

A coisa-seio na obra de Héléne Cixous

The Breast-thing in Héléne Cixous' Work

Davi Andrade Pimentel
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
davi_a_pimentel@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

RESUMO: Este artigo analisa o desdobramento performativo ficcional da imagem do seio materno em quatro narrativas de Héléne Cixous: *Hyperrêve* (2006), *Cigüe: vieilles femmes en fleurs* (2008), *Ève s'évade: la ruine et la vie* (2009) e *Homère est morte...* (2014). Para tanto, visando a uma melhor compreensão dessa proposta de trabalho, esta análise será dividida em três momentos: primeiro, o da relação do ato de mamar o seio da mãe, Ève, com o fazer literário da filha-narradora, que está presente nas quatro narrativas cixousianas. Segundo, o dos deslocamentos de escrita efetuados pela narradora com a proximidade da morte da mãe, portanto, da morte do seio materno, ou melhor, do leite que alimenta a sua literatura. E terceiro, o de refletir como, em Cixous, a imagem do seio materno se apresenta não simplesmente como objeto, seja nutridor ou erótico, mas, sobretudo, como coisa, uma coisa-seio antes de qualquer nomeação linguística.

PALAVRAS-CHAVE: Seio; Coisa; Objeto; Ève; Héléne Cixous.

ABSTRACT: This research analyzes the fictional performative unfolding of the mother's breast in four narratives by Héléne Cixous: *Hyperrêve* (2006), *Cigüe: vieilles femmes en fleurs* (2008), *Ève s'évade: la ruine et la vie* (2009) e *Homère est morte...* (2014). In order to do so and for a better understanding of the proposal presented in this article, the analysis will be divided into three moments: first, the act of being fed by the mother, Ève, through the literary performance of the narrator-daughter, who is present in the four Cixous' narratives. Second, the writing displacements performed by the narrator when her mother's death is close, thus, the death of the mother's breast, or, better said, the milk that feeds her literature. And, third, the reflection of how, in Cixous, the image of the mother's breast presents itself not only as an object, be it a nourishing or erotic object, but, above all, as a thing, a breast-thing prior to any linguistic designation.

KEYWORDS: Breast; Thing; Object; Ève; Héléne Cixous.

O seio e a morte em diálogo

XXXI

Nos veremos de frente:
As gargantas vítreas
Plexo e ventre.
De todos os lados:
Dorso de nós duas
Flanco e braços.
As grandes palavras
Trancadas e vivas
No meu peito baço.
(Hilst, 2017, p. 335-336)

Na obra *Hyperrêve* (2006), de Hélène Cixous, a narradora, de joelhos, diante do corpo despido e ulcerado de sua mãe, tal como se estivesse escrevendo uma carta, unta com gestos circulares o corpo-em-chagas materno: o corpo de Ève, sua mãe. O rito de unção do corpo materno tem início no ombro direito, desce pelas costas, percorre os braços, atravessa as nádegas até aportar nas pernas, seguindo sempre um fluxo, digamos, em desvio: ora para o lado da vida, uma vez que se faz urgente cobrir (curar e proteger) com pomada de cortisona as feridas que se abrem em flor de pus; ora para o lado da morte, pois é preciso se desviar das fissuras que se inscrevem na pele do corpo da mãe ao leve toque dos dedos untados da filha e das bolhas ciclópicas que esperam qualquer descuido para fazer emergir o líquido purulento que marca e assinala de morte a pele doente: “No fim a morte ganhará. Mas até o fim não se sabe quem ganha” (Cixous, 2006, p. 25).¹ Nessa perspectiva, embora haja esperança, há, por fim e *no fim*, a morte irremediável, que metamorfoseia toda a cena ritualística de unção (de cura) da pele materna em um iminente naufrágio, sendo o corpo da mãe a barca que sucumbe ao tempo e à doença: “Não sabemos onde naturalmente estamos, somos naufragos, temos justamente a palavra *naufrágio* por lanterna e explicação, quanto ao resto não conhecemos nada. Tudo está perdido” (Cixous, 2006, p. 16, grifo da autora).²

Mas, se tudo está perdido, por que, então, continuar esse ritual que se repete diariamente desde o diagnóstico do penfigoide bolhoso, doença autoimune que

¹ Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. No original: “À la fin la mort gagnera. Mais jusqu’à la fin on ne sait pas qui gagne”.

² No original: “On ne sait pas où on est naturellement, on est naufragé, on a juste le mot *naufrage* pour lanterne et explication, pour le reste on n’y connaît rien. Tout est perdu”.

golpeia de úlceras o corpo de Ève? Por duas motivações principais: a primeira, porque é preciso continuar escrevendo e escrever, para a narradora cixousiana, é escrever sobre a pele de Ève – uma escrita em torno da mãe, que se volta para a mãe, para o registro da *vida-em-ficção* da mãe. No texto “L’objeu’. Objet, jeu et enfance. L’espace psychothérapeutique”, presente em *L’absence*, Pierre Fédida destaca que tanto o jogar/brincar quanto o escrever, enquanto gestos criativos, de criação e de designificação do mundo real previamente significado, podem ser interpretados como uma projeção metafórica de retorno ao corpo da mãe. Na verdade, um retorno para aquelas sensações que se guarda da primeira infância em coexistência com o espaço-corpo materno – proteção, bem-estar (nutrição), mal-estar (frustrações), desejo e felicidade (fuga do real por meio dos múltiplos jogos infantis): “Podemos, é verdade, interpretar todo jogo como jogar³ – escrever e andar – o contato com o corpo da mãe: por ele se deixar acolher e repousar, nele se lançar e, sobre ele, saltar ou, dele, pular” (Fédida, 1978, p. 167).⁴

Em termos cixousianos, sobretudo a partir da narrativa de *Osnabrück* (1999),⁵ observamos que o voltar-se à existência corporal da mãe se apresenta de modo indireto (velado), por meio de um *jogar com metáforas*, como pontua Fédida, mas principalmente de modo direto (desvelado), sem intermediários linguísticos (véus) que medeiam o contato entre a narradora-filha e a sua mãe. Há, por essa razão, uma materialidade do contato físico, derivada de uma necessidade de tocar o corpo materno e de dele se nutrir para que seja possível o gesto de escrita:

³ *Jogar* no sentido de projetar o corpo, *se projetando* para, por meio dessa projeção, estabelecer um contato ficcional com o corpo presente, ainda que ausente, da mãe (tanto na brincadeira quanto na escrita literária).

⁴ No original: “On peut, il est vrai, interpréter tout jeu comme jouer – écrire et marcher – le contact avec le corps de la mère: s’y laisser accueillir et reposer, s’en élaner et, sur lui, sauter ou, de lui, bondir”.

⁵ Hélène Cixous se dedica à literatura desde 1967, quando publicou o seu primeiro livro, *Le Prénom de Dieu*, pela Editora Grasset. E, desde então, somam-se mais de cinquenta textos ficcionais, entre narrativas e peças teatrais. No que se refere ao conjunto de suas narrativas, é possível interpretá-las como sendo, a meu ver, capítulos separados de uma única obra, uma vez que se observa a presença recorrente de uma única voz feminina, à exceção de *Le Prénom de Dieu*, que tece e destece cenas de escrita que dialogam entre si nos diferentes espaços discursivos que estruturam cada uma de suas narrativas. Há, por assim dizer, um tráfego livre dessa voz feminina ao longo dos textos ficcionais de Cixous, que, por outro lado, não impede que os textos cixousianos sejam lidos independentemente de seu contexto narrativo maior: cada texto preserva sua singularidade, ainda que seja possível lê-lo em relação com o texto que o antecedeu e com o texto que o sucedeu. Desse modo, uma cena de escrita, como a do adoecimento do seio materno, que está sendo analisada neste artigo, pode ter o seu desenvolvimento estudado ao longo de quatro obras, cito-as: em *Hyperrêve* (o diagnóstico da doença de Ève), em *Ciguê* e em *Ève s’évade* (a necessidade e as razões para se retardar a doença da mãe), e, por fim, em *Homère est morte...* (quando Ève morre e impõe a questão do que resta à filha).

“isso sobre teu corpo é a letra/carta⁶” (Cixous, 2006, p. 29).⁷ Portanto, o corpo da mãe é, a um só tempo, a matriz da escrita da filha, estando na pele de Ève a letra que dará origem ao seu mundo literário; e o lugar para o qual se endereça a sua escrita – à mãe é também endereçado o que a filha escreve, como revela a narradora em *Ève s'évade* (2009): “Em cada livro há num capítulo uma carta que penso endereçar à minha mãe” (Cixous, 2009, p. 45).⁸ Disso resulta um movimento de escrita centrípeta, cujo centro é Ève, que está a todo instante sendo atravessado pelo *jogo do duplo*, pois o contato quase-fusional entre mãe e filha faz ruir, por vezes, os limites de seus corpos individuais, transformando-os em um *duplo* uma da outra – uma duplicidade radical que faz com que a filha possa, por exemplo, dar de mamar à mãe:

por outro lado, [...] ela [Ève] me observa observá-la me observando observá-la com antigos traços tépidos adocicados revigorantes, *nos bebendo em bebida espessa*, sublime, assemelhando-se de maneira fascinante para mim, como se eu descobrisse nesse instante que éramos o *duplo* inesperado e absolutamente incontestável do casal Cimon e Pero *que o supremo leite liga*. (Cixous, 2009, p. 23, grifos meus)⁹

Ofertar o seio ao pai moribundo, condenado à morte por inanição, é o que faz Pero para alimentar Cimon – uma cena nomeada desde o período romano de *cari-dade romana*. Cena que, por sua vez, viola as leis do direito, as leis da religião e as leis de conduta moral em favor da sobrevivência de um pai. Desse modo, o direito dos homens dobra-se ao direito inalienável de sobrevivência humana, ainda que, para isso, uma filha tenha que ocupar o lugar da mãe de seu próprio pai (desdobrando-se no *duplo* de sua avó) para prover-lhe o leite supremo – e ainda que o incesto não esteja de todo fora desta cena. Ao conduzir a boca do pai em direção ao seu seio para amamentá-lo, Pero transfigura-se na mãe de seu genitor e Cimon

⁶ Em francês, o substantivo feminino *lettre* possui dois sentidos: o de *letra* e o de *carta*. A depender do contexto em que esteja inserido, pode-se identificar facilmente o sentido predominante e, assim, traduzi-lo sem riscos. Contudo, em Cixous, há, por vezes, como neste caso, um jogo de escrita que fundiona e que, conseqüentemente, promove um nó não deslindável entre esses dois sentidos, tornando impossível, em term jamais para o lado da morte. os de tradução para o português, a escolha por um ou por outro sentido. Por essa razão, optei por traduzir *lettre* por *carta/letra* para preservar a tensão fusional que se manifesta no texto original.

⁷ No original: “ça sur ton corps c'est la lettre”.

⁸ No original: “Dans chaque livre il y a dans un chapitre une lettre que je pense adresser à ma mère”.

⁹ No original: “d' autre part, [...] elle me regarde la regarder me regardant la regarder à longs traits tièdes sucrés revigorants, nous buvant en boire épais, sublime, en ressemblant de manière fascinante pour moi, comme si je découvrais à cet instant que nous étions le double inattendu et absolument incontestable du couple de Cimon et Pero que le suprême lait lie”.

volta a ser o bebê que antes fora.¹⁰ Uma vez tornado bebê, devemos considerar a possibilidade de Cimon ter restituído o prazer, não apenas o de nutrição, mas o prazer erótico, que antes havia recalcado em relação ao seio de sua mãe – uma impressão forte de prazer que permanece em todos nós por muito tempo recalcada no inconsciente e que agora, por meio do seio de sua filha, pôde ter voltado à sua consciência: “A impressão orgânica dessa primeira experiência de prazer [tomar na boca o mamilo da mãe e chupá-lo] em nossa vida provavelmente permaneceu em nós, indestrutível” (Freud, 2013, p. 149). Nesse sentido, na cena de Cimon e de Pero se tensionam o gesto nutridor (altruísta) e o gesto erótico (o seio como objeto de obtenção de prazer).

Se, por um lado, o seio pode vir a salvar um pai ou uma mãe, como no caso de Cimon e de Ève, ambos idosos tornados bebês, devido à sua função nutridora, logo, salvadora: “Naquele momento se produz o inconcebível: como isso somente acontece em sonho, um Seio salva-o” (Cixous, 2009, p. 105);¹¹ por outro lado, e como consequência inevitável do contato material da boca da criança com o mamilo da mãe, a função nutridora do seio desperta naquele que mama um desejo erótico obtido pela subversão do alimentar-se em favor do jogo do prazer sem fins nutricionais – o seio passa então a ser também um objeto erótico: “O primeiro objeto erótico da criança é o seio nutridor materno, o amor surge apoiando-se na necessidade de nutrição satisfeita” (Freud, 2018, p. 247). No texto “Uma amostra do trabalho psicanalítico”, presente em *Moisés e o monoteísmo, compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)*, Freud conclui que, ao nutrir e ao cuidar do bebê, provocando em seu corpo sensações tanto prazerosas quanto desprazerosas, a mãe “se torna sua primeira sedutora” (Freud, 2018, p. 248). Portanto, segundo Freud, aos seios e à imagem da mãe converge, no período de formação da criança, ou seja, em seus primeiros anos de vida, a força inicial de sua libido.

Uma libido que será reprimida pela criança quando alguma figura de autoridade de sua família impuser severas barreiras para a realização de sua fantasia de ter o seio e, mais tarde, o corpo da mãe como objeto erótico. Assim, observa Freud que, em seu desenvolvimento, a criança sublima o objeto-mãe em outro objeto de prazer, seja ele uma pessoa, um objeto ou um movimento repetitivo, como o ato de chupar (sugar com *de-leite*). De toda forma, é preciso reprimir na criança, para a sua saúde psíquica e para a sua entrada nas regras sociais e culturais de sua

¹⁰ A posição retratada pelo pintor Peter Paul Rubens, em seu quadro *Cimon e Pero*, ao qual a narradora em *Ève s'évade* faz alusão, é exatamente aquela de uma mãe segurando o seu filho nos braços enquanto o amamenta.

¹¹ No original: “À ce moment-là se produit l'inconcevable: comme cela n'arrive qu'en rêve, un Sein le sauve.”

comunidade, o desejo erótico pela mãe. Porém, quando o adulto repressor se torna a criança reprimida, tem-se a reativação de sua libido recalçada – o objeto-seio retorna como objeto tanto nutridor quanto erótico. Ou seja, na cena de Cimon e de Pero, assim como na cena de Ève e de sua filha (o *duplo* da primeira cena), o espectro do erótico atravessa o gesto aparentemente salvador (curador) do ato de amamentar os seus pais – há cura e desejo, há boca e mamilo, há zonas erógenas dos pais sendo reativadas por suas filhas que ocupam o lugar de suas mães: “nos bebendo em bebida espessa, sublime [...] que o supremo leite liga (Cixous, 2009, p. 23).

É bem verdade que o processo da filha-narradora ser o *duplo* da mãe e, por extensão, ser o *duplo* de Pero, é algo comum no desenvolvimento da criança, podendo persistir, fortemente ou não, em sua fase adulta: “Sem dúvida estamos ainda muito perto desse rosto-espelho da mãe em que desesperadamente a criança busca a imagem na qual se incarnaria pelo reconhecimento, vendo-se assim assegurada nele” (Fédida, 1978, p. 280).¹² Contudo, em Cixous, não se trata apenas de uma seguridade, de um voltar-se ao corpo da mãe enquanto morada segura e livre de todo o mal, mas sim de uma força de escrita que necessita do corpo materno, do seu leite supremo, para poder existir enquanto literatura. Na narrativa de *Homère est morte...* (2014), quando Ève já se encontra praticamente no lado da morte, a sua filha confessa em desespero repetitivo o lugar de vida (de sobrevivência, de existência e de endereçamento) que sua mãe ocupa em sua escrita: “Escrevo por você, escrevo o que você me escreve, você me escreve, minha bem-amada, é você quem me dá a mão doce e adequada ao meu sentimento” (Cixous, 2014, p. 27).¹³

Nessa perspectiva, ser o *duplo* de Ève lhe possibilitaria, para além de uma identificação subjetiva, uma apreensão da totalidade do corpo materno, *jogando-o* contra si a fim de curá-lo e, nesse *jogar*, curando a si mesma, uma vez que a mãe é o seu *duplo* e o seu porvir: “*Serei essa pele amanhã*” (Cixous, 2006, p. 37, grifos da autora).¹⁴ Sendo o seu amanhã, o gesto de unção da pele da mãe se desdobra em um gesto *duplo* antecipatório em sua própria pele: “Por um lado tomo cuidado com a pele de minha mãe, ou seja com minhas próprias chances de sobrevivência” (Cixous, 2006, p. 108-9).¹⁵ Outro ponto a ser destacado no *jogo do duplo* cixousiano é que, ao inverter os papéis, ser o *duplo* da mãe lhe permitiria se apossar do seios

¹² No original: “Sans doute sommes-nous encore très près de ce visage-miroir de la mère où désespérément l’enfant recherche l’image dont il s’incarnerait par la reconnaissance dont il se verrait ainsi assuré”.

¹³ No original: “J’écris par toi, j’écris ce que tu m’écris, tu m’écris, ma bien-aimée, c’est toi qui me donnes la main douce et accommodée à mon sentiment”.

¹⁴ No original: “Je serai cette peau demain”.

¹⁵ No original: “D’un côté je prends soin de la peau de ma mère, c’est-à-dire de mes propres chances de survie”.

de Ève, levando-os à boca para em seguida sugar o leite materno do conhecimento literário, dando origem, portanto, a um mundo ficcional singular. Se nos for permitido refletir um pouco mais livremente, esse gesto da filha de Ève ecoa, na verdade, o gesto de apropriação do conhecimento efetuado por Eva nos mitos de origem judaico-cristã: Ève,¹⁶ que antes se apropriara e detinha o conhecimento de toda uma existência, seria agora desapropriada dele por sua filha, e o sumo do fruto proibido passaria pelo leite do seio (fruto) proibido de sua mãe – sua primeira sedutora que, juntamente com a literatura, ocuparia também o lugar da Serpente que a provoca a pecar/escrever.

Nos dois casos, tanto o pecar quanto o escrever têm início na boca: pelo ato de comer e pelo ato de mamar. Em ambos, somam-se o gesto do conhecimento/nutridor e o gesto erótico/erógeno: “Percebemos, então, que uma sensação forte pode ser tomada por um orifício [boca, uretra e ânus]” (Schilder, 2022, p. 99). Uma “sensação forte” que, em Cixous, está estreitamente relacionada com o fazer literário, ou melhor, com a sensação, ora de prazer ora de desprazer, produzida pela literatura por meio do corpo de Ève – um *corpo-seio* que através de seu leite nutre e dá origem ao mundo literário de sua filha. É por essa razão que se faz urgente continuar a untar o corpo da mãe (matriz de sua ficção) para que a pele materna, na qual se inscreve a sua escrita, possa ainda produzir vidas, e não sucumbir diante da morte, embora se saiba do fracasso inevitável desse gesto de unção: “Isso não se cura. Ela se habitua ao que não se cura. Eu também me habituo, unto o irremediável” (Cixous, 2006, p. 24).¹⁷ Contudo, o irremediável da morte de Ève encontra no interior da narradora-filha uma espécie de esperança de vida. E, em função dessa esperança, tem-se a segunda motivação para se continuar o ritual de unção da pele materna, pois a parte que ainda permanece não conspurcada pelo penfigoide bolhoso é o seio de Ève – a fonte do alimento de sua escrita, por onde nasce o leite supremo que as liga: “As pernas retas manchadas os mamilos tão orgulhosos quanto outrora eu dou palmadinhas e unto os pequenos seios afastados que hoje ainda estão sãos” (Cixous, 2006, p. 111).¹⁸

Na leitura desse curto parágrafo de *Hyperrêve*, percebemos que ele resta inconcluso, sem a marcação de um ponto final que lhe garantisse (ou assegurasse) a permanência (ou estabilidade) desse lampejo de esperança (de vida) que

¹⁶ Em francês, o nome correspondente ao de Eva é Ève.

¹⁷ No original: “Ça ne se guérit pas. Elle fait avec ce qui ne se guérit pas. Moi aussi je fais, j’oins l’irremédiable”.

¹⁸ No original: “Les jambes droites mouchetées les tétins aussi fiers qu’au temps lointain je tapote et j’enduis les petits seins écartés qui aujourd’hui sont encore sains”.

se circunscreve em torno do seio materno: nem sequer o *hoje*, com o seu plano temporário definido de vinte e quatro horas, pode assegurar que as úlceras não tomarão de assalto a qualquer instante essa última região sã do corpo de Ève, que ainda se mantém orgulhosa frente ao seu inimigo íntimo: “A Pele é ela mesma a Doença e a Doente, não se pode imaginar uma situação mais desencorajante” (Cixous, 2006, p. 40).¹⁹

A seguir, analiso essa situação – que vaga entre o desespero e a esperança, entre a vida e a morte – a partir de quatro narrativas cixousianas que encenariam, a meu ver, quatro atos de uma tragédia do seio materno: em *Hyperrêve* (Ato I), na qual se dá o diagnóstico da doença autoimune de Ève; em *Ciguë: vieilles femmes en fleurs* (Ato II), em que se deflagra a fantasmagoria do corpo materno; em *Ève s'évade: la ruine et la vie* (Ato III), na qual a evasão da mãe para o lado do rio Lete, o rio mitológico do esquecimento, é dada como irrevogável; e em *Homère est morte...* (Ato IV), quando da ausência total do corpo materno se produz uma escrita para o lado da vida, jamais para o lado da morte. A morte não vence em absoluto nas narrativas cixousianas, pois a *escrita-de-e-em-Ève* se demora viva e presente: “O irreversível, aqui, é para ela [Hélène Cixous] a vida, o lado da vida e ela se orienta pela vida, como dizemos nos orientar pela bússola ou pelo sol” (Derrida, 2002, p. 36).²⁰

A coisa-seio cixousiana

XXIX

Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perda, partidas
Memória, pó

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei.
(Hilst, 2017, p. 334)

Em Hélène Cixous, o seio, a partir de sua coexistência com o *corpo-em-escrita* de Ève, figura, sobretudo, enquanto *coisa-seio*. A desenvoltura radical de suas curvas – cujas extremidades jamais se encontram formando um objeto tangível, como um círculo ou algum outro objeto geometricamente semelhante – impede uma

¹⁹ No original: “La Peau est elle-même la Maladie et la Malade, on ne peut imaginer une situation plus décourageante”.

²⁰ No original: “L’irréversible, ici, c’est pour elle la vie, le côté de la vie et elle s’oriente à la vie, comme on dit s’orienter à la boussole ou au soleil”.

apropriação, ou apreensão, de sua totalidade significativa, permanecendo, então, livre de um cerceamento simplesmente objetual, que lhe conferisse *uma* forma, *um* modo de dizer, *um* significado e *uma* função palpável, logo, limitado a ser um objeto. O seio cixousiano é, por essa razão, e em diálogo com Jean-Luc Nancy, de *La Naissance des seins* suívi de *Péan pour Aphrodite*, uma *coisa*, e não um objeto – o seio é a sua própria e extrema nudez:

“Seio” é uma palavra que transborda e que desloca sozinha o que se presume que ela nomeie, assim como, em contrapartida, o seio ergue e levanta de algum modo o que se presume que o recubra. Ele é o levantar de seu próprio véu, e a substituição de sua própria nudez. (Nancy, 2006, p. 64)²¹

Uma nudez, decerto, que descentra o significado corrente da palavra *nudez*. Ou seja, na nudez da *coisa-seio*, não há um mostrar-se completo em exposição ou uma exposição completa de seu ser, mas sim um investimento contrário que revela em sua nudez um lampejo que cega ou que mata caso não intervenha, ainda que faltosa, a palavra: “Em direção a um limite da língua, mas um limite a tocar, uma pele frágil. Essa palavra, ‘o seio’, insinuante, deslizante, sensível em uma breve subida da voz e rápido apagada, deixada em seu nascimento, em sua suspensão na palavra” (Nancy, 2006, p. 14).²² Embora deslizante, devido às suas curvas que se desdobram e se dobram em outras curvas rizomáticas, chegar à *coisa-seio* somente é possível pela linguagem, por mais que a linguagem não nos permita uma entrada, em termos de significado pleno, em seu espaço sempre transitório: a *coisa-seio* é como se fosse uma ilha que se desloca seguindo múltiplos fluxos de sentido, impossibilitando, assim, uma *ancoragem-de-sentido-único*. Portanto, em seu espaço insular, de montanha, com um cume expandido ou ereto, tendo um pico apontado para o céu, a *coisa-seio* não possui habitantes, mas naufragos ao seu redor:

[...] é uma ilha [...]. Um lugar afastado, um lugar autônomo, um lugar fechado sobre uma estranheza, um lugar para tribo desconhecida, selvagem ou simples, um lugar para naufrago, um lugar para uma ausência de homens ou para um recomeço. (Nancy, 2006, p. 30)²³

²¹ No original: “‘Sein’ est un mot qui déborde et qui déplace à lui seul ce qu’il est censé nommer, tout comme, en retour, le sein soulève et enlève en quelque sorte ce qui est censé le recouvrir. Il est le relèvement de son propre voile, et la relève de sa propre nudité”.

²² No original: “Vers une limite de langue, mais une limite à toucher, une peau fragile. Ce mot, ‘le sein’, insinuant, glissant, sensible dans une brève montée de la voix et vite éteint, laissé à sa naissance, à sa levée dans la parole”.

²³ No original: “c’est une île [...]. Un lieu écarté, un lieu autonome, un lieu fermé sur un étrangeté, un lieu pour tribu inconnue, fautive ou facile, un lieu pour naufragé, un lieu pour une absence d’hommes ou pour un recommencement”.

Em *Hyperêve*, o *ritual-em-desvio* de unção da pele doente da mãe segue esse fluxo de estranheza, de nado (unção) em um mar-corpo que vai se tornando desconhecido a cada manhã por efeito das selvagens úlceras que irrompem de sua pele frágil, tal como leviatãs mitológicos que tendem a fazer ruir toda e qualquer rota de segurança de uma tripulação. Mas é preciso chegar à *ilha-coisa-seio* e nela atracar, nem que para isso se naufrague – tendo o naufrágio como a certeza de uma morte inelutável: “a pele de mamãe está muito mais frágil do que se pode ver, digo. [...] A doença avança. É preciso segui-la” (Cixous, 2008, p. 61).²⁴ Seguir a rota perigosa do penfigoide bolhoso por meio do gesto delicado de unção da pele materna para se chegar à *coisa-seio*, único lugar seguro, por isso insular, do corpo de Ève. Nessa *ilha*, ainda resta uma esperança de sobrevivida. Nesse lugar são, ainda é permitido vislumbrar a vida em estado lácteo, ou melhor, em estado de produção, de criação e de escrita literária: “A exuberância é o transbordamento do que se espalha em abundância do seio – *uber*. É o jorro de uma torrente que ultrapassa a medida [...], ou então é uma fecundidade superabundante” (Nancy, 2006, p. 82, grifo do autor).²⁵ Do seio imaculado e insular de Ève, jorra a bebida láctea que fecunda e alimenta a narrativa de sua filha e que, em seu excesso literário de ser escrita antes de tudo, se apresenta enquanto *coisa-seio*, subvertendo a lógica comumente preestabelecida de uma ideia de seio, do que um seio quer dizer (significar):

E para que haja criação de sentido, é preciso que as significações codificadas da língua das palavras (a definição nominal) e dos objetos sejam constantemente subvertidas. É a mesma subversão que encontramos na escrita poética. (Fédida, 1978, p. 194)²⁶

Conseqüentemente, para que o seio possa vir a ser uma *coisa-seio* em Cixous, ou seja, para que haja a criação de um espaço literário cixousiano, é necessário que a sua escrita desterritorialize (subverta) o sistema arbóreo de sentido estabelecido pela linguagem objetiva (instrumental e funcional) em curso em nosso cotidiano em favor de um não-sistema rizomático (criativo) de linguagem, propriamente literário, cujo centro (raiz central) inexistente. Nele, todos os filamentos que se emaranham em sua (des)estrutura possuem uma potencial carga de criação de

²⁴ No original: “la peau de maman est beaucoup plus fragile qu'on ne le voit, dis-je. [...] La maladie avance. Il faut la suivre”.

²⁵ No original: “L'exubérance, c'est le débordement de ce qui s'épanche en abondance du sein – *uber*. C'est le jaillissement d'un flot qui passe la mesure [...], ou bien c'est une fécondité surabondante”.

²⁶ No original: “Et pour qu'il y ait création de sens, il faut que les significations codées de la langue des mots (la définition nominale) et des objets soient constamment subverties. C'est cette même subversion qu'on retrouve dans l'écriture poétique”.

múltiplos outros pontos, jamais centros, de atuação que continuamente subvertem a palavra dicionarizada, limitada e significada, gerando, assim, uma rede rizomática inesgotável de sentidos que ora convergem ora divergem entre si:

Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com *n* dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados [...]. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 28, grifo dos autores)

Seguindo essa perspectiva, a subversão rizomática da literatura cixousiana nos dá a ver a potencialidade da palavra *seio* que, (des)significada de seus sentidos objetais (função nutridora e função erótica),²⁷ retoma, por assim dizer, a sua ideia de *coisa*: de uma *coisa* anterior à imposição da linguagem humana quando procura tornar conhecido o desconhecido.

No antes da linguagem, há apenas *coisas* e estas são o desconhecido, porque ainda não foram nomeadas, não foram domesticadas pela palavra que, ao nomeá-las, submetem-nas a um significado e a uma função, delimitando sempre que possível a sua natural potência plurissignificativa para que, na construção de uma ideia de mundo humano, o caos das coisas de múltiplos sentidos não irrompa como as úlceras que adoecem o corpo de Ève, destruindo-o: “O conhecimento das coisas repousa no nome” (Benjamin, 2013, p. 67). Conhecer a coisa é torná-la objeto do conhecimento humano, nomeando-a, ou melhor, tornando-a, por meio do nome, funcional, simbólica e limitada, logo, conhecida: “Mas o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece” (Benjamin, 2013, p. 61). Uma limitação conceitual e significativa presente em um nome que, por sua vez, é imprescindível para a organização de nossa vida em sociedade. Porém, não é apenas essa questão que a literatura cixousiana levanta, mas, sobretudo, o desinteresse e o descaso contínuos que a linguagem dos nomes (dos objetos) reserva à linguagem das coisas (da literatura) – uma linguagem objetiva que esquece cada vez mais rápido o caráter estético e sensorial da coisa desconhecida que a motivou a

²⁷ Aqui, fazem-se necessárias duas observações. A primeira: a função nutridora e a função erótica são os horizontes de sentido principais e definidores da palavra *seio*, em termos dicionarizados e no que se refere ao senso comum. A segunda: por mais que a psicanálise se utilize da palavra *objeto* para se referir ao seio materno como o primeiro objeto erótico e o primeiro objeto de luto da criança, esse recurso à palavra *objeto* não se restringe aos dois horizontes de sentido acima mencionados da palavra *seio*, não se limitando a uma definição já anteriormente predefinida e estabelecida dessas duas palavras na linguagem cotidiana. Em psicanálise, há, por sua vez e à sua maneira, uma (des)significação da palavra *objeto* e da palavra *seio* quando, em termos psicanalíticos, a ideia de objeto e a de seio são atravessadas, por exemplo, pelas noções de sublimação, de castração, de perversão, de erotização e de recalçamento. Desse modo, os dois horizontes de sentido da palavra *seio* controlados pela linguagem objetiva em nosso cotidiano se expandem, abrindo-se para outras manifestações de sentido no trabalho psicanalítico de compreensão da psique do ser humano.

torná-la conhecida por meio do toque da palavra: “A *coisa* se distingue do objeto no que ela participa de uma comunicação elementar entre sentir e se mover [...]: ela é *realidade estética* anti-predicativa e pré-conceitual. O horizonte das potencialidades” (Fédida, 1978, p. 157-8, grifos do autor).²⁸

No texto de *Ayai! – le cri de la littérature*, Cixous destaca, como um dever de memória, o papel da literatura em restituir o lugar de importância da *coisa estética e sensorial* antes de sua objetificação (nomeação) para a compreensão do humano enquanto ser de linguagem. Um olhar para trás, para a *coisa*, que possibilita ressignificar o humano, não mais simplesmente compreendido como um sujeito-objeto em um mundo-objeto com funções delimitadas e determinadas, mas sim visto também enquanto sujeito-coisa, que resgata o desejo de liberdade por meio da palavra literária, produzindo mundos de escrita que se revelam meios necessários para se sobreviver ao real:

A invenção da literatura é, como para a invenção do desenho por Dibutade ou a invenção da escrita, uma defensiva de urgência contra a pilhagem, o massacre, o esquecimento. Contra nossa própria autoimunidade. Nosso terrível sistema de adaptação, nossa horrorosa submissão à realidade. Nossa execrável economia espiritual. (Cixous, 2013, p. 25)²⁹

Na literatura, a palavra procura manter o deslizamento provocativo da nudez da *coisa*, a sua pluralidade significativa e o seu movimento de constante fuga, de curvatura, de encurvamento, cujo corpo curvilíneo do seio pode nos ser uma quase-realidade aproximativa da realidade-em-desvio da *coisa-seio* que se deixa ver por meio da palavra literária: “o seio, os seios: apresentação discreta do contínuo da coisa, de sua intimidade” (Nancy, 2006, p. 29).³⁰ No espaço literário cixousiano, o seio, dessignificado de seus sentidos prévios estabelecidos quando de sua nomeação, restitui, por assim dizer, outros sentidos possíveis, como, por exemplo, o de produtor de escrita, derivado de sua potencialidade significativa de *coisa*, tornando-se, então, a *coisa-seio*, que, em Cixous, se inscreve no corpo de Ève, por isso a urgência da filha escritora de perseverar em seu trabalho de unção do corpo materno, pois o corpo da mãe é o seu alimento:

²⁸ No original: “La chose se distingue de l’objet en ce qu’elle participe d’une communication élémentaire entre sentir et se mouvoir [...]: elle est *réalité esthétique* anti-predicative et pré-conceptuelle. L’horizon des potentialités”.

²⁹ No original: “L’invention de la littérature c’est, comme pour l’invention du dessin par Dibutade ou l’invention de l’écriture, une défensive d’urgence contre le pillage, le massacre, l’oubli. Contre notre propre auto-immunité. Notre terrible système d’adaptation, notre affreuse soumission à la réalité. Notre execrable économie spirituelle”.

³⁰ No original: “le sein, les seins: présentation discrète du continu de la chose, de son intimité”.

Quando observo o corpo que é minha mãe estendido sobre o divã, ou seja o corpo que ela me oferece para observar com um sorriso sem limites de tempo, pois ela sorri, para mim, tranquilamente e longamente, é um outro modo de conversação, eu *absorvo* alguma substância imaterial e desejável que emana dela e de mim, sou apenas uma alma ávida ampla, uma boca e uma língua espirituais, que aspiram a *chupar* os sucos vitais, as profundas visões, os pastos luminosos, eu *pasto* o que é minha mãe, essa abundância econômica e limpa, sustento-me do que ela é, constante, tenaz, rica em séculos, sem amarguras, e *mamo*, pensando: hoje ainda não me falta nada, mas amanhã. [...] *Ela come por mim, eu a como.* (Cixous, 2009, p. 77-8, grifos meus)³¹

Na leitura do fragmento acima, extraído de *Ève s'évade*, constatamos que o verbo *mamar*, base estruturante desse artigo, é antecedido pelos verbos *absorver*, *chupar* e *pastar*, e sucedido pelo verbo *comer*, todos em convergência para o corpo materno, como se o corpo de Ève fosse um alimento imprescindível tanto para a escrita da filha quanto para a formação de sua subjetividade. Seguindo essa reflexão, o seio materno cixousiano se expandiria para além do aleitamento de uma escrita literária, estando na base da subjetividade de sua filha (*chupar* os sucos vitais para ser sujeito) e na formação de sua linguagem (*pastar* a mãe, ruminando a sua linguagem para dar origem à sua própria). Em *L'absence*, Fédida pontua que na relação do bebê com a sua mãe há um momento da formulação, por parte da criança, de um projeto e de uma projeção, ainda que instintivos: é quando o lactante sai de uma atitude passiva, de ser levado pela mãe ao seu seio, para uma atitude ativa, de ir em direção à fonte de seu prazer, tanto nutridor quanto erótico. Nesse projeto, o bebê se lança, ou melhor, se projeta em direção ao seio da mãe e, nesse projetar, a criança passa a compreender que o corpo da mãe e o seu não são o mesmo corpo como antes intuía, mas sim corpos diferentes, por isso a sua necessidade de ir ao encontro do *outro-materno* para se alimentar. Com essa projeção, afirma Fédida, tem-se início a formação subjetiva do bebê, a origem do *eu*:

É dizer que a descoberta do “movimento” pelo bebê concerne a uma *ruptura* e a uma *passagem* que são o espaço originário do *si* (em tanto quanto *fora de si*): *como se o si da subjetividade fosse mesmo o objeto do projeto (ou o objeto da proje-*

³¹ No original: “Quand je regarde le corps qui est ma mère étendu sur le divan, c'est-à-dire le corps qu'elle m'offre à regarder avec un sourire sans limites de temps, car elle sourit, à moi, tranquillement et longuement, c'est une autre façon de conversation, j'absorbe quelque substance immatérielle et désirable qui émane d'elle et de moi, je ne suis qu'une âme avide large, une bouche et une langue spirituelles, qui aspirent à pomper les sucs vitaux, les foisons de visions, les pâtures lumineuses, je broute ce qui est ma mère, cette abondance économe et nette, je me sustente de ce qu'elle est, constante, tenace, riche en siècles, sans amertumes, et je tète, pensant: aujourd'hui encore je ne manque de rien, mais demain. [...] Elle mange pour moi, je la mange”.

ção). *Subjetivo designa, portanto, ao mesmo tempo a fraqueza e o salto, o obstáculo e o lançamento.* (Fédida, 1978, p. 155, grifos do autor)³²

Quando o bebê ultrapassa os obstáculos e alcança o seio de sua mãe, ele logo compreende que somente o projetar-se não dará conta de seu desejo pelo seio materno, sendo preciso algo mais. Nesse momento, a criança passa a formular sons para dar materialidade sonora ao que deseja e, com isso, conclui Fédida, a palavra (linguagem) toma forma na criança: “O espaço que se decide isso [entre o projeto e a projeção ao seio materno] é jubilação e prazer e é desse espaço que a palavra nasce. Ela é salto e pulo” (Fédida, 1978, p. 155).³³ Desse modo, segundo Fédida, o seio tanto estaria na base da subjetividade quanto na origem da linguagem de uma criança. Portanto, o seio daria o de comer, o de ser e o de falar ao lactante. Ou melhor, no corpo da mãe se encontrariam o antes (absorver/comer), o durante (chupar/ser) e o depois (pastar/falar) de sua filha: “Tudo depende de Ève [...]. Tal é a força da lei de Ève” (Cixous, 2009, p. 117).³⁴ Nesse sentido, reencenar de forma tão visceral esses dois processos de aquisição da subjetividade e da linguagem humana, utilizando-se da força imagética de verbos tão voltados ao que envolve de fato o alimentar-se, seria talvez uma última tentativa da narradora para apreender o corpo materno antes dele ser totalmente tomado pela doença e, desse modo, *comê-lo*, preservando a si mesma (a sua subjetividade) e a sua linguagem (a sua escrita literária): “e mamo, pensando: hoje ainda não me falta nada, mas amanhã” (Cixous, 2009, p. 78). Afinal, como sobreviver à morte de um corpo que dá à luz o meu corpo (de vida e de escrita)?

Acredito que a pergunta deva ser reformulada: como, na verdade, sobreviver sem o seio de Ève? Haveria possibilidade de escrita após a morte do corpo materno nas narrativas de Hélène Cixous? A ausência de Ève poderia ser algo da ordem de uma produtividade literária, tornando a sua ausência presente e ainda fonte de alimento para a escrita de sua filha? As respostas para essas perguntas também são esperadas pela narradora cixousiana, sobretudo, quando se desvela, em *Ciguë* (2008), que o seio de Ève foi tomado pela doença:

³² No original: “C’est dire que la découverte du ‘mouvement’ par le nourrisson concerne une *rupture* et un *passage* qui sont l’espace originnaire du soi (en tant que *hors de soi*): comme si le soi de la subjectivité était bien l’objet du projet (ou l’objet de la projection). Subjectif désigne donc à la fois la faille et le saut, l’obstacle et le jet”.

³³ No original: “L’espace qui s’en décide est jubilation et jouissance et c’est de cet espace que la parole prend naissance. Elle est bond et rebondissement”.

³⁴ No original: “Tout relève d’Ève [...]. Telle est la force de la loi d’Ève”.

Pois como uma mulher se arruma para além do imaginável para resplandecer aos olhos de seu amante, encontrando o meio de apagar as rugas, de banir as pregas, e isso sem o uso de cosméticos, mas pelo maravilhoso trabalho do amor, minha mãe se arruma para mim a fim de alisar, ao menos por alguns instantes, a pele de seu peito que acreditei que estivesse poupada até essa manhã em que a surpreendo e descubro a gofragem o sulco listrado de sanguinolências que ela conseguiu não sei por qual inspiração do busto escamotear em minha presença. *Antes*, disse minha mãe. (Cixous, 2008, p. 126, grifo da autora)³⁵

O advérbio *antes*, intensificado por Ève, demarca, a um só tempo, a proximidade do *fim* de sua representação (o seu gesto sedutor não resulta mais em uma ilusão amorosa, em uma esperança de comunhão que se sobreporia à morte) e de seu corpo físico (todo território de seu corpo se encontra ocupado pelo penfigoide bolhoso). Com a queda do véu que dissimulava a corrupção contínua de seu corpo, o seio maculado de Ève está posto a nu, em uma nudez que não pode mais, como *antes*, encobrir o seu fim, logo, um *tarde demais* se deixa ouvir nas últimas palavras de Ève: “*Tarde!* Tinha dito a palavra temida. *Tarde* é a palavra detestável dessas semanas supranumerárias” (Cixous, 2014, p. 24, grifos da autora).³⁶ Portanto, desvelado e descoberto, o corpo de Ève não resiste mais ao apelo crescente do rio Lete, a barca está pronta para recebê-la e levá-la para os confins inauditos do esquecimento: “Estendo-me sobre sua barca. Coloco minha boca sobre a fenda de sua alma e mamo o sopro de minha mãe. Tudo o que ela me deu cada dia: cada dia” (Cixous, 2014, p. 219).³⁷ Se o seio materno está carcomido pelas úlceras e se o seu leite está talhado e insalubre, impróprio para o consumo, resta à narradora-filha mamar o que ainda se tem de Ève estendida em seu leito hospitalar: o seu sopro, o seu hálito impalpável, e continuar a escrever, pois se faz necessário escrever sempre.

Em *Homère est morte...*, como o título já de antemão anuncia,³⁸ Ève morre, não havendo mais a *presença* física de seu corpo, nem a de seu seio: há apenas *ausência*.

³⁵ No original: “Car comme une femme s’arrange au-delà de l’imaginable pour resplendir au regard de son amant, trouvant le moyen d’effacer des rides, de chasser des plis, et cela sans l’usage de cosmétiques, mais par le merveilleux travail de l’amour, ma mère s’arrange pour moi afin de lisser, au moins pour quelques instants, la peau de sa poitrine dont j’ai cru qu’elle était épargnée jusqu’à ce matin où je la surpréends et je découvre le gaufrage le ravinement zébré de sanguinolences qu’elle réussit par je ne sais quelle inspiration du buste à escamoter en ma présence. *Avant*, dit ma mère”.

³⁶ No original: “*Tard!* j’avais dit le mot redouté. *Tard* est le mot mauvais de ces semaines surnuméraires”.

³⁷ No original: “Je m’allonge dans sa barque. Je mets ma bouche sur la fente de son âme et je tète le souffle de ma mère. Tout ce qu’elle m’a donné chaque jour: chaque jour”.

³⁸ Nesta obra de Cixous, a palavra *Homère* tanto é uma referência ao poeta Homero quanto um processo de aglutinação que envolve uma interjeição, *Ho!* [Oh!], um substantivo, *mère* [mãe], e o nome do poeta Homère [Homero]. Dessa dupla tensão significativa, lê-se no título da narrativa cixousiana não apenas o nome do poeta grego, mas também um apelo da filha narradora à mãe morta: “*Ho!* mère est morte...” [“*Oh!* mamãe está morta...”].

Mas, uma *ausência subversiva* que se desloca para o lado da criação literária e não para o lado do desaparecimento: “A ausência é o poder do sentido e jogar é o ato de destruição poética do objeto e do sujeito. Nisso está a criação” (Fédida, 1978, p. 281).³⁹ Na narrativa de Cixous, a ausência do corpo da mãe não é apagamento e nem *o fim*, mas um movimento de abertura que convoca à criação de outros modos de escrita a partir do corpo em ausência-presença de Ève – uma abertura, decerto, que se origina da *coisa-seio*. Pois o seio, enquanto *coisa*, descentra o sentido dicionarizado da palavra *ausência* e a ressignifica, ou melhor, a liberta de um sentido limitado do *não estar*. A *coisa-seio* possibilita, então, à ausência ser um estado de presença. E sendo *coisa*, o seio de Ève subverte a lógica da morte como fim: “A morte seria portanto a assunção do seio: não o retorno ao seu seio, mas a elevação suprema, o peito elevado até o fim. O fim: ele resulta do golpe lançado, empurrado e fulminado” (Nancy, 2006, p. 20).⁴⁰ No ocidente, quando se morre, enterra-se o morto de costas, e não de bruços, ou seja, o seio jamais se direciona para baixo, mas sempre para o alto, como se estivesse pronto para ser jogado aos céus.

Por outro lado, na literatura, o seio tanto se direciona aos céus, em assunção, quanto se rebela contra a ideia da morte como fim. Nessa perspectiva, o seio materno, em termos cixousianos, não é somente uma representação de uma parte do todo corporal de Ève e nem apenas uma musculatura ou um objeto de desejo passível de perecer, de morrer e de findar. Em Cixous, o seio é, antes de tudo, a matriz nutridora de uma escrita que se revela, por meio desse vínculo lácteo, como o duplo do seio que a alimenta. Portanto, o seio é, de uma só vez, a *coisa* que produz a escrita cixousiana e a própria escrita. Ou seja, o seio é o duplo da escrita cixousiana assim como Ève e sua filha são o duplo de Cimon e Pero – o *jogo do duplo* se configura como uma das bases estruturantes do discurso ficcional de Hélène Cixous. Por ser fonte e escrita, a morte do seio de Ève se desvela não como uma ausência em modo arbóreo, situável, como um corpo que não está mais presente ou como uma falta localizável: Ève não está mais *aqui*; mas sim como uma *presença ausente* que se ramifica rizomaticamente sem a imprescindibilidade do corpo físico de Ève, uma vez que Ève é a escrita e a escrita é Ève. Logo, se a escrita cixousiana sobrevive à morte de Ève é porque Ève, por sua vez, deu origem a essa escrita que sobrevive à morte com a morte – a *morte dá à luz a vida em escrita*:

³⁹ o original: “L’absence est le pouvoir du sens et jouer est l’acte de destruction poétique de l’objet et du sujet. Là est la création”.

⁴⁰ No original: “La mort serait donc l’assomption du sein: non pas le retour en son sein, mais l’élévation suprême, la poitrine élevée jusqu’au bout. Le bout: il résulte du coup bouté, poussé et frappé”.

As mulheres carregam a morte em forma de brasão na extremidade de seus seios. A morte é um embrião: a eternidade que reúne o tempo, sua zona, sua cintura estreitamente apertada. Uma pequena massa de coágulos vivaces. A morte no seio da vida – ou então o inverso – uma para a outra generosa, uma pela graça da outra. O beliscão, o apaziguamento. (Nancy, 2006, p. 20-1)⁴¹

Na literatura de Cixous, a morte, tal como reflete Nancy em seu texto, é o embrião da vida, da criação literária. É por essa razão que, em *Ève s'évade*, a narradora pode se autoneamar uma “cidadã do cemitério” (Cixous, 2009, p. 189).⁴² Nele, e a partir dele, podendo criar o seu espaço ficcional: “os cemitérios são sempre jardins de infância: neles brincamos de amarelinha!” (Fédida, 1978, p. 199).⁴³ Um brincar com a morte que tem o seu início no seio materno, pois, como nos lembra Freud, o seio é o primeiro objeto de luto da criança. É com a sua perda, como objeto nutridor e objeto erótico, que a criança se inicia no luto, tendo que sobreviver à sua primeira morte, carregando-a ao longo de sua vida como sua sombra: *a morte no seio da vida*. Do seio, deriva o leite, a morte, a vida e a escrita.

A origem do mundo

VIII

Canção do mundo
perdida na tua boca.
(Hilst, 2017, p. 25)

Se a narradora de Cixous afirma, em *Limonade tout était si infini*, que o “mundo começava em sua boca” (Cixous, 1982, p. 15)⁴⁴ é porque o ato de mamar produz “um incessante nascimento do mundo” (Nancy, 2006, p. 12).⁴⁵ Disso conclui-se que a origem dos mundos, literários e não literários, está no seio, contrariando, portanto, o quadro “A origem do mundo”, de Gustave Courbet.

⁴¹ No original: “Les femmes portent la mort emblasonnée au bout de leurs seins. La mort est un bourgeon: l'éternité qui rassemble le temps, sa zone, sa ceinture étroitement serrée. Une petite masse de grumeaux vivaces. La mort au sein de la vie – ou bien l'inverse – l'une de l'autre généreuse, l'une par la grâce de l'autre. Le pincement, l'apaisement”.

⁴² No original: “citoyenne de cimetièrre”.

⁴³ No original: “les cimetières sont toujours des jardins d'enfance: on y joue à la marelle!”.

⁴⁴ No original: “monde commençait à sa bouche”.

⁴⁵ No original: “une incessante naissance du monde”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.
- CIXOUS, H. *Limonade tout était si infini*. Paris: Des femmes, 1982.
- CIXOUS, H. *Hyperrêve*. Paris: Galilée, 2006.
- CIXOUS, H. *Cigüe: vieilles femmes en fleurs*. Paris: Galilée, 2008.
- CIXOUS, H. *Ève s'évade: la ruine et la vie*. Paris: Galilée, 2009.
- CIXOUS, H. *Ayail: Le cri de la littérature*. Paris: Galilée, 2013.
- CIXOUS, H. *Homère est morte....* Paris: Galilée, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, J. *H.C. pour la vie, c'est à dire...* Paris: Galilée, 2002.
- FÉDIDA, P. *L'absence*. Paris: Gallimard, 1978.
- FREUD, S. *Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Obras completas, v. 09).
- FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (Obras completas, v. 19).
- HILST, H. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NANCY, J-L. *La Naissance des seins suivi de Péan pour Aphrodite*. Paris: Galilée, 2006.
- SCHILDER, P. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. Tradução por Rosanne Wertman. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

Recebido em: 11/06/2025

Aceito em: 28/01/2026

Corrigido em: 17/04/2026

