a ligam a outras mulheres contemporâneas que ousam escrever sobre o trauma persistente imposto pela guerra. Se, por um lado, o trauma é uma perda, uma ferida, por outro, em concordância com Walnice Galvão, pode-se concluir que a cisão da ferida do trauma faz com que a mulher ganhe, adquira forças. Sabe-se que uma guerra geralmente acarreta muitas perdas para homens, mulheres e crianças, mas escrever sobre o trauma de guerra, para uma mulher, pode representar uma possibilidade de vencer.



ABSTRACT

This article aims to approach literary and psychoanalytical studies for a better understanding of the trauma experienced by women during wartime and the uniqueness of women's writing of war trauma. This study focuses more particularly on Leticia Wierzchowski's novel *A casa das sete mulheres*.

KEYWORDS

Women war writing, the writing of trauma, literature and psychoanalysis

REFERÊNCIAS

- BAZIN, Nancy T.; LAUTER, Jane H. Woolf's Keen Sensitivity to War: Its Roots and Its Impact on Her Novels. In: HUSSEY, Mark (Ed.). *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth*. New York: Syracuse University Press, 1991. p. 14-39.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac, 1997.
- HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SONTAG, Susan. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books, 2003.

- WIERZCHOWSKI, Leticia. *A casa das sete mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Books, 1996.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf (1920-1924)*. Edited by Anne Olivier Bell. Fort Washington: Harvest Books, 1980. v. 2.
- WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. New York: Harcourt, Brace & World, 1938.
- WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Fort Washington: Harvest Books, 1989.
- ŽIŽEK, Slavoj. Paixões do real, paixões do semblante. In: ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003. p. 19-47.