

Universidade Federal do Rio de Janeiro

FRAGMENTOS DE AMOR E LUTO

o tecido perpétuo da escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes

Marcelle Pacheco Soares

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes – Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa

FRAGMENTOS DE AMOR E LUTO
o tecido perpétuo da escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes

Marcelle Pacheco Soares

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Ciência da Literatura, da Universidade Federal do Rio de
Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção
do título de Doutora em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Flavia Trocoli Xavier da Silva

Rio de Janeiro
Dezembro/2025

CIP - Catalogação na Publicação

S676f Soares, Marcelle Pacheco
Fragmentos de amor e luto: o tecido perpétuo
da escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes /
Marcelle Pacheco Soares. -- Rio de Janeiro, 2025.
179 f.

Orientadora: Flavia Trocoli Xavier da Silva.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2025.

1. Hélène Cixous. 2. Roland Barthes. 3. gesto de
escrita. 4. luto na literatura. 5. memória na
literatura. I. Silva, Flavia Trocoli Xavier da ,
orient. II. Título.

FRAGMENTOS DE AMOR E LUTO

O tecido perpétuo da escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes

Marcelle Pacheco Soares

Prof^a. Dr^a. Flavia Trocoli Xavier da Silva

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Examinada por:

Presidente, Prof^a. Dr^a. Flavia Trocoli Xavier da Silva – PPGCL/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Danielle Henrique Magalhães – PPGCL/UFRJ

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Coelho – PPGCL/UFRJ

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa – PPGLEV/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Claudia Consuelo Amigo Pino – DLM/FFLCH/USP

Prof. Dr. Davi Andrade Pimentel (suplente) – PPGCL/UFRJ

Prof^a. Dr^a. Mônica Genelhu Fagundes (suplente) – PPGLEV/UFRJ

Rio de Janeiro

Dezembro/2025

RESUMO

A presente tese “Fragmento de Amor e Luto: o tecido perpétuo da escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes”, propõe construir um tecido da escrita dos autores a partir da imagem do bicho-da-seda, evocada por Jacques Derrida, como figura que conecta amor e luto em um tecido que se faz corpo. A pesquisa parte do próprio gesto de escrever para conduzir a análise: escrever como gesto de amor, de luto diante da morte, de presença e dissolução, tal como nos manuscritos de Cixous e Barthes analisados na Biblioteca Nacional da França. Ao acompanhar esses gestos, a tese pensa como a escrita se entrelaça em fios contínuos, nos quais vida e morte, presença e ausência, memória e corpo se conectam, constituindo um tecido perpétuo de sentidos em perpétuo movimento. Os manuscritos, assim, se revelam como espaço de inscrição do amor e do luto, e a escrita como gesto capaz de perpetuar relações afetivas e éticas entre palavra, corpo e memória.

Palavras-chave: Hélène Cixous, Roland Barthes, gesto de escrita, amor, luto, manuscritos, corpo, memória

RÉSUMÉ

La présente thèse, « Fragment d'Amour et de Deuil : le tissu perpétuel de l'écriture d'Hélène Cixous et de Roland Barthes », propose de construire un tissu de l'écriture des auteurs à partir de l'image du ver à soie, évoquée par Jacques Derrida, figure qui relie amour et deuil dans un tissu qui se fait corps. La recherche prend le geste même d'écrire comme fil conducteur de l'analyse : écrire comme geste d'amour, de deuil devant la mort, de présence et de dissolution, à l'instar des manuscrits de Cixous et Barthes consultés à la Bibliothèque nationale de France. En suivant ces gestes, la thèse réfléchit à la manière dont l'écriture s'entrelace en fils continus, où vie et mort, présence et absence, mémoire et corps se connectent, constituant un tissu perpétuel de sens en mouvement perpétuel. Les manuscrits apparaissent ainsi comme des espaces d'inscription de l'amour et du deuil, et l'écriture comme geste capable de perpétuer des relations affectives et éthiques entre mots, corps et mémoire.

Mots-clés : Hélène Cixous, Roland Barthes, geste d'écriture, amour, deuil, manuscrits, corps, mémoire

ABSTRACT

The present dissertation, “Fragment of Love and Mourning: the Perpetual Fabric of Writing by Hélène Cixous and Roland Barthes”, proposes to construct a fabric of the authors’ writing based on the image of the silkworm, evoked by Jacques Derrida, as a figure connecting love and mourning in a fabric that becomes body. The research takes the act of writing itself as the guiding gesture of analysis: writing as a gesture of love, mourning, presence, and dissolution, as manifested in the manuscripts of Cixous and Barthes consulted at the Bibliothèque nationale de France. By tracing these gestures, the dissertation examines how writing intertwines in continuous threads, where life and death, presence and absence, memory and body converge, constituting a perpetual fabric of meaning in constant motion. The manuscripts thus reveal themselves as spaces of inscription of love and mourning, and writing as a gesture capable of perpetuating affective and ethical relations between word, body, and memory.

Keywords: Hélène Cixous, Roland Barthes, writing gesture, love, mourning, manuscripts, body, memory

*Para meu avô, Lyseu, artista do gesto, entalhador de madeira, que ensinou para as
filhas e os netos a importância do estudo e da leitura – e também das piadas em todas
as horas*

E também para cada pessoa que me ajudou a tecer fios de amor para essa tese nascer

AGRADECIMENTOS

A Flavia Trocoli, pela escuta atenta, a leitura delicada, o colo, a inspiração e o amor à literatura que mudaram a minha vida.

A UFRJ e a Faculdade de Letras, professores, funcionários e amigos, que me acolheram nesta casa que eu tanto sonhei chamar de casa.

A Amanda Dib, pelas risadas e leituras, pelos cafés com bolos de limão e amora, e pelo ombro em todos os momentos – acadêmicos ou não.

À CAPES, CNPq e FAPERJ, apoio para o doutorado ser realizado.

A Marta Segarra, à Univesité Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis e ao Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité, pelo acolhimento para a pesquisa realizada em Paris.

A Hélène Cixous, pelas palavras que em 2018 foram um ponto de virada no que eu pensava sobre gênero, literatura e vida, e pelas letras que continuam a movimentar o meu mundo e que me fazem caminhar – e também pela autorização para que eu acessasse seus manuscritos.

A Roland Barthes, que, em um tempo desconhecido e através de uma pessoa desconhecida, teceu comigo o luto mais difícil da minha vida.

A Thomas Cazentre, responsável pelo *Fonds* Roland Barthes, Guillaume Fau, diretor do Departamento de Manuscritos e responsável pelo *Fonds* Hélène Cixous, e toda a Bibliothèque nationale de France, pelo acolhimento e apoio na pesquisa realizada.

A Éric Marty, pela autorização para o acesso aos manuscritos de Roland Barthes.

A Mathieu Messenger e a Tiphaine Samoyault, pela gentileza e disponibilidade para conversas e trocas.

A Maison du Brésil, a *Mère Brésilienne* que acolhe os pesquisadores em Paris.

Ao *Outrarte*, pelo ambiente inspirador para pesquisa e pelas trocas que ressoaram na escrita desta tese.

A minha família, especialmente meus pais, Izabel e Joaquim, pelo amor desde as primeiras línguas e letras.

Aos meus amigos, especialmente Jana, Ana, Lu, Camila, Iuri, Elton, Angelo, Dani, Rafa, Xerém, Victor, Lais, Thalita e Thami, meus lares emocionais – e também físicos, no momento mais crítico da escrita da tese.

A Camila e Max, desde 2018, minha família parisiense.

A Thalita Moreira, Lucas Guilherme Fernandes, Vitória Suzano, Camila Oliveira, Jéssica Pessoa, Vanessa de Carvalho e Germano Almeida, os fios que nunca deixaram a língua francesa se perder em mim.

E por fim, mas não menos importante, aos professores que gentilmente aceitaram ler esta tese e participar da banca: Claudia Amigo Pino, Danielle Magalhães, Davi Pimentel, Eduardo Coelho, Marlon Augusto Barbosa e Mônica Fagundes.

APOIO

Esta pesquisa de Doutorado foi realizada com o apoio das seguintes agências de fomento:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Processo: 140384/2022-7

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
(FAPERJ)

Processo: E-26/201.345/2023 (287158)

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)

Processo: 88887.937816/2024-00

SUMÁRIO

Introdução: Começar é um gesto	14
I – O encontro de amor com os manuscritos	30
II – Fragmentos <i>secreitados</i>	77
III – Fazer o luto é fazer da mão uma câmara clara	116
Recomeçar é um gesto (perpétuo)	159
Referências bibliográficas	163

Texto quer dizer *Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido sempre foi tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.

O prazer do texto, Roland Barthes

Introdução – Começar é um gesto

Começo pelo fim. Na manhã do dia 26 de dezembro de 2024, enquanto refletia e escrevia a tese – ou seja, enquanto um dia depois do Natal já me concentrava novamente em escrever – me ocorreu a hipótese de que o fio condutor da minha pesquisa era justamente o gesto de escrever que tanto buscava naquele momento. Havia passado três dos quatro anos de doutorado comentando que os fios eram “o amor e o luto” e que era a partir deles que eu estava construindo o tecido da escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes. Naquela manhã, porém, percebi que era própria escrita que havia conduzido toda a pesquisa: escrever como um gesto de amor, escrever para lembrar, escrever à mão e no papel, tal qual os manuscritos que atravessei o Oceano Atlântico para encontrar. Neste encontro com os autores, no tocar neles através de seus manuscritos e, assim, fazer o meu tecido *com* eles, que estava o fio condutor que entrelaçava toda a pesquisa. É partir da escrita como gesto que posso tecer os fios de amor e de luto e, conseqüentemente, tecer a presente tese.

A pesquisa de doutorado realizada teve proposta principal pensar o texto de Hélène Cixous e Roland Barthes como um tecido perpétuo de fios de amor e de luto, reunindo tais elementos para buscar os fios do tecido que se conectam (à/com) Cixous e Barthes na escrita. Para tal, busquei observar como os autores se multiplicam em diversos outros fios e pensar a escrita como esse entrelaçamento perpétuo em que o sujeito está presente, mas em estado de dissolução, nas secreções construtivas desta teia, tal qual a epígrafe que abre a presente tese.

A escolha de Hélène Cixous e Roland Barthes como objetos de estudo da pesquisa se dão por alguns fatores importantes. O primeiro deles está vinculado à característica dos autores de pensar a estrutura e a prática de escrita. Em Cixous, é possível observar como a autora transita entre teoria, ficção e ensaio. Ela tem como um de seus trabalhos mais impactantes nos Estudos Literários e Feministas o manifesto intitulado *O riso da Medusa*, publicado pela primeira vez em 1975 e que foi a primeira obra que pensei em estudar no doutorado. O texto, que completa 50 anos de publicação em 2025, é uma fecunda proposta para pensar o *feminino* na escrita e, a partir da imagem da Medusa que, ao invés de ter a cabeça decepada, ri, Cixous insiste na importância das mulheres tomarem a palavra e praticarem uma escrita fundada em paradigmas distintos da ordem falocêntrica, assinalando a “potência ‘diferencial’ do estilo do feminino, este estilo no qual tudo é rir ao escrever” (Régard, 2022, p. 25, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos), e também a (se) amarem e a amarem as mulheres em oposição à violência que foi (é) o processo no qual elas são colocadas a “serem suas próprias

inimigas” (Cixous, 2022, p. 47, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). No prefácio da reedição da obra publicada em 2024 na França, Cixous aborda a atualidade do texto depois de cinco décadas¹: “*Ainsi rêvai-je en 2025 d'un prochain an-prochain/La Méduse volait/Non seulement la Méduse n'était pas morte mais/elle rajeunissait encore*”² (Cixous, 2024, p. 7).

A pesquisa também começou se debruçando sobre o ensaio “*La venue à l'écriture*”, de 1976, parte integrante do livro *Entre l'écriture*, publicado em 1986. Nesse texto, em forma de ensaio poético, Cixous enlaça, de maneira distinta do Riso, fios históricos, autobiográficos, psicanalíticos para também falar sobre a escrita e o feminino.

Nesta linha, Roland Barthes, a seu modo, também se dedicou a embaralhar os fios entre literatura, ensaio, biografia, filologia, semiologia, fotografia e moda. Na década de 1970, observou-se uma transformação em suas análises, e Barthes inicia uma escrita marcada por traços autobiográficos, como é caso exemplar de *Diário do luto*, que reúne as fichas que Barthes cortou à mão e que deixava em sua mesa para registrar, em forma de diário, o luto após a morte de sua mãe. São, no total, 330 fichas, iniciadas em 26 de outubro de 1977 e finalizadas em 15 de setembro de 1979. À análise do *Diário*, a pesquisa começou articulando o modo de tecer de *Fragmentos de um discurso amoroso*, publicado pela primeira vez em 1977. São fragmentos, organizados por tema e colocados em ordem alfabética, que tematizam a experiência do amor na linguagem.

No prefácio da edição brasileira de *O rumor da língua* (2012), Leyla Perrone-Moisés afirma, sobre Barthes:

Seu convívio com as obras literárias e sua prática de escritor levaram-no a ver que a linguagem literária excede sempre qualquer esquema descritivo, escapa sempre às malhas grosseiras de metalinguagem técnica. Ao mesmo tempo que ele buscava contribuir para uma ciência da literatura que se incluísse na ciência geral dos signos, suas análises o conduziam a ver menos o que se encaixava nos modelos do que aquilo que os desmantelava. (2012, p. XIII)

O segundo motivo para a escolha dos autores tem um viés profundamente pessoal. Hélène Cixous foi uma autora que descobri durante a realização do mestrado em Estudos de Gêneros/*Études sur le Genre* na Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis. Uma amiga, Tábita – que estudava Cixous e Clarice Lispector – descreveu o trabalho da autora de maneira

¹ As traduções de textos que ainda não possuem versão em português são de minha autoria.

² “Assim eu sonhei em 2025 com um próximo ano-que-vem/A Medusa voava/Não apenas a Medusa não estava morta mas/ela ainda rejuvenescia.”. No fragmento, as barras foram inseridas para indicar as quebras de linha do texto original. Além disso, destaco o verbo *voler*, que, em francês, pode significar “voar”, mas também “roubar”.

tão apaixonada que não pude não me conectar a ele também. Barthes, por outro lado, é um autor conhecido há mais tempo. Desde a primeira vez que li *Diário de luto*, consegui encontrar naquelas palavras de Barthes todas as palavras que me faltavam para descrever e entender os sentimentos diante da morte de minha mãe. Além disso, uma vez, uma outra colega – esta, porém, da graduação - apontou para um exemplar de *Fragmentos de um discurso amoroso* e disse: “esse é a sua cara”, dado o meu conhecido interesse por romances.

E será no amor e no luto que o tecido da escrita destes autores será construído. Roland Barthes aborda a questão do amor de maneira constante em sua obra e em sua vida. O autor foi definido por Claude Coste, no prefácio da edição francesa do seminário *Discours Amoureux* (2007), como um artesão do estilo e do amor na frase. (p. 25). Coste, na Jornada Barthesiana 2024 realizada na Universidade de São Paulo (USP), também afirmou que Barthes era um apaixonado pelas palavras. O último texto escrito por Barthes em sua vida é, inclusive, intitulado “Malogramos sempre ao falar de que amamos”, destinado ao colóquio de Stendhal em Milão. O texto foi encontrado parcialmente datilografado em sua máquina de escrever, no apartamento onde o autor morava em Paris, no dia em que foi atropelado. Além disso, Claudia Amigo Pino, em *Roland Barthes: a aventura do romance* (2015), afirma que o amor pela literatura deve ser o tema mais presente na obra do autor.

Para Hélène Cixous, “escrever é um gesto de amor. *O gesto*” (destaque da autora, 2024, p. 58). Essa é uma das formas pelas quais ela descreve o ato de escrever em “A chegada da escrita”. Assim como Barthes, Cixous aborda a questão do amor em diversas obras, algumas delas com a própria palavra já indicada no título como, por exemplo, *L’amour du loup et autres remords* (2003), *L’amour même dans la boîte aux lettres* (2005) e a peça de teatro *L’amour d’une délicatesse*. Há, porém, no pensamento de Cixous, uma constante referência à temática, especialmente relacionada com a escrita, em obras como as já citadas *Le rire de la Méduse* e *La venue à l’écriture*, mas também em outras como, por exemplo, *Le livre de Prométhée* (1983).

Assim como o amor, o luto também é uma temática importante para os autores e para a escrita dos autores. Barthes, como já citado, abordou a morte de sua mãe nas fichas que se tornaram, posteriormente, a obra *Diário de luto*. No entanto, o autor também abordou o luto da morte de sua mãe em *A câmara clara*, última obra escrita por Barthes, na qual ele relaciona a questão da fotografia com o luto a partir de uma foto de sua mãe que não aparece no livro, é apenas descrita por ele. Em Cixous, a escrita nasce da morte do pai. Além disso, como aponta Flavia Trocoli, no livro *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura* (2024) em *Dedans*, “a narradora, escrevendo os efeitos da morte de seu pai em seu corpo, mostra-nos que essa morte

se inscreve também na sintaxe, como se fosse preciso haver uma nova gramática para inscrever a morte do pai” (p. 112)

Para pensar as relações na escrita de Cixous e Barthes, desde o início da pesquisa recorri a uma imagem que será um dos suportes para a metodologia implementada na pesquisa e que pode ser colocada como base para pensar a escrita. Trata-se do bicho-da-seda, proposta por Jacques Derrida em “Um bicho-da-seda de si: pontos de vista passajados no outro véu” (2001), segunda parte do livro intitulado *Véus...à vela* (2001), no qual a primeira parte é uma espécie de poema em prosa autobiográfico assinado por Cixous. Em tradução de Fernanda Bernardo vemos, a partir da imagem do bicho-da-seda, que, a exemplo da tradição francesa de atenção à semântica, aos traços, ao modo de enunciação, Derrida pensa a sericultura como os fios que tecem, desenham o texto, com o corpo. É o fio do bicho-da-seda que produz os traços constituintes da trama literária que pesquiso na presente tese.

Para Milena Magalhães (2010), trata-se do “fio organizador da retórica do texto, que é construído com um entrançamento de assuntos à maneira das mulheres de sua infância que, para *diminuírem* o fio, tricotavam duas malhas ao mesmo tempo”. Seria então “representar mais de uma em todo caso” (Derrida, 2001, p. 25). O segundo momento é a criação de bichos-da-seda e a sericultura. Derrida descreve como se dava o processo de cuidado dentro de uma caixa de sapatos, de como eles eram vorazes para se alimentarem e de como sua casa acaba sendo também a casa dos bichos. Além disso, Derrida descreve ainda o processo de tecelagem.

Eu observava o processo da tecelagem, claro, mas sem nada ver, em suma. Como o movimento desta produção, como este devir-seda de uma seda que eu nunca teria crido natural, como este processo extraordinário permanecia no fundo invisível, eu estava antes de mais nada suspenso diante do impossível incarnar nestes pequenos viventes na sua caixa de sapatos. Não era impossível, claro distinguir entre uma cabeça e uma causa, e portanto de, virtualmente, diferenciar entre uma parte e um todo, e de encontrar um sentido à coisa, uma direção, uma orientação. Mas era impossível discernir um sexo. Existia lá realmente qualquer coisa parecida com uma boca castanha, mas não se era capaz de reconhecer aí o orifício que era preciso bem imaginar na origem da sua seda, deste leite tornado fio, deste filamento prolongando o seu corpo e mantendo-se aí ainda um certo tempo: a saliva afilada de um esperma muito fino, brilhante, luzente, o milagre de uma ejaculação feminina que vinha à luz e que eu bebia com os olhos. (Derrida, 2001, p. 75, tradução de Fernanda Bernardo)

A partir dessa imagem dos fios, Derrida traz também a imagem do *tallith*/talit, véu judaico usado pelos homens em momentos de oração. O objeto é feito de tecido considerado nobre – como lã ou seda – e possui franjas nas extremidades. É neste talit que Mireille Calle-

Gruber e Marie-Louise Mallet, em *Travessias da escrita: leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida* (2003), pensando a obra derridiana, dizem: “(...) tecendo-se e tecendo-o, este escrito, *Um bicho-da-seda de si, nomeia*, mas que, no fundo, toda obra derridiana tece, tecendo-se através dele” (p. 10). A tradução para o português é de Fernanda Bernardo.

Essa concepção do texto como rede de vozes e gestos encontra ressonância nas reflexões de Barthes sobre a escrita moderna, onde o sentido não pertence mais a um sujeito único, mas ao jogo entre citações e fragmentos:

Como Brecht havia visto, aqui reina a *citação*, a pitada de escrita, o fragmento de código, pois nenhum dos promotores da representação pode atribuir à sua própria pessoa aquilo que ele nunca escreve sozinho. Como no texto moderno, o entrançamento dos códigos, das referências, das constatações desligadas, dos gestos antológicos multiplica a linha escrita, não pela verdade de algum sinal metafísico, mas pelo jogo de uma combinação que se abre no espaço inteiro do teatro: o que é começado por um é continuado pelo outro, sem descanso. (Barthes, 2016, p. 71, tradução de Leyla Perrone-Moisés)

Danielle Magalhães, em seu livro *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror* (2021), aborda também a relação entre o traço, a traça e o amor. Segundo ela,

(...) o amor, mais do que traço, é traça, que o traço do amor é, antes, traça, que a escrita do amor é traça, que o amor é traçado à medida que corrói, à medida que come, que fagocita, inscrevendo-se e afirmando-se à medida que corrói a identidade, as propriedades do sujeito, tudo o que seria classificado como ‘seu’, tudo que o pertenceria, constituindo-se como possuidor de atributos. (p. 329)

Além disso, observa-se, a partir da imagem do bicho-da-seda, uma maneira de trabalhar a tradição francesa que presta atenção nas variações sutis dos modos de significação e de enunciação, ou seja, aquilo que, nesta tese, penso como trama dos fios. Recorro novamente ao texto de Derrida para ilustrar de que forma a metodologia da presente tese foi pensada como modo de conectar os fragmentos, tecer os fios do texto. Derrida aborda o tema da língua que conecta, como a trança que liga à *verdade*,

na língua que ambos herdamos, ela e eu, e cuja economia aqui mesmo pomos a operar a contratempo, esta única trança encadeia a mesma palavra, a verdade da verdade ou a veridicidade do *verdictum*, não apenas os motivos semânticos do véu (revelação, desvelamento, desamortalhamento, nudez, pudor, retenção, paragem, o intocável do são e do salvo, do imune ou do intocado, portanto o santo e o sagrado, *heilig*, *holy*, a lei, a religiosidade do religioso, etc.), mas também, e *in-*

dissocialmente, com todos os motivos formais e fonemáticos com todas as consoantes e vogais afins, um número quase infinito: os véus e as velas (*les voiles*), no masculino (*voiles*) e no feminino (*voiles*), o saber (*savoir*) e o querer (*vouloir*), a verdade e a verdade do veredito, a voz, as vias e o ver, o poder (*pouvoir*) e o dever (*devoir*), a vinda ou o “vem” ou o “eis-me aqui” (*me voici*) ou o “eis-me aí” (*me voilà*). (Derrida, 2001, p. 50, tradução de Fernanda Bernardo)

Tiphaine Samoyault, em *La main negative* (2008), traz outro elemento importante na imagem do texto que procuro construir na presente tese. No livro, a autora pensa a imagem das gravuras encontradas em cavernas pré-históricas e também as mãos que seguram instrumentos considerados modestos em atividades rurais ou laborais, produções que permanecem à margem, para falar sobre a escrita. Ao falar da manufatura, Samoyault afirma que se trata de algo que não para o tempo, mas que são o espaço de conservação de um tempo mais lento. “Elles retiennent une vie ouvrière que n’as pas touché la séparation entre le geste et l’objet. On ne se contente pas d’y faire un geste, on fabrique quelque chose”³ (p. 19), complementa ela. Assim, é possível pensar também nesta imagem trazida pela autora, ao pensar a escrita como esse gesto que se faz objeto, que possui uma destinação, mas também uma origem.

Outros dois fatores foram importantes para pensar a escrita dos autores: a escrita de diário e a questão da subjetividade. Tanto “*Um bicho-da-seda de si*” quanto *Diário de luto* são escritos em formato de diário. Paloma Vidal, em *Não escrever [com Roland Barthes]* (2023), destaca a importância da escrita de diários em Barthes, como “uma escrita fragmentária, próxima da anotação e do arquivo, uma escrita heterogênea e heterodoxa, em movimento, imperfeita e inacabada (...)” (p. 109). Como já mencionado anteriormente, as obras tanto de Barthes quanto de Cixous também borram as fronteiras entre ficção, teoria e autobiografia.

Usando a expressão de Shoshana Felman em *O escândalo do corpo falante*, podemos dizer que “algo se passa, entre línguas” (2022, p. 102) – neste caso, na escrita de Hélène Cixous e de Roland Barthes. Além disso, para pensar a metodologia de pesquisa, trago também o prefácio de *O escândalo do corpo falante* (2022). Nele, os tradutores e prefaciadores Lucia Castello Branco e João Rocha evocam a figura do “*corp’a’escrever*”, de Maria Gabriela Llansol: “um leitor letrado não é exatamente um leitor erudito, mas um leitor que se deixa dividir pela letra. Seu corpo falante estará, desde então, para sempre marcado por aquilo que leu.” (2022, p. 20). É um corpo marcado pela letra, “que fala pela letra – *par la lettre, parlêtre*”

³ “Elas preservam uma vida operária que não foi tocada pela separação entre o gesto e o objeto. Não se trata apenas de fazer um gesto, mas de fabricar alguma coisa.” O significado do verbo francês *toucher* pode oscilar entre o contato físico e a afecção simbólica, ou seja, pode significar tanto “tocar” quanto “atingir”, “comover” ou “afetar”. Optei aqui por “tocada”, embora o termo atenuie a conotação de impacto e de contágio que *toucher* comporta, buscando preservar o duplo sentido de contato e de resistência implícito no original.

(2022, p. 11). Castello Branco, em *Chão de letras: as literaturas e as experiências da escrita* (2011), destaca que é no corpo a corpo que se dá o afeto (p. 14). A autora, ao dialogar com Blanchot, ressalta que a leitura só adquire um caráter realmente comprometido quando o leitor se dispõe a considerar, ou pelo menos a imaginar, a presença da mão que escreve. Ou seja, o ato de ler envolve não apenas o texto em si, mas também o gesto corporal e material da escrita, o envolvimento do corpo de quem escreve. Esse pensamento se aproxima do "corp'a'screver", enfatizando a escrita como um ato inseparável do corpo e da sua expressão sensível.

O corpo e a letra se conectam entre os autores pesquisados – Cixous e Barthes – mas também com quem pesquisa. Parte do estudo para a tese foi realizado a partir da análise dos manuscritos presentes na Biblioteca Nacional da França (BnF). O estudo ocorreu entre os meses de abril e setembro de 2024 a partir de uma bolsa de doutorado-sanduiche financiada pelo programa de internacionalização da Capes, o Capes-PrInt. A pesquisa dos manuscritos foi importante tendo em vista que, como abordado no início desta introdução, trata-se de pensar a escrita com um gesto e, a partir deste gesto, pensar os elementos e os corpos que relacionam os autores. A ideia de realizar parte da pesquisa na BnF surgiu após observar, ao longo das leituras nos dois primeiros anos de doutorado, como gesto de escrever à mão era uma prática presente e fundamental na metodologia de trabalho e de vida de Cixous e Barthes e como o gesto poderia se relacionar os elementos de amor e luto que estavam sendo estudados.

Para Cixous, a escrita à mão e o próprio estudo dos manuscritos são importantes. Para a Radio France, em 2021, a autora destacou a leitura de mão em mão, o toque que conecta, tal como os fios do amor e do luto: “*Un manuscrit, c'est un territoire fabuleux dans lequel se dirige un guide disparu, l'auteur. Lire un manuscrit, c'est avoir une main dans sa main. C'est charnel, c'est irremplaçable.*”⁴. Em *Double-Oubli de l'Orang-Outang* (2010), Cixous também afirma que a revelação/*révélation* é a palavra e ainda: “*Manuscrit. Toute la force est dans la main*”⁵. Cixous afirma ainda ter um apreço especial pelos cadernos. É o que ela diz em entrevista à revista da Biblioteca Nacional da França, em 2001.

Car les manuscrits ne sont nullement des choses mortes. Un mystère passe entre le manuscrit et celui qui le touche. C'est de la magie. Pour moi, poser la main sur les cahiers de Proust, c'est toucher le toucher de la main de Proust. Une mémoire de la

⁴ “Um manuscrito é um território fabuloso para o qual se dirige um guia desaparecido: o autor. Ler um manuscrito é colocar a mão na sua mão. É algo carnal, único, insubstituível.”

⁵ “Manuscrito. Toda a força está na mão.”

*matière, du papier fait passer l'électricité des sens d'un corps à l'autre.*⁶ (Cixous, 2001)

Sob o código NAF 28080, o arquivo de Hélène Cixous na BnF é composto por 230 caixas, recebidos a partir de doação da própria autora a partir de 2010. Para a presente pesquisa, foram analisadas 20 caixas, selecionadas priorizando os arquivos nos quais a autora falasse sobre amor e luto. Além disso, também se optou por analisar a toda a caixa “III – *Essais/Ensaio*”, composta por 15 obras. Isso foi feito tendo em vista que a pesquisa de doutorado sobre Hélène Cixous começou debruçando-se sobre os ensaios *Le rire de la Méduse* e *La venue à l'écriture*; ambos, porém, estão indisponíveis no arquivo da BnF. De acordo com Marta Segarra, que me orientou durante o período de doutorado-sanduíche na França, é possível que Cixous tenha apenas se desfeito dos manuscritos em questão, tendo em vista sua idade – mais jovem – e consequentemente, sua pouca preocupação à época com a importância e/ou necessidade de guardar este material⁷. Isto, porém, foi uma questão pensada tanto na preparação para a pesquisa quanto durante os estudos realizados na BnF. Flavia Trocoli me orientou a pensar tanto na presença quanto na ausência e, também, na presença da ausência desses dois manuscritos.

O corpo e a escrita também são fundamentais para Roland Barthes. Éric Marty, em *Roland Barthes: o ofício de escrever* (2009), obra traduzida por Daniela Cerdeira, descreve o ambiente de trabalho de Barthes com coisas materiais: “Escrever é real (...) Barthes não escreve, ele traça, ilumina, copia. A tinta azul tinge as páginas brancas.” (p. 3). Marty destaca ainda que Barthes privilegiou a escrita, passando “de uma posição perante o mundo para uma ação no mundo.” (p. 12). Tiphaine Samoyault, na biografia do autor, destaca que há uma certa acumulação no espaço de trabalho de Barthes, mas não desordem; segundo ela, há uma obsessão de que tudo esteja em seu lugar. O próprio autor destaca, em *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Esse espaço é, em toda parte, o mesmo, pacientemente ao prazer de pintar, de escrever, de classificar” (2003, p. 50, tradução de Leyla Perrone-Moisés).

Além disso, na aula de 19 de janeiro de 1980 do curso “A preparação do romance”/*La préparation du roman*, Barthes comenta a maneira como organiza seu escritório e seu cotidiano

⁶ “Porque os manuscritos não são, de modo algum, coisas mortas. Um mistério passa entre o manuscrito e quem o toca. É magia. Para mim, colocar a mão nos cadernos de Proust é tocar o toque da mão de Proust. Uma memória da matéria, do papel, faz passar a eletricidade dos sentidos de um corpo para o outro.”

⁷ A história foi novamente contada por Marta Segarra durante sua visita à UFRJ para o I Colóquio Tempos de Linguagem: de Hélène Cixous a Walter Benjamin, um endereçamento em ruínas para o futuro da linguagem. Segarra, inclusive, destacou que foi Jacques Derrida quem convenceu Cixous da importância de guardar seus arquivos.

de trabalho segundo diferentes setores de atividade. Ele distingue, em primeiro lugar, o setor das necessidades básicas (comer, dormir, lavar-se), lembrando, com ironia, que até mesmo o ato de se lavar é, em certa medida, um hábito cultural. Em seguida, identifica o setor do trabalho de criação, que compreende a escrita de livros, artigos e cursos. Há também o setor da gestão, que envolve tarefas administrativas e sociais inevitáveis: responder correspondências, revisar manuscritos e provas, conceder entrevistas, realizar pequenos deslocamentos cotidianos, inclusive ir ao cabeleireiro, além de participar de vernissages e exposições privadas de filmes de amigos. Por fim, Barthes menciona o setor da sociabilidade, da convivialidade e da amizade. A partir dessa divisão, ele propõe uma espécie de repartição ideal do tempo diário: cerca de dez horas dedicadas às necessidades básicas, três ou quatro horas à convivialidade, quatro ou cinco ao trabalho criativo e menos de quatro ou cinco ao trabalho de gestão.

A análise dos arquivos e manuscritos de Roland Barthes também traz um aspecto fundamental para o estudo de suas obras. Em “A escrita de chumbo de Roland Barthes” (2014), Claudia Amigo Pino compara o “*Grand Fichier/Grande Fichário*” do autor com um computador, dada a estrutura que Barthes desenvolveu tanto para o sistema de anotações quanto para a própria organização em si.

São 12250 fichas, escritas em folhas A4 divididas em quatro. Ele iniciou sua escrita em 1943, ao ler a obra de Michelet, e continuou a escrevê-las até os dias prévios a seu acidente fatal. Ali, Barthes anotava impressões de leitura, desenvolvia temas de reflexão para obras futuras, anotava fatos e sensações observados em sua vida cotidiana, colocava questões – ainda – sem solução. Quando, mais tarde, alguém lhe encomendava um texto (e Barthes quase sempre escrevia por encomenda), bastava combinar todas essas fichas de acordo com o novo tema. (Pino, 2014, p. 8)

Segundo Pino, seus manuscritos produzem fascínio tendo em vista que, ao partir desses fragmentos, é possível criar combinações de diferentes formas e “potencialmente escrever muito mais do que todos os livros que ele escreveu” (Pino, 2014, p. 8). Além disso, em cada ficha, também são encontrados fios para diversas de suas obras.

O arquivo de Roland Barthes na BnF está organizado sob o código NAF 28630. É composto pelos manuscritos e suas obras, artigos, cursos e seminários, bem como as fichas, desenhos e documentos pessoais do autor. O material estava inicialmente no Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) e foi doado à BnF pelo irmão de Barthes, Michel Salzedo, em 2010. Para a pesquisa, foram analisadas sete caixas, sendo elas: NAF 28630 (4) – *La chambre Claire*; NAF 28630 (10) – *La Chambre Claire/Leçon*, NAF 28630 (7) – *Manuscripts (Cent Figures du discours amoureux)*; NAF 28630 (9) – *Introduction, paratextes, documents*,

correspondance ; NAF 28630 (53) – *Journal du deuil* ; NAF 28630 (5) e (6) – *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Também foram solicitadas para análise as correspondências entre os autores. Estão disponíveis no arquivo da BnF quatro cartas de Roland Barthes para Cixous, todas foram escritas na década de 1970, e um cartão-postal de Hélène Cixous para Barthes, que compõe o arquivo de *Le plaisir du text*, no qual a autora tece comentários sobre a obra. O cartão-postal não possui data, mas é possível deduzir que foi escrito após o lançamento do livro, ou seja, na segunda metade da década de 1970.

A partir desses elementos e da pesquisa realizada na BnF, tornou-se ainda mais notável a importância do pensar o escrever à mão de Cixous e Barthes, pois trata-se de um território importante na medida em que os corpos dos autores se fazem presentes no próprio ato de escrever e, também, no corpo de quem lê. Claudia Leite, em mesa plenária realizada em 2022, durante a XXI Jornada Corporeidade/XIII Encontro *Outrarte*, afirmou: “Ao tocar, somos tocados”⁷. Nesta linha, lembro que George Didi-Huberman afirma: “ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência de *tocar*” (2010, p. 31, tradução de Paulo Neves).

Além disso, é fundamental destacar a própria questão do encontro com os manuscritos para realizar a pesquisa, acontecimento a partir do gesto de deslocamento do Brasil até a França, e encontro este no sentido abordado por Derrida e por Cixous, tal qual o que aconteceu entre os próprios autores, quando eles se encontraram pela primeira vez. O momento, esta cena primitiva, é abordado por Cixous em *Rencontre terrestre* (2005), obra composta por conversas da autora com Frédéric-Yves Jeannet.

J'ai écrit une lettre, depuis mon petit trou d'Arcachon, à Derrida que je 'connaissais' pour avoir déjà lu ses textes, les tout premiers qu'il avait écrit. Mais la scène primitive de ce qui est devenu le lien amical et intellectuel le plus puissant et le plus inséparable de ma vie-comme-écriture s'était passée plusieurs années auparavant en 1955. En arrivant d'Alger à Paris, j'avais dix-huit ans, et dans un égarement à la Sorbonne, j'avais 'vu' Derrida passer le grand oral de l'agrégation. Sans connaître Derrida ni l'agrég. Je l'avais écouté assise au dernier rang d'un amphithéâtre sans le voir de face. Or ce que j'avais entendu m'avait paru être cela même. À partir de cette scène primitive, je le lus dans les revues dès qu'il parut. Il me parlai (dans) ma langue⁸. (p. 36)

⁸ “Escrevi uma carta, do meu pequeno refúgio em Arcachon, a Derrida, que eu “conhecia” por já ter lido seus textos, os primeiros que ele havia escrito. Mas a cena primitiva daquilo que se tornou a ligação amistosa e intelectual mais forte e inseparável da minha vida-como-escrita havia ocorrido vários anos antes, em 1955. Ao

Derrida descreve o encontro com Cixous, em “*H.C. pour la vie, c’est-à-dire...*” (2000) como “*Je-l’ai-rencontrée-peut-être-il-a-quelque-trente-cinq-ans*” (p. 16) com as palavras conectadas por hífen: “Eu-a-encontrei-talvez-há-uns-trinta-e-cinco-anos”. Isso recorda o que Cixous diz logo no começo de *L’amour du loup et autres remords* (2003), que “*Le trait-d’union, là est la littérature*” (destaque da autora, p. 14), ou seja, é nesta conexão, como o hífen, que é/está a literatura. É na literatura, portanto, na escrita, nas letras que há esse encontro, não apenas de Cixous e de Derrida, mas também o encontro dos corpos do/no texto. Destaco ainda outro momento de “*H.C. pour la vie, c’est-à-dire...*”, no qual Derrida descreve o encontro a partir de sua imprevisibilidade, capaz de remontar as expectativas:

(...) *une rencontre qui ne serait pas une incroyable, improbable et miraculeuse imprevisibilité ne serait pas une rencontre. Une rencontre doit rester de rencontre, improbable, aléatoire, chanceuse indémontrable et à jamais étrangère au savoir. On ne saura jamais, ce qui s’appelle savoir, si on a pu rencontrer quelqu’un - ce qui s’appelle rencontrer*⁹ (p. 63)

O meu encontro com os manuscritos foi, inclusive, de certa forma o que Derrida descreve nesta citação. Apesar de planejado (e organizado, programado, com planilha para indicar a data em que pretendia ver cada caixa), foi necessário não só repensar o que achava que iria encontrar nos arquivos, mas também remontar toda a tese diante da imprevisibilidade do que encontrei neles e na própria BnF – temática que será abordada no primeiro capítulo. No exame de qualificação, realizado em março de 2024 – logo antes do início da pesquisa na França – a estrutura da tese era outra. Apesar de optar por manter a divisão em duas partes, uma dedicada ao amor e outra ao luto, os estudos realizados na BnF foram fundamentais para o entendimento de que a pesquisa se concentra justamente no gesto da escrita, gesto este que só possível ser observado no encontro com os manuscritos.

Outra obra de Derrida que podemos relacionar com a pesquisa realizada com os manuscritos é *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas* (2010). Trata-se do texto integrante do catálogo de uma exposição de Derrida no Museu do Louvre sobre o tema da

chegar de Argel a Paris, eu tinha dezoito anos e, perdida pela Sorbonne, eu “vi” Derrida prestar o grande exame oral da *agrégation*. Sem conhecer Derrida nem a própria *agrég.* Eu o havia escutado sentada na última fileira de um anfiteatro, sem vê-lo de frente. Ora, o que eu tinha ouvido me parecera ser aquilo mesmo. A partir dessa cena primitiva, passei a lê-lo nas revistas assim que publicava. Ele me falava (na) minha língua.”

⁹ “um encontro que não fosse uma incrível, improvável e miraculosa imprevisibilidade não seria um encontro. Um encontro deve permanecer encontro: improvável, aleatório, fortuito, indemonstrável e para sempre estrangeiro ao saber. Nunca se saberá – no que se chama saber - se de fato foi possível encontrar alguém – no que se chama encontrar.”

cegueira, na qual o autor pensa que o desenho e a escrita são marcados por algo do não-ver. Neste texto, e destaco este aspecto tendo em vista sua importância para a presente tese, Derrida mostra que escrita e traço são marcados pela impressão e pelo vestígio. Escrita e traço se constroem pelo toque, portanto, como as mãos de um cego que avançam no escuro tateando o espaço.

No tocar ao encontrar os manuscritos, a cena de leitura de Derrida ganha diferentes contornos. Pois estudar os autores em questão não é – e nem poderia ser – apenas ler e buscar conexões temáticas, significados, ou analisar estrutura, sintaxe ou forma. O texto é, para eles, a materialidade de uma conexão – tal qual o fio do amor e do luto – que se dá em papel e instrumento de escrita, no corpo de quem escreve, mas também no corpo de quem lê.

Conexão que se fez presente neste organismo vivo: o manuscrito. É como define a pesquisadora Alice Delmotte-Halter, que estudou os manuscritos de *Osnabrück*, livro de Hélène Cixous publicado em 1999. Segundo ela, os livros são obras fechadas, reproduzíveis por processos mecânicos. Os pesquisadores, no entanto, podem fazê-los “seus” - com anotações, *post-its* e até mesmo marcas de café. O livro ideal, porém, para a própria Cixous, conservaria o traço de seus estados anteriores, a marca do ateliê: “(...) *la trace de la main, de l'accident, du temps, de la vie, recueilli dans la surface bidimensionnelle des pages et reproduit à l'infini. Le texte étant pensé par Cixous comme un organisme vivant, c'est l'acte de création autant que le résultat créé qui a valeur artistique*”¹⁰ (2013). Como pesquisadora, explica Delmotte-Halter, a análise dos manuscritos é importante, pois mostra o processo de criação da obra; é um testemunho da criação a partir da natureza do suporte, sua origem, o tipo de material utilizado para a escrita, a elaboração e organização do discurso, entre outros fatores. Portanto, debruçar-me sobre os manuscritos de Cixous e Barthes, dois autores que escrevem à mão, permitiu traçar diferenças e semelhanças da forte ligação com a corporalidade *do* e *no* texto, com a mão que toca o papel, e também com essa escrita do que ainda está por vir, do que se encontra em cada cena de leitura.

O processo de anotação foi fundamental para organizar e interpretar o vasto material dos manuscritos de Hélène Cixous e Roland Barthes. Para emular, de certa forma, a escrita à mão dos autores que estavam sendo pesquisados, optei por realizar minhas anotações também à mão: com um pequeno caderno e um lápis – dada a proibição de uso de caneta no espaço da sala de manuscritos. Havia também a restrição à fotografia dos documentos; assim, cada sessão

¹⁰ “(...) o traço da mão, do acaso, do tempo, da vida, recolhido na superfície bidimensional das páginas e reproduzido ao infinito. O texto, sendo pensado por Cixous como um organismo vivo, é tanto o ato de criação quanto o resultado criado que têm valor artístico.”

de análise exigiu um olhar atento e meticuloso, tornando a experiência manual de anotação não apenas um registro técnico, mas também um contato físico e sensorial com os textos.

Primeiramente, organizei minhas anotações por datas e caixas consultadas, registrando cada observação com o máximo de detalhes possível. Cada caixa era tratada como uma unidade específica, dividida em pastas e subpastas. Esse método permitiu mapear a estrutura dos arquivos, diferenciando os documentos por suas versões, correções e anotações marginais. Por exemplo, em cada análise de manuscrito, documentei as variações de formato – desde páginas escritas à mão até datilografadas – além das marcas visuais, como uso de canetas coloridas, lápis, colagens, grampos e post-its.

Adotei um sistema de categorização para identificar padrões recorrentes nos textos. Anotava se os autores faziam intervenções nos textos, como rasuras, substituições de palavras e frases destacadas, bem como anotações nas margens. A partir disso, desenvolvi comentários sobre a relação entre o processo de escrita e os temas centrais a serem abordados na tese, como o amor, o luto e a memória.

Em Barthes, notei a constante presença de fragmentos colados sobre o texto original, o que indicava um processo de reescrita contínua e, também, um trabalho manual e até artístico extenso. Já nos manuscritos de Cixous, o uso de anotações que dialogam com referências intertextuais se destacava. Minhas anotações buscaram capturar essas nuances, incluindo observações sobre as texturas do papel, a força da caligrafia e até mesmo a disposição espacial das palavras.

Além do registro factual, o processo de anotação também envolveu reflexões pessoais. Ao tocar os manuscritos, fui confrontada com a materialidade do texto, percebendo o peso simbólico de cada correção e a força do gesto físico da escrita. Muitas vezes, minhas notas incluíam impressões sobre o impacto emocional da leitura, especialmente em textos relacionados ao luto. Essas reflexões foram fundamentais para compreender a dimensão corporal da escrita em Barthes e Cixous, integrando o olhar crítico com a experiência da presença.

É importante destacar que o encontro com os manuscritos na BnF foi fundamental para tecer a presente tese. Um dia, recordo-me de Thomas Cazentre, responsável pelo arquivo de Roland Barthes, me perguntar a razão pela qual eu tinha atravessado um oceano inteiro para vê-los, tendo em vista que todo o material que tive acesso não era inédito – o acesso ao material inédito, como as fichas do Grande Fichário de Barthes, inclusive, foi recusado pelo responsável pelo espólio do autor, o pesquisador Éric Marty, com o argumento de preservar o ineditismo para futuras publicações. Expliquei para Cazentre que é justamente o toque mão com mão o

diferencial de minha pesquisa, pois o objetivo sempre foi unir a ideia de corporeidade do texto para os autores, mas também dos autores comigo, a pesquisadora.

Em uma das anotações à mão que aparecem em *O império dos signos* (2016), Roland Barthes se questiona: “*Où commence l’écriture?*”/”Onde começa a escrita?” (p. 31) O autor, em páginas seguintes, discute esse processo e, ao comparar a escrita com o gesto de conhecer uma cidade, traz algo que foi fundamental para a tecitura desta pesquisa. No livro, em que Barthes fala sobre sua viagem ao Japão, o autor aborda como a cidade deve ser conhecida pela

caminhada, pela visão, pela experiência; toda descoberta é aí intensa e frágil, só poderá ser reencontrada pela lembrança do rastro que deixou em nós: visitar um lugar pela primeira vez é, assim, começar a escrever: como o endereço não está escrito, é preciso que ele funde sua própria escritura. (Barthes, 2016, p. 51, tradução de Leyla Perrone-Moisés)

Assim, encontrar os manuscritos de Barthes e Cixous foi como conhecer uma cidade, segundo Barthes: é através da experiência sensorial que se promove a construção de significados. Ou seja, a partir da vivência com os traços, tal qual a traça do bicho-da-seda de Derrida. É curioso, porém, notar que fui a Paris ver os fios; logo ela, uma cidade que não tem fios no horizonte. Foi apenas durante o doutorado-sanduíche que percebi este aspecto: acostumada com uma cidade com os fios de energia que conectam os postes de luz, me chamou atenção desta vez que Paris não possui fios de eletricidade à mostra.

Mas os meus fios estavam na literatura e nos manuscritos. Por isso, na presente tese, a partir de conversa realizada com minha orientadora Flavia Trocoli, optamos com chamar os manuscritos com o hífen/traço de união/*trait d’union* e o nome do autor: Manuscritos-Barthes e Manuscritos-Cixous. A partir dessa ideia de Flavia, não pude não pensar constantemente no que Cixous diz na introdução de *L’amour du loup et autres remords* (2003), já citado anteriormente: “*Le trait d’union, là est la littérature*” (destaque da autora, p. 14). O traço de união, é a literatura. É no traço de união, no fio que conecta Barthes, Cixous, os manuscritos e eu, que pude encontrar minha pesquisa.

O tecido da escrita que construo na presente tese será dividido em três capítulos. Escolho o número três por sua relação com Cixous e com Barthes: o terceiro corpo e a terceira forma. No livro *Le troisième corps* (1970), Cixous questiona as relações entre linguagem, realidade física e o próprio ato de escrever a partir da história de uma relação complexa entre a narradora e seu amante. Na obra, o “terceiro corpo” surgiria do cruzamento entre línguas e

identidades, no espaço fora das leis convencionais. Já Barthes, no ensaio “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, de 1978, ao pensar a obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, defende que esta representaria uma “terceira forma” literária, pois não se enquadra nem como romance, nem como ensaio. Como já comentado nesta introdução, tanto Cixous quanto Barthes também exploram e desafiam as fronteiras da escrita.

O primeiro capítulo é intitulado “O encontro de amor com os manuscritos”. Nele, descrevo como foi o encontro na BnF, os arquivos aos quais tive acesso e pensando, a partir dos elementos que observei, como este gesto de amor – a escrita – se apresenta nos manuscritos dos autores. Esse encontro e esse amor se dão no corpo que se faz na escrita, na dimensão corporal do texto – rasuras, cortes, colagens, ou seja, no trabalho manual de Cixous e Barthes em seus métodos de trabalho, pesquisa e escrita. O gesto amoroso revela uma relação na qual o texto não é apenas o resultado de um processo intelectual, mas o traço/traça de um corpo em ação. Nos manuscritos, a presença física do escritor - seus traços, hesitações, repetições e apagamentos - testemunha o desejo e a vulnerabilidade que acompanham todo ato de criação. A partir disso, penso também como o gesto da escrita pode se relacionar com a *écriture féminine* e o discurso amoroso, em um movimento entre o escrever e o não-escrever, o silêncio e a voz.

No segundo capítulo, intitulado “Fragmentos *secrecitados*”, a partir da fragmentação observada nos manuscritos, traço um paralelo em relação à(as) forma(s) que este elemento se apresenta tanto nos arquivos quanto nas obras de Barthes e Cixous. Assim, investigo o fragmento como método de trabalho de Barthes, sua organização e reorganização nas obras e nos arquivos de *Fragmentos de um discurso amoroso*, *A câmara clara* e *Roland Barthes par Roland Barthes*. Destaco também o trabalho do autor com as fichas. Em Cixous, por outro lado, penso a fragmentação como o trabalho do sonho na escrita da autora, fluida, sem encadeamento causal e argumentação teórica, investigando como a autora procura desafiar a linearidade narrativa. Além disso, conectado a isto, analiso a escrita dos sonhos nas obras da autora. Destaco também, neste capítulo, o processo de análise dos manuscritos dos autores, e como foi realizada a investigação destes “labirintos” para buscar encontrar as relações que ali se apresentavam: em Barthes, de maneira mais clara; em Cixous, com segredos *secrecitados*. Além disso, investigo a(s) forma(s) como a escrita pode ser desconstrutora das estruturas. Partindo da imagem da “chegada” das caixas com os arquivos na BnF e relacionando com *A chegada da escrita*, penso a *écriture féminine* de Cixous e o discurso amoroso de Barthes, questionando se e como esses elementos podem se aproximar como possibilidades de desafiar dicotomias e os espaços nos quais o que está à margem pode assumir um papel central.

O terceiro capítulo se concentra no gesto de escrever como um gesto de luto. A partir do comentário realizado por Kaio Fidélis no Outrarte 2024 – “fazer da mão uma espécie de câmera fotográfica” – intitulei este capítulo “Fazer o luto é fazer da mão uma câmara clara”. Nele, penso a relação entre a escrita e o luto em Hélène Cixous e Roland Barthes. Em ambos os autores, é possível perceber a tentativa de manter o morto vivo – isto é, evitar o esquecimento. Em *Diário de luto* e *A câmara clara*, Barthes escreve sobre sua mãe para construir um monumento, buscando preservar sua memória – sua presença. Cixous, por sua vez, também entende a escrita como uma forma de sobrevivência: é a morte do pai que a leva a escrever, a transformar a perda em gesto. Além disso, nesse capítulo discuto também a questão da fotografia como um traço daquilo que já viveu – a imagem presente de algo que já está ausente.

A partir da conexão – criada a partir do *arrebatamento*, como diria Barthes em seus *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) – com a escrita e com a prática da escrita que busquei entender *o que e como* Cixous e Barthes escreveram sobre o ato de escrever. *Com eles*, tracei os fios deste trabalho, fruto da pesquisa que foi realizada no decorrer do doutorado, fruto das, como chama Jacques Derrida em “*Fourmis*” (1994), “cenas de leitura”. No processo de elaboração da tese, deixei que Cixous e Barthes, como ele diz, “penetrassem”, entrassem “por arrombamento”. (*O império dos signos*, 2016, p. 95, tradução de Leyla Perrone-Moisés). E assim como Shoshana Felman diz, em *O escândalo do corpo falante*, “Sou seduzida por Austin” (2022, p. 102, tradução de Lucia Castello Branco e João Rocha), tomo a liberdade de pegar emprestadas suas palavras para dizer: sou seduzida por Cixous e por Barthes.

É o corpo que se faz fio, que se faz texto. *Com* Hélène e Roland, em gestos que (se) tecem o tecido perpétuo da escrita do amor e do luto.

I. O encontro de amor com os manuscritos

Escrever a presente tese de doutorado foi uma tarefa que muitas vezes pareceu impossível. Mas, para Hélène Cixous, o que faz a escrita possível é o amor. Além disso, em *A chegada da escrita* (2024), ela afirma: “Escrever: fazer amor com o Amor” (p. 58) e também, como já citado na introdução, que “escrever é um gesto de amor. *O gesto*.” (destaque da autora, p. 58). Assim, começo o tecido desta tese pelo fio do amor. Tal escolha se dá, pois, para Hélène Cixous e Roland Barthes, é possível dizer que a escrita é um território do amor. Neste território – ou melhor, nestes territórios, tendo em vista que se trata de um elemento plural – é possível observar como os autores procuraram pensar a escrita e o discurso sobre o amor, bem como a(s) maneira(s) como eles escreveram sobre o tema.

É possível dizer que, tanto para Cixous quanto para Barthes, a escrita é carregada de dimensões afetivas, corporais e filosóficas. Isto ficou evidente na pesquisa realizada com os manuscritos dos autores na Biblioteca nacional da França (BnF), que revelou a materialidade deste gesto de amor na escrita dos autores. Além disso, o próprio encontro com os manuscritos foi também o resultado de um gesto de amor: do Brasil até a França guiada pelo desejo de fazer este encontro possível para a pesquisa.

O primeiro encontro com os manuscritos aconteceu no dia 02 de maio de 2024. O primeiro dia de trabalho com os manuscritos na BnF foi um dia de grandes encontros. Há muitos processos de preparação, mas pouco se sabe sobre a burocracia envolvida para pegar cada documento que queremos analisar. A BnF possui regras bem rígidas sobre como controlar o acesso a este material. Primeiramente, antes mesmo de chegar à Paris, foi necessário solicitar autorização de maneira específica de cada documento ou caixa que desejamos visualizar, através de uma carta, que foi enviada ao responsável pelos direitos do arquivo – no caso de Barthes, o pesquisador Éric Marty; no caso de Cixous, ela mesma.

O processo no local, na própria Biblioteca, começa com a necessidade de um passe específico para pesquisa e passa pela exigência de deixar todo o material nos armários no subsolo do edifício – podemos levar para a sala de manuscritos apenas o essencial e o permitido, dentro de pastas transparentes fornecidas pela própria BnF. Entre os materiais permitidos estão notebooks, cadernos pessoais e lápis – é proibido o uso de canetas. Na sala de manuscritos, é preciso solicitar aos funcionários em uma mesa ao fundo a caixa ser pesquisada através do seu código e, em seguida, entregá-la à pessoa chamada de “presidente”, que fica em uma grande mesa no centro da sala. Esta pessoa me entregava pasta por pasta da caixa, uma de cada vez – pois, no meu caso, eu não tinha autorização de “*communication avec la boîte*”, ou

seja, não poderia ficar com a caixa completa na mesa comigo o tempo todo. Assim, cada pasta – e eu as pedia na ordem em que estavam na caixa – era uma surpresa. Eu nunca sabia o que viria a seguir. Além disso, como já comentado na Introdução, eu não obtive autorização para fotografar os arquivos. Assim, não poder fotografar, me obrigou a “ficar com” os documentos o máximo possível – e eu passei não apenas esse primeiro dia, mas todos os dias de pesquisa, folheando-os, tocando-os, anotando o que podia sobre eles no meu caderno pessoal, à mão, tal qual Hélène e Roland.

A primeira caixa que solicitei para análise foi a NAF 28630 (4), referente a *Le plaisir du texte*. O arquivo é composto por 5 pastas, que apresentam uma variedade de materiais, datilografados e manuscritos. As duas primeiras pastas observadas possuem os manuscritos, nos quais logo chamaram a minha atenção a clareza da letra de Barthes, de fácil entendimento mesmo para uma pessoa pouco experiente com manuscritos como eu, bem como a força da escrita do autor, que deixava marcar em alto relevo no verso do papel. Além disso, minhas anotações deste primeiro dia já destacam o trabalho de corte, colagem e montagem de Barthes, que eu iria observar em todo o seu material. Outro ponto que destaquei nas minhas anotações é o uso de diferentes materiais de escrita: caneta azul em tom mais claro, tom mais escuro e lápis, que pode ser devido ao costume de Barthes de fazer diversas revisões. Nesta caixa, também estava disponibilizado um cartão-postal de Hélène Cixous para Barthes, enviado do Canadá, em que a autora fala sobre a obra *Le plaisir du texte*.

Já neste primeiro dia, também solicitei a caixa NAF 28630 (53), referente a obra *Journal du Deuil*. Este era o encontro mais aguardado por mim e, por isso, apesar de já ter analisado outro material no dia, decidi olhar também esta caixa. Como já comentado na introdução, *Diário de luto* foi o primeiro livro de Roland Barthes que li; a obra acabou se tornando profundamente importante no nível pessoal, tendo em vista que foi a partir dela que, pela primeira vez, pude entender em palavras o luto da morte de minha própria mãe, mesmo anos depois de seu falecimento. Como trata-se de uma caixa pequena, o responsável pelo arquivo de Barthes, Thomas Cazentre, disse que poderia deixá-la “de lado” para mim pelo tempo que eu quisesse. De acordo com a organização do departamento de Manuscritos da BnF, ao terminar a consulta de um material, o pesquisador pode escolher entre devolvê-lo definitivamente ou colocá-lo “de lado”/*mettre de côté*. Esta segunda opção significa que o material permanece separado na sala de manuscritos para nova consulta posterior. É preciso, porém, indicar a data da próxima consulta e há um limite de 15 dias para manter o material separado. Após isso, ele é devolvido definitivamente. Thomas Cazentre, gentilmente, deixou a caixa de *Journal du deuil* disponível para mim durante o tempo que eu desejei.

A caixa é composta por dois envelopes, que divide o conjunto de fichas em dois grupos. Na caixa, há um papel com a orientação da BnF de não retirar as fichas da ordem. Como já comentado na introdução da presente tese, o livro *Diário de luto* é composto pelas fichas cortadas à mão em que Barthes anotava suas reflexões após a morte de sua mãe, do dia seguinte ao acontecimento até pouco mais de dois anos depois. Na maioria das vezes, Barthes escrevia com caneta azul, mas há fichas escritas à lápis. Logo no primeiro dia de pesquisa, minhas anotações revelam que tive dificuldade de entender a letra de Barthes, o que, no momento, pensei estar relacionado à minha falta de experiência de trabalho com manuscritos. A letra de Barthes, porém, geralmente é clara para leitura. Assim, relendo as anotações e relembrando das fichas, destaco como o autor pode ter feito anotações mais às pressas, que destoam do que foi observado nos outros arquivos. Em minhas anotações, durante a análise realizada no dia 20 de maio de 2024, destaquei: “*Mas as coisas à lápis e a letra corrida chamam atenção por serem muito diferentes do usual dele, da organização. Mesmo em textos longuíssimos, que o que chama atenção nas outras caixas – como ele escrevia tanto e tão ‘lindamente’? (...)*”. É preciso destacar, porém, que não tive acesso a outras fichas de trabalho de Barthes, tendo em vista que não obtive autorização para acessar o *Grand Fichier*, conforme já comentado na introdução. Assim, não é possível dizer se a diferença na letra pode ser devido ao fato de Barthes estar escrevendo sobre o sentimento de luto e sobre a morte de sua mãe ou se é um padrão encontrado nas fichas de trabalho iniciais do autor, que seriam anotações feitas mais rapidamente.

Voltando ao primeiro dia de análise, porém, destaco o impacto emocional de tocar nos documentos de Barthes, visto a importância da obra para mim. Destaco ainda, por outro lado, o sentimento de inadequação causado pelas excessivas formalidades e burocracias do local, cujas regras – compreensíveis, para proteger e cuidar de um material tão importante e único – deixam os documentos com ar de “intocáveis”. Neste momento, em minhas anotações, questioneei até mesmo se seria possível criar conexão com os manuscritos que tanto buscava, se tinha receio até mesmo de, literalmente, tocá-los. Ao longo dos dias, porém, essas dúvidas foram se dissipando e os encontros foram se tornando menos difíceis de lidar; isto se deve, a meu ver, pelo fato de que eu me acostumei com toda a burocracia e formalidade e, assim, o estranhamento do encontro inicial foi se dissipando.

A análise realizada no dia 16 de maio de 2024 trouxe novas informações sobre o arquivo de *Journal de deuil*. Thomas Cazentre estava, naquela tarde, atuando como “presidente da sala” – a pessoa que fica na mesa central e é responsável por abrir as caixas, entregar as pastas, controlar os documentos entregues e devolvidos bem como o cuidado na utilização deles. Neste dia, Cazentre comentou que as fichas relativas ao luto tinham sido retiradas do chamado Grande

Fichário para formar este arquivo específico e apontou que organização e as indicações que dividem as fichas, como “*Journal de deuil 26 oct 77 – 21 juin 78*” foram feitas pelo próprio Barthes, o que pode indicar um possível pensamento de publicação.

Em seguida, analisei as caixas referentes a *Fragments d'un discours amoureux*. As duas caixas solicitadas - NAF 28630 (7) e NAF 28630 (9) - foram analisadas entre os dias 03 e 15 de maio de 2024. Optou-se, na época, por não solicitar a caixa (8), composta pela primeira e pela segunda versão datilografadas, tendo em vista que a versão datilografada final poderia ser vista na caixa (9).

A primeira caixa analisada foi a NAF 28630 (9) – eu solicitei à BnF a caixa de *Fragmentos* e eles entregaram fora da ordem numérica, o que só me dei conta depois de começar a análise. Esta caixa, intitulada pela própria instituição “*Introduction, paratextes, documents, correspondance*”, é composta por 16 pastas e reúne materiais relacionados à concepção e estruturação da obra de Roland Barthes, incluindo a terceira e última versão datilografada dos manuscritos escritos à mão – que estão reunidos na caixa (7) - correspondências e notas de revisão.

Os textos datilografados possuem extensas correções à mão, feitas em canetas azul e preta, além de anotações à lápis. Barthes frequentemente utilizava colagens, fitas adesivas e grampos para inserir ou substituir fragmentos. Em todos os dias de pesquisa na BnF, eu levava uma versão publicada da obra para tentar comparar alguns elementos. Essas versões estavam em português e/ou francês, dependendo da disponibilidade que tive no momento da pesquisa. Assim, no processo de comparação, mesmo quando a versão publicada final estava em português, já era possível identificar os elementos que foram alterados, como na figura “*Je-t-aime*”. As rasuras e edições de Barthes refletem o rigoroso processo de polimento de ideias. Além disso, as listas detalhadas de figuras e tópicos, organizadas em tabelas – manuscritas e datilografadas - também indicam o planejamento meticuloso de Barthes em seu trabalho. A pasta 12, intitulada “*Tables [de figures]*” - se destaca, pois possui uma folha comum, colada com fita adesiva em uma espécie de papel-cartão. Este papel com gramatura maior, porém, possui textura e cor que parecem madeira – com marrom e textura sensível ao toque, como as ondas em troncos de árvores.

As introduções, argumentos e os textos auxiliares fornecem uma visão mais aprofundada do conceito de discurso amoroso desenvolvido por Barthes. A seção “*Comment est fait ce livre*” - em português, traduzido como “Como é feito este livro” – foi concebido originalmente como um extenso posfácio. Também denominado “*Argument*”, “*Notes de travail*” ou “*Notes sur la méthode*”, foi reescrito por Barthes até se tornar a versão

significativamente mais curta que foi colocada como introdução para a obra final. A versão original inclui um manuscrito de 79 páginas e dois conjuntos quase idênticos de 50 páginas datilografadas. Já a versão reescrita como introdução compreende um manuscrito de 6 páginas e quatro versões datilografadas, totalizando 19 páginas. Destaca-se também o chamado “*Extraits de Lacan*”: composto por 9 folhas quadriculadas, como as de material escolar, trata-se de anotações feitas à mão por Hubert Ricard, conforme indicação da própria BnF em documento disponibilizado em seu site.

No entanto, os documentos que mais chamaram atenção no contexto da presente pesquisa foram os chamados “*Cahier vert – Chronologie e Premier index*” e “*Index*”. O primeiro consiste em um caderno escolar verde de 100 páginas, que contém o registro da relação de Roland Barthes e Roland Havas. A primeira parte do caderno, “*Chronologie*”, é composta por 23 páginas manuscritas redigidas entre 20 de setembro de 1974 e 01 de fevereiro de 1976. Há, ainda, duas anotações no topo da primeira página com as datas de 15 e 25 de agosto. É importante destacar as datas, pois, como o primeiro seminário de Barthes dedicado ao discurso amoroso aconteceu em janeiro de 1975, ou seja, alguns meses depois do início das anotações neste caderno. A partir de 01 de fevereiro, é possível notar que algumas páginas do caderno foram arrancadas e, logo em seguida, começa a parte intitulada “*Premier Index*”.

A parte intitulada “*Chronologie*” é organizada em uma grande tabela com quatro colunas, com exceção das entradas de 15 e 25 de agosto. A primeira coluna menciona uma sucessão de datas. A segunda, intitulada “*Récit*”, descreve os acontecimentos correspondentes. As pessoas (objeto amoroso, amigos e familiares de Barthes) evocadas nas anotações – que são curtas, de poucas linhas – na maior parte do tempo estão indicadas apenas por suas iniciais, evitando nomes próprios e mantendo a descrição das anotações. Na terceira e na quarta colunas, Barthes propõe para cada acontecimento uma “*Figure*” e uma “*Enseigne*”, nesta ordem, da mesma forma que ele fará no seminário e posteriormente no livro. É o caso, por exemplo, da primeira anotação feita pelo autor, no dia 20 de setembro, que aparece da seguinte forma: “*Attendant les téléphones de R. à URT*”, sendo “*Dépendance*” a “*Figure*” indicada. Na coluna “*Enseigne*”, Barthes escreve: “*Je n’ose sortir de peur...*”.

É possível observar que a escrita, que começa mais cuidadosa, se torna mais apressada e desorganizada com o tempo. Além disso, é possível observar também uma mudança na caneta azul utilizada por Barthes ao longo do processo de elaboração deste caderno. O autor também utiliza uma caneta vermelha para sublinhar certas passagens, o que pode indicar um processo de releitura, reestruturação e edição. Em algumas partes, Barthes faz referências a ideias filosóficas e psicanalíticas, como o suicídio associado à castração do sujeito. Outro ponto que

chama atenção é que algumas folhas estão cortadas no canto inferior direito, fazendo com que elas deixassem de ter uma ponta.

Apesar de já ter lido sobre o diário, especialmente nas descrições realizadas por Claude Coste, o encontro com este caderno foi surpreendente e tocante. Sua leitura durante a pesquisa realizada na BnF evocou uma sensação de empatia por Barthes, especialmente nas passagens em que o autor descreve seus momentos íntimos. Não há nada de indiscreto nas anotações, que são até mesmo banais e prezam pelo anonimato, como explica Coste (2007). Os acontecimentos registrados por ele, porém, podem ser lidos através de uma ótica carregada emocionalmente. É o caso, por exemplo, do registro de 25 de agosto, no topo da página, em que Barthes afirma: *“Je passe la nuit chez R, Rue George Sant, mais nous ne dormons pas ensemble. Je pleure toute la nuit.”*¹¹

Ainda segundo Coste (2007), o *Cahier Vert* – que o pesquisador chama de “*journal amoureux*” - demonstra claramente que Barthes, ele mesmo apaixonado, professor e escritor, vivia de maneira simultânea um projeto triplo: existencial, pedagógico e literário; e que, ao invés de opor vida e obra, o que vemos em Barthes é justamente o contrário:

*(...) le travail de Roland Barthes nous rappelle que chaque étape d'une vie est un peu le lapsus de la précédente, que les événements ne meurent ni ne subsistent jamais tout à fait, que la relation des mots et des choses se vit sur le mode du souvenir et de la métamorphose. Entre la vie et l'œuvre achevée, le carnet qu'il gardait dans sa poche, les conversations entre amis, les notes de cours constituent un vaste ensemble intermédiaire qui nous interdit de considérer l'écriture comme un simple « tombeau » où le sujet mourrait à l'œuvre ou au contraire s'y survivrait.*¹² (Coste, 2007, p. 42-43)

O “*Index*” parece continuar o trabalho iniciado na parte final do caderno descrito anteriormente: organizar figuras e eventos em ordem alfabética. Este caderno, porém, chama atenção por uma questão específica: parece ter sido feito artesanalmente. Em uma pesquisa que, desde sua gênese, busca os fios do texto, foi surpreendente ver pessoalmente este caderno de páginas quadriculadas, que possui uma capa verde de uma folha de baixa gramatura e costura visível no centro, feita com uma linha branca. A costura que une as folhas está mais solta,

¹¹ “Passo a noite na casa de R, na Rua George Sant, mas nós não dormimos juntos. Eu choro a noite toda.”

¹² “(...) o trabalho de Roland Barthes nos lembra que cada etapa de uma vida é um pouco o lapso da precedente, que os acontecimentos nunca morrem nem subsistem totalmente, que a relação entre as palavras e as coisas se vive sob o modo da lembrança e da metamorfose. Entre a vida e a obra concluída, o caderno que ele guardava no bolso, as conversas entre amigos, as notas de curso constituem um vasto conjunto intermediário que nos impede de considerar a escrita como um simples ‘túmulo’, onde o sujeito morreria na obra ou, ao contrário, nela sobreviveria.”

menos firme, o que pode sugerir ter sido feita pelo próprio Barthes, tal qual seus cortes e colagens já descritos anteriormente. Mathieu Messenger, da Universidade de Nantes, disse que essa seria mesmo uma possibilidade. Durante um café que ele gentilmente aceitou compartilhar comigo na cafeteria da BnF, realizado no dia 25 de junho durante sua estadia em Paris para pesquisar as fichas do *Grand Fichier*, preservadas no Arquivo Roland Barthes, Messenger destacou que o trabalho manual de Barthes é notável e um ponto fundamental para entender sua metodologia. Nesse caderno “*Index*”, Barthes organizou um índice alfabético de figuras relacionadas aos *Fragmentos*, com números ao lado, provavelmente referindo-se às figuras mencionadas no trabalho.

A segunda caixa relativa aos *Fragmentos* analisada foi a NAF 28630 (7). Ela é composta pelos manuscritos escritos à mão das 100 figuras do discurso amoroso elaboradas originalmente por Barthes. As 100 figuras estão divididas em 10 pastas, cada pasta contendo 10 figuras. Como não havia autorização de “*communication avec la boîte*”, cada pasta era entregue na ordem e por vez, sem que eu pudesse ter acesso à caixa completa de uma vez. Na primeira pasta recebida, já chamou atenção o trabalho manual de Barthes. Enquanto o “*Argument*” está datilografado, as versões manuscritas das figuras possuem os títulos em um estilo de cor dupla (azul e vermelho), feitos de forma estilística pelo próprio Barthes à mão. A escrita é predominantemente em letra corrida e segue um estilo de trabalho onde Barthes cola pedaços de papel para corrigir parágrafos, usando fita adesiva ou grampeador, dando ao manuscrito um aspecto bagunçado e picotado, com muitas rasuras. As figuras, porém, estão visualmente organizadas: cada uma começa com uma página com o título, seguido de uma numeração e descrição explicativa. Cada tópico de cada figura é desenvolvido em páginas subsequentes, mantendo uma estrutura detalhada e organizada. A única exceção é a figura “*Intratable – 1. La protestation de l’amour*” que está quase ilegível – há inclusive um trecho datilografado pela BnF. Em todas as pastas, porém, Barthes segue o mesmo padrão de organização e escrita.

A partir do que foi visto nas caixas referentes aos *Fragmentos de um discurso amoroso*, já foi possível identificar alguns fatores que relacionam a escrita como um gesto de amor. A atenção dada ao trabalho manual – colagens, rasuras, alterações de cores e variações de materiais – mostra que a escrita para Barthes era algo profundamente físico, destacando-se o gesto constante de reestruturação dos textos, como uma espécie de “*artesanato amoroso*”, tal qual citado por Coste (2007, p. 25). A escrita aparece, nesse sentido, como um gesto de cuidado e de dedicação ao trabalho que está sendo realizado.

A obsessiva reescrita do autor, assim como a organização dos fragmentos, indica que, para Barthes, o processo é tão importante quanto o resultado final – um seminário a ser apresentado ou um livro. É possível dizer que seu método de trabalho possui similaridades com as próprias dinâmicas do relacionamento amoroso, com adaptações, cortes, mudanças e, muitas vezes, tentativas de se expressar em diferentes formas. O próprio formato elaborado por Barthes para falar sobre o discurso amoroso, em fragmentos, indicam que, para o autor, este tipo de discurso não está em uma narrativa linear, mas em caminhos múltiplos, que se escrevem e se reescrevem constantemente. O gesto de escrever é também um gesto compartilhado, tendo em vista que tanto o seminário quanto o livro se abrem para as reflexões de alunos e leitores, que podem dialogar com eles e com suas nuances. O *Cahier Vert*, em destaque, ilustra esses elementos. A utilização de registros pessoais como ferramenta de trabalho mostra, como já dito, que a teoria, para Barthes, convivia com o pessoal e com as suas experiências. O gesto de escrever é, portanto, para ele, um gesto de conexão entre si mesmo, seu trabalho e os outros. Isto também pode ser visto quando pensamos no “*Index*”, com sua costura visível, tal qual a conexão visível de Barthes com a escrita. Por fim, gostaria também de destacar o uso de referências teóricas e literárias no material de trabalho de Barthes. Os “*Extraits de Lacan*”, mesmo que organizados por outra pessoa, mostram a relação do autor com outras áreas do conhecimento e, sobretudo, com a linguagem.

Analizada nos dias 15 e 16 de maio de 2024, a caixa NAF 28630 (10) contém 12 pastas no total: 4 relativas à *Leçon* e 8 relativas à *La chambre claire*. O processo de trabalho de Barthes observado foi o mesmo, com os manuscritos e, posteriormente as versões datilografadas, com correções e revisões. Neste caso, em minhas anotações, destaquei como tinha ficado impressionada com a organização do que estava indicado como “*Premier brouillon*”/Primeiro rascunho. Os rascunhos, aliás, revelam mais uma vez o processo meticuloso de Barthes: o primeiro, com 24 páginas datadas entre 5 e 16 de dezembro de 1976, apresenta correções à caneta azul e lápis em folhas tipo A4; já o segundo, com 19 páginas, é mais limpo, mas ainda inclui rasuras e tópicos anotados à lápis. A versão datilografada, com 20 páginas, foi revisada em 7 de janeiro de 1977 com comentários à caneta azul; outra versão, em papel tipo revista, com brilho, parece uma cópia da versão datilografada em outro tipo de papel, e também apresenta comentários à caneta azul.

Sobre *La chambre Claire*, última obra escrita por Barthes, também há diferentes versões manuscritas e datilografadas, seguindo o mesmo modelo de trabalho descrito até o momento. Entre o primeiro rascunho e o manuscrito, é possível observar que Barthes corta dois fragmentos – reduzindo de 50 para 48 – e, também, divide o livro em duas partes, de 24

fragmentos cada. O manuscrito parece mais rasurado, colado e grampeado do que os outros materiais de Barthes observados. Mesmo sendo um procedimento de trabalho padrão para o autor, em minhas anotações destaquei que, neste caso, o material parecia ainda mais alterado e revisado. Para esta obra, estão disponíveis 3 versões datilografadas e há também uma “*Copie par impression/Cópia para impressão*”, que não encontrei nos outros arquivos de Barthes que foram consultados. Destaca-se, porém, nos arquivos para *La chambre claire*, as fotos que aparecem no livro, em tamanho grande – cada folha é uma foto - com suas respectivas referências, organizadas em citações em notas. Não está presente no arquivo a foto do Jardim de Inverno, descrita por Barthes ao longo de todo o livro, mas que também não aparece na obra. Por fim, destaco a última pasta vista sobre *La chambre claire*. Trata-se de uma pasta de capa dura, de cor roxa, bastante desgastada, com o símbolo que Barthes utilizava para indicar o seu projeto, como uma abreviação da palavra “fotografia”: Φ. Há uma folha de papel colada na capa com durex, com as seguintes frases escritas com caneta azul: « *qui a peur de la* [e não consegui identificar a palavra escrita por Barthes] »; « *La photographie du point de vue de celui qui la regarde* » ; « *Ma photographie* »; « *Mes photographies* », « *À la recherche de la photographie* » ; « *Recherche de la photographie* » ; « *La photographie – plaisir et deuil* » ; *de la nature de la photographie* ; *La nature de la photographie* ; *[Le génie de la Photographie]* [Guérin].¹³

A análise dos manuscritos de Hélène Cixous trouxe à tona elementos similares e outros muito distintos daqueles observados no arquivo de Roland Barthes. Como já explicado na introdução, devido à ausência dos originais de *Le rire de la Méduse* e *La venue à l'écriture*, textos que inicialmente guiavam a pesquisa, optou-se por analisar o arquivo completo de “*Essais/Ensaio*” e também as obras em que a autora fazia referência ao amor e ao luto, além da pasta com referência aos primeiros textos da autora, dos anos 1960 e 1970. Essa decisão gerou um resultado curioso, que só foi observado após o fim do período de pesquisas na BnF: foram analisadas três obras classificadas em três gêneros diferentes com a palavra “*amour/amor*” no título: *L'amour du loup et autres remords* (ensaio), *L'amour même dans la boîte aux lettres* (ficção) e *Amour d'une délicatesse* (teatro). Destaco, porém, a questão da fluidez de gêneros literários em Hélène Cixous, como explica Jacques Derrida em “*H.C. pour la vie, c'est à dire...*”: o hiperealismo ficcional da autora “*pose à la classification des modes et*

¹³ “Quem tem medo da [e não consegui identificar a palavra escrita por Barthes]”; A fotografia do ponto de vista de quem a olha”; “Minha fotografia”; “Minhas fotografias”; “Em busca da fotografia”; “Busca da fotografia”; “A fotografia – prazer e luto”; da natureza da fotografia; A natureza da fotografia; [O gênio da Fotografia] [Guérin].”

*des genres le plus redoutable, le plus inouï et les plus intéressants des problèmes*¹⁴” (2000, p. 34-35). Neste momento, porém, apenas por uma questão de organização e apresentação da pesquisa realizada, seguirei as indicações de gêneros textuais da própria BnF.

A pesquisa dos arquivos de Cixous começou no dia 21 de maio. A primeira caixa analisada continha as quatro cartas de Roland Barthes para a autora. No entanto, assim como no caso da correspondência de Cixous para Barthes, esta questão será analisada posteriormente na tese. Em seguida, foram solicitadas as caixas referentes a *L'amour même dans la boîte aux lettres*, NAF 28080 (I.40) e (I.40) (*côté*), que foram analisadas até o dia 25 de maio.

Nelas, temos ao todo 10 pastas, nas quais foi possível ver pela primeira vez o processo criativo de escrita de Hélène Cixous. A primeira caixa recebida por mim foi a indicada como “(*côté*)”, que reunia as chamadas “*Notes préparatoires*”, algumas páginas de manuscritos escritos à mão e páginas copiadas de livros que ela usaria como referência na obra, como *Sodome et Gomorre*, de Marcel Proust. É interessante ver como funcionam as “*Notes préparatoires*” no processo de escrita de Cixous. A primeira pasta, intitulada pela BnF como “*Notes 1*”, é composta por 5 pastas, cada uma com o nome de um dos capítulos do livro que está sendo elaborado. Em cada uma dessas 5 pastas, é possível observar que Cixous faz anotações em diversos papéis soltos, escrevendo frases, palavras-chaves e ideias que parecem mais soltas. Ela privilegia o uso de caneta preta. Não há, por exemplo, longos parágrafos já estruturados, formando um texto mais coeso, como é possível observar no material disponível no arquivo de Roland Barthes. É interessante notar também que a autora parece “conversar” consigo mesma através do papel. É o caso, por exemplo, de quando observamos inscrições como “*non/não*” à lápis ao longo do texto.

O mesmo ocorre com a pasta indicada como “*Notes 2*”. É possível observar o mesmo esquema de anotações de ideias e de frases. Algumas parecem escritas de maneira mais rápida, tendo em vista que a letra da autora fica mais difícil de compreender. Destaco que há uma folha em que ela parece estar testando jogos de palavras, com as inscrições: “*merde*” e “*Derme*”. Há também uma cópia da página 158 de uma edição de *Sodome et Gomorre*, de Marcel Proust, em que ela marca o trecho: “*L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme (...)*”/“O ser que vinha em meu socorro, que me salvava da secura da alma (...)”. No topo desta página, Cixous escreveu à mão: “*L'être qui venait à mon secours était moi à plus que moi*”/“O ser que vinha em meu socorro era eu, mas mais do que eu.”. A autora também escreveu

¹⁴ “coloca em questão a classificação dos modos e dos gêneros o mais temível, o mais inusitado e o mais interessante dos problemas.”

em um post-it rosa, colado na página, uma frase que foi mais difícil de compreender a letra e, por isso, minha transcrição não conseguiu ser completa. Observei, porém, que se trata de uma modificação na mesma frase, desta vez fazendo referências à “*mère/mãe*”. Foi quando vi pela primeira vez a cópia de *Sodome e Gomorre* e as marcações e anotações, que comecei a entender o processo de trabalho de Cixous.

As pastas intituladas “Notes 3” e “Notes 4” mantêm o padrão de organização das anteriores. As duas últimas pastas desta caixa, no entanto, contêm o manuscrito da obra, dividido em duas partes. Trata-se de um manuscrito escrito em caneta preta, com algumas correções, mas sem elementos cortados ou colados, como observado, por exemplo, no arquivo de Roland Barthes. Cixous inclui mais uma vez cópias de páginas de livros aos quais ela faz referência. É o caso das páginas 78 e 79 de *Albertine Disparue*, também de Marcel Proust, com as duas páginas copiadas em uma única folha. Junto a essa cópia, a autora colocou um post-it com a indicação: “*retrouver Albertine/Déplacer?*”.

Já a caixa NAF 28080 (I.40) reúne diversos outros documentos relacionados à obra *L’amour même dans la boîte aux lettres*. Entre os itens estão fotocópias de páginas de manuscritos previamente analisados, marcadas com post-its que indicam capítulos, mas sem anotações diretas nos documentos. Há também xerox de trechos de obras literárias; algumas possuem comentários manuscritos nas margens. Por exemplo, nas páginas 156 e 157 de *Sodome et Gomorre*, aparecem notas como “*Miracle de la Rose*” e “*Hyperdate et condition diffétéc*”. Em outro ponto, nas páginas 150 e 151 da mesma obra, surgem observações pessoais como “*partir*” e “*va bon*”. Outro núcleo importante da caixa é a oitava pasta, composta pelo “*Argument*” do livro. Trata-se de uma série de textos escritos à mão, em sua maioria em caneta preta indicando leituras essenciais para a obra, como *Une passion dans le désert*, de Balzac, e *Demeure, Athènes*, de Derrida.

A caixa também inclui duas versões datilografadas do texto em questão. A primeira cópia, produzida no computador, apresenta pequenas correções feitas a lápis e caneta preta. A página 27 da primeira versão datilografada está marcada com uma seta azul, com correções manuscritas também em azul. A segunda cópia segue um padrão semelhante, com correções em lápis e caneta azul ou preta, além de post-its coloridos que destacam trechos específicos. Em algumas páginas, cortes inteiros foram realizados, e revisões mais extensas aparecem anotadas em post-its.

Ao analisar esta primeira caixa, já foi possível observar como se dá o gesto da escrita de Hélène Cixous. É possível dizer que a autora privilegia um trabalho associativo de ideias, frases e anotações nas fases iniciais. Destaca-se a relação com os outros autores e obras, as

quais também são afetadas por este gesto de Cixous, tendo em vista que autora escreve, marca e se relaciona diretamente com as obras em questão. Este aspecto se conecta com algo que comentei na introdução, ao trazer as falas de Alice Delmotte-Motter e da própria Cixous, que destacam o manuscrito como um organismo vivo e o livro como algo que os pesquisadores podem fazer “seus”, com suas anotações, post-its, marcas do tempo, ou seja, o traço da mão, do gesto de criação.

A caixa NAF 20280 ((II.7) (côté), com o material referente à peça de teatro *Amour d'une délicatesse* foi analisada em seguida. É composta por 9 pastas, constituídas por versões datilografadas na máquina de escrever e, também, versões manuscritas. Na ordem que foi entregue para mim, houve uma alternância entre o material datilografado e o manuscrito. Nas caixas analisadas anteriormente, era usual receber primeiramente o material manuscrito e, em seguida, o datilografado. Em minhas anotações, enquanto observava o material, destaquei pela primeira vez que o arquivo de Cixous era aparentemente menos organizado que o de Barthes; que, apesar das similaridades na metodologia de trabalho – como o escrever à mão – o arquivo de Barthes se destacava pela organização, tabelas, quadros etc. Destaco, porém, que, por se tratar de uma peça de teatro, podem existir especificidades que não podem ser comparadas aos arquivos de outros gêneros textuais.

Em seguida, dei início à análise das 15 caixas classificadas como *Essais/Ensaio*s (III). Como se trata de um material diverso – tanto em temática quanto em conteúdo e forma do arquivo – para a presente tese decidi organizar o material a partir de suas características principais. A grande maioria das caixas é formada por manuscritos escritos à mão da obra e notas preparatórias, em processo similar ao que foi observado no arquivo de *L'amour même dans la boîte aux lettres*. É o caso das caixas (III.2), (III.4), (III.6), (III.7), (III.8), (III.9), (III.10), (III.11), (III.12), (III.13) e (III.15). Os arquivos (III.1), (III.5) e (III.14) são compostos por correspondências. Há duas caixas com obras específicas sobre Jacques Derrida: (III.2) e (III.6). Por fim, os arquivos (III.11), (III.12) e (III.13) também possuem imagens, não apenas material em texto. A caixa (III.3) não possui arquivos escritos à mão da obra, apenas do prefácio.

Começo pelos arquivos compostos por correspondências. A caixa NAF 28080 (III.1) é referente à obra *Un K. incompréhensible: Pierre Goldman*. Trata-se da obra escrita por Cixous sobre o militante Pierre Goldman, condenado à prisão perpétua e assassinado em 1979. Entre as minhas anotações do dia em que comecei a analisar este arquivo, destaquei a surpresa de encontrar um material de cartas tão vasto. A primeira pasta do arquivo contém as cartas de Goldman para Cixous, enviadas entre 19 de dezembro de 1974 e 19 de agosto de 1976. A

segunda pasta do arquivo possui as cartas de Cixous para Goldman. Como já comentado, eu poderia analisar uma pasta por vez. Assim, neste caso, enquanto lia as cartas de Goldman na primeira pasta, podia apenas imaginar o que Cixous estava respondendo a ele. Além disso, como se tratava de uma obra da autora que não conhecia, li com calma todo o material, relembrando o que disse Cixous sobre a leitura arqueológica, em seminário realizado no dia 12 de janeiro de 2002: “(...) *Malgré mon expérience de cinquante ans de lecture, malgré le fait que je vis de livres, je continue à retrouver des traces, comme un archéologue*¹⁵” (p. 156). Lembrei também de Marie-Dominique Garnier, em “An! – An! – un syllabaire Cixous”, artigo que integra o livro *Hélène Cixous : corollaires d’une écriture* (2019), que afirma que, para ler Cixous, é preciso uma leitura que não apenas decodifique as palavras, mas que também se adapte ao ritmo, ao movimento da escrita, à complexidade e à fluidez do texto. (p. 310).

Para esta reflexão, recorro a um artigo de Gilles Deleuze intitulado “Hélène Cixous ou a escrita estroboscópica”. Nele, Deleuze afirma que a autora inventa uma nova escrita original, “na qual a narrativa se anima e os diferentes temas entram em conexão e as palavras formam figuras variadas segundo as precipitadas velocidades de leitura e de associação” (2005 [1972], p. 293, tradução de Fabien Lins). Abordando especificamente a obra *Neutre* (1972), ele explica que os diversos elementos – “fictícios, fatos de desejo, elementos críticos feitos de citações, elementos ativos feitos de cenas etc” (2005 [1972], p. 294, tradução de Fabien Lins) – formam um conjunto que varia de acordo com as velocidades de associação do leitor.

Já o arquivo NAF 28080 (III.5) possui a correspondência entre Cixous e Frédéric-Yves Jeannet para a obra *Rencontre terrestre, avec Frédéric-Yves Jeannet*. O material é diverso: possui cartas, faxes, páginas manuscritas – como, por exemplo, o *Avertissement* - além de páginas digitadas impressas com correções à lápis ao longo do texto. A caixa NAF 28080 III.14, relativa à obra *Une autobiographie allemande*, é composta por 19 cartas de Hélène Cixous para Cécile Wajsbrot e doadas por Wajsbrot em 2016. As cartas foram escritas entre 2012 e 2014. O conteúdo das cartas reflete temas centrais como a relação de Cixous com a língua alemã, a influência materna, a literatura e a identidade. Ela discute a tensão entre línguas, a importância do feminino, a violência sofrida por seu pai e sua relação com escritores como Shakespeare, por exemplo. Algumas cartas contêm observações pessoais marcantes que chamam atenção. Na carta de 25 de janeiro de 2014, Cixous escreve: “(*pendant que j’écris de ma main droite, ma main gauche parle avec Philia qui s’exprime aussi intensément que ma*

¹⁵ “(...) Apesar da minha experiência de cinquenta anos de leitura, apesar do fato de eu viver de livros, continuo a encontrar vestígios, como uma arqueóloga.”

*mère dans l'urgence de ses moments extrêmes*¹⁶ e, em seguida, ela coloca pelos da gata colados com durex na carta. O arquivo inclui também uma versão digitada com anotações, correções a lápis e uma seção final em alemão.

Como já destacado, são dois os arquivos conectados ao autor e amigo de Cixous, Jacques Derrida. Referente à obra *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*, a caixa NAF 28080 (III.2) segue um padrão similar às caixas com manuscritos e referências de textos copiados e marcados. No entanto, neste caso, destaco trata-se da primeira obra que observei na qual Cixous fala sobre seu amigo Jacques Derrida. Composto por seis pastas – a primeira com oito subpastas – o arquivo possui manuscritos e materiais datilografados. Na primeira pasta, é possível observar anotações manuscritas de Cixous, que parece fazer reflexões sobre como ela vai escrever e o quê, inclusive trabalhando um jogo de palavras com o nome Jacques. A autora também inclui páginas copiadas de *Circonfession*, que estão marcadas com marca-texto e possuem post-its com anotações. A primeira versão datilografada possui inúmeras correções, com trechos inteiros reescritos à mão e grampeados. A quarta versão datilografada ainda possui outras inúmeras correções e há, inclusive, páginas com trechos presos na parte inferior da folha, fazendo com que ela ficasse mais longa. Marta Segarra, em reunião realizada comigo no dia 01 de julho, destacou que, nesta obra, Cixous trabalha também como um gesto de colagens – de ideias, de texto, de escrita.

Esta obra e seus manuscritos são objetos de análise de Frédéric Regard no artigo “Derrida in time: critique et contemporanéité dans le rituel du surlignement chez Hélène Cixous”. No texto, que faz parte do livro *L'événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant* (2007), organizado por Segarra, Regard estuda o processo feito por Cixous de destaque no texto feito nos nove fragmentos de *Circonfession* escolhidos por ela para a obra *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*. Nesse processo, a autora utiliza três cores diferentes: vermelho, azul e preto.

Porém, antes de falar da análise de Regard, é preciso explicar o que o próprio autor chama de *surlignement*, em oposição a *soulignement*. O sublinhamento (*souslignement*) consiste em traçar uma linha sob um texto para destacá-lo, sendo comum na escrita manuscrita e na tipografia. Já o *surlignement* seria destacar com cor, envolvendo assim colorir as palavras, geralmente com um marcador, para enfatizá-las em anotações ou textos impressos. Enquanto o sublinhado enfatiza de forma discreta, o destaque com cor chama mais a atenção visualmente.

¹⁶ “(enquanto escrevo com a minha mão direita, minha mão esquerda conversa com Philia, que se expressa com a mesma intensidade que minha mãe na urgência de seus momentos extremos)”

Assim, segundo Regard, esse processo mostra como Cixous está concretamente envolvida no segredo de Derrida. Trazendo o conceito de Lévi-Strauss no livro *La pensée Sauvage*, Regard destaca a prática de Cixous como um ritual, como *improvisação*, no qual o pensamento não se alimentaria de conceitos, mas de signos, constituindo um repertório heterogêneo, uma coleção de resíduos de obras humanas, um conjunto de vestígios de construções e destruições anteriores, que o pensador utilizaria de segunda mão.

*Écrire le portrait de Derrida, ce serait alors 'bricoler' un système signifiant à partir de résidus de construction constitués en répertoire, dont la 'seconde main', celle qui surligne, pourrait rejouer le sens secret. Bricoler le sens insu de la confession de Derrida, le sens se traçant à l'insu de Derrida, telle serait la fonction de cette science du concret que serait le travail de surlignement*¹⁷ (p. 278-279)

Ainda para Regard, colorir tal vogal, transfundi-la para a margem, subtraí-la da tipografia impessoal do livro impresso, redesenhá-la com a própria mão, é mostrar que ler o texto de Derrida é também vê-lo e fazê-lo ver. Mas não apenas ver, pois o texto de Derrida não é apenas para os olhos, mas também para as mãos: “*les yeux sont main; la main est d’yeux*” (p. 281). Este aspecto nos recorda o texto de Cixous, “*Savoir*”, mas também o que Marta Segarra chama de “*regard-toucher*”.

*Il convient donc d'accorder au surlignement une véritable force pragmatique, dont l'ampleur contraste avec la légèreté apparente de l'intervention. L'opération est minimaliste, mais son efficacité est indispensable à la survie du texte: le surlignement fait apparaître, ou plutôt laisse apparaître la ligne de vie du texte, sa veine secrète, sa veine intacte, ce qui signifie que le secret n'est pas déjà là, en attente de sa diffusion, mais qu'il se constitue de la lecture, du regard-toucher, comme si une nouvelle lignée était sécrétée par le texte lui-même sitôt touché par la grâce du surlignement*¹⁸ (p. 282)

¹⁷ “Escrever o retrato de Derrida seria então ‘remendar’ um sistema significante a partir de resíduos de construção organizados em repertório, dos quais a ‘segunda mão’, aquela que sublinha, poderia acrescentar o sentido secreto. Remendar o sentido desconhecido da confissão de Derrida, o sentido que se traça sem o conhecimento de Derrida, essa seria a função dessa ciência do concreto que seria o trabalho de sublinhar.”

¹⁸ “Convém, portanto, conceder ao sublinhado uma verdadeira força pragmática, cuja amplitude contrasta com a leveza aparente da intervenção. A operação é minimalista, mas sua eficácia é indispensável à sobrevivência do texto: o sublinhado faz aparecer, ou melhor, deixa aparecer a linha de vida do texto, sua veia secreta, sua veia intacta, o que significa que o segredo não está já ali, aguardando sua divulgação, mas que se constitui a partir da leitura, do olhar-toque, como se uma nova linhagem fosse secretada pelo próprio texto assim que tocado pela graça do sublinhado.”

A questão do segredo e das *secrecitações* na escrita de Cixous será abordada no segundo capítulo da presente tese. O que gostaria de destacar no momento, porém, é a importância do toque para o ver e para o ler e como foi possível observar este aspecto não apenas no encontro com os manuscritos, mas também nas intervenções feitas por Cixous nos textos. O gesto de destacar, o contato da autora com os outros textos, faz com que esses textos se renovem, se tornem vivos à medida que esses novos fios, antes secretos e invisíveis, se tornem visíveis.

Outra caixa na qual encontramos marcas da relação entre Cixous e Derrida é a NAF 28080 (III.6), referente à obra *Insister à Jacques Derrida*. Neste arquivo, o primeiro elemento que chamou atenção e que conecta com o que comentei anteriormente foi uma folha colada na frente da primeira pasta que diz¹⁹:

*Mes très chers,
voilà le titre*

INSISTER

à Jacques Derrida

*NB -> ça a un autre sens caché, mais qui est dans le texte*²⁰

Ou seja, a própria Cixous indica que há sentidos escondidos, mas que podem ser encontrados no texto. No arquivo, observamos também como a autora segue com as anotações mais soltas e realizando jogos com as palavras²¹ (*l'animal/mimal, le ver/le ver dit*) e conexões de ideias. Há também a cópia de algumas páginas de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, de Marcel Proust, com marcações e anotações, e da página 23 de *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*, de Jacques Derrida. Também estão disponibilizadas três versões digitadas, com correções no mesmo modelo já descrito anteriormente.

¹⁹ Procurei transcrever o trecho da forma mais fiel possível à disposição gráfica original, preservando os espaços e a organização do manuscrito tal como aparecem no documento.

²⁰ “Meus queridos/aqui está o título/INSISTIR/a Jacques Derrida/PS-> tem outro sentido oculto, mas que está no texto.”

²¹ Durante sua participação no I Colóquio Tempos da Linguagem: De Hélène Cixous a Walter Benjamin, um endereçamento em ruínas para o futuro da linguagem, realizado em setembro de 2025, na UFRJ, Marta Segarra explicou que Cixous não faz um “jogo de palavras”, mas joga com as palavras.

A NAF 28080 (III.3), referente a *L'amour du loup et autre remords*, foi a única caixa analisada que não possuía documentos escritos à mão da obra, apenas do prefácio. Foi também a última caixa com uma obra com a palavra “Amour/Amor” no título a ser analisada. Curiosamente, a caixa também inclui o material da obra *Rêve je te dis*, e ambas acabaram sendo analisadas juntas. Esta caixa parece ter o material que se concentra em uma fase mais avançada do processo de escrita, com versões digitadas organizados em capítulos. A primeira versão de *L'amour du loup et autres remords* está com comentários nas margens; as outras duas e a versão de *Rêve je te dis*, não. São 4 pastas, no total.

Como já dito, todas as outras caixas classificadas como *Essais/Ensaio*s possuem similaridades na organização e no gesto de escrita e de trabalho de Cixous. Nelas, encontramos manuscritos das obras, mas também as chamadas *notes préparatoires*, nas quais Cixous começa a elaborar o seu pensamento. É possível notar, no material que já foi descrito até o momento, que autora faz menos correções do que observamos no material de Barthes. Proponho, porém, destacar os outros arquivos classificados como *Essais/Ensaio*s no segundo capítulo, quando irei falar sobre a fragmentação na escrita dos autores.

A partir desses elementos, é possível dizer que o encontro com os manuscritos de Roland Barthes e Hélène Cixous revela abordagens distintas e singulares sobre a escrita como um gesto de amor. Nos arquivos, é possível dizer que o amor aparece em um discurso fragmentado, entrelaçado com ideias de outros campos, como a psicanálise (Lacan), a filosofia (Sócrates) e a literatura (Proust). Em sua pesquisa sobre o discurso amoroso, por exemplo – tanto para os seminários quanto para o livro – podemos observar como Barthes investiga camadas de sentido da linguagem, traçando fios e conectando os elementos de teoria, vida e pesquisa.

O gesto de escrever em Barthes reflete esta ideia. A materialidade da conexão pode ser vista no trabalho manual, em que o corpo de Barthes se faz presente no escrever à mão, no datilografar, mas também no cortar, colar, grampear, costurar e até mesmo pintar. O pensamento se encontra com o corpo e se desdobra no gesto amoroso de escrever. Como já dito na introdução, é como sublinha Éric Marty sobre a escrita de Barthes: a escrita como algo real e como uma ação diante do mundo.

Para Barthes, como já destacado na análise dos manuscritos, especialmente no *Cahier vert*, o diário do enamorado, o ofício de escrever funde-se ao ofício de viver. (Coste, 2007, p. 18). Cada traço de sua caligrafia, cada escolha de papel, caneta ou tinta é um movimento autobiográfico, uma narrativa tecida pela sensibilidade material e pelo desejo de criar. Como observa Tiphaine Samoyault, na biografia de Roland Barthes, publicada no Brasil em tradução

realizada por Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos, o “princípio da reescritura para o autor transcende a literatura e permeia a própria tessitura da existência” (2021, p. 399). Ainda segundo Samoyault, Barthes habitava esse espaço de entremeio – o litoral, como Lacan o definia – onde o traço horizontal simples liga saber e gozo, e onde o prazer do funcionamento caligráfico traduzia um vínculo íntimo entre o corpo e a palavra (2021, p. 416). A autora complementa que, ser canhoto em um mundo desenhado para destros, como Barthes reconheceu, era confrontar-se com o contrário. Essa ambidextria forçada pela sociedade reflete o esforço de inscrição e reescrita contínua de si mesmo (2021, p. 458).

Assim, penso que escrever, para Barthes, não era somente um exercício técnico ou intelectual; era um ato de amor, um compromisso com o mundo e com os outros. Ao iluminar o texto e traçar o contorno do real, Barthes fazia do gesto de escrever uma celebração de sua própria existência e da potência infinita da palavra como ato transformador e afetivo.

Em contrapartida, os manuscritos de Cixous, apesar de também destacarem a conexão com outros autores e elementos, como a psicanálise e a literatura – tal qual vimos em Barthes – trazem o amor em um gesto de escrita mais poético e visceral. Marta Segarra, na introdução de *Lettres de fuite*, coletânea dos seminários de Cixous entre 2001 e 2004, explica que:

(...) à la différence de Barthes, Derrida ou Foucault, elle n'a jamais rédigé un texte destiné à être lu au séminaire avec peu de variations (comme le faisait Derrida), mais elle n'utilise même pas de fiches ou de notes développées (comme en avait d'habitude Barthes et Foucault). Les traces écrites du séminaire sont minimales, composées surtout de photocopies de textes analysés, souvent copieusement soulignés et avec quelques mots-clefs inscrit dans la marge, ainsi que des feuilles ou des post-its contenant seulement quelques mots, parfois un morceau de phrase ressemblant à un titre²² (2020, p. 11)

A pesquisadora, que trabalha de maneira muito próxima à Cixous até hoje, destaca, no trecho apresentado, a metodologia da autora para seus seminários – o foco da coletânea em questão. Porém, foi possível observar nos arquivos Cixous na BnF os mesmos elementos destacados por Segarra: palavras-chave, anotações à margem de textos copiados, intensamente marcados e sublinhados, e post-its.

²² “(...) ao contrário de Barthes, Derrida ou Foucault, ela nunca redigiu um texto destinado a ser lido no seminário com poucas variações (como fazia Derrida), e nem mesmo utilizava fichas ou anotações desenvolvidas (como costumavam ter Barthes e Foucault). Os traços escritos do seminário são mínimos, compostos principalmente por fotocópias dos textos analisados, muitas vezes abundantemente sublinhadas e com algumas palavras-chave anotadas na margem, assim como folhas ou post-its contendo apenas algumas palavras, às vezes um trecho de frase que se assemelha a um título.”

Enquanto os arquivos de Barthes, na maioria das vezes, pareciam já prontos para serem "decifrados" – pela organização, a letra de fácil entendimento, a clareza das ideias e até mesmo as referências bibliográficas –, o material de Cixous exige outro modo de investigação. Como afirma Marie-Odile Germain, em "*L'autobiographie à l'œuvre : voix/voies de l'enregistrement dans les manuscrits de Benjamin à Montaigne*", integrante do livro *Hélène Cixous : corollaires d'une écriture* (2019), o processo de análise dos manuscritos da autora pode ser descrito como *lirécrire*: "*lire ces écrits singuliers que sont les archives de l'œuvre, dont les 'leçons', loin de figer un sens, ouvrent à toutes les métamorphoses*"²³ (p. 125).

Os traços desordenados, como destaca Germain, representam a parte mais fascinante do arquivo, pois se situam na fronteira porosa de uma terra incógnita, cuja guarda a autora reservou para si:

*c'est là sans doute la partie la plus fascinante de l'archive, d'autant qu'elle se tient à la frontière, poreuse, d'une terre incognita, dont l'auteur c'est réservé la garde. À bon droit bien sûr : l'immense matériau des rêves qui ne sont que partiellement livrés, cette écriture 'au réveil' décrite si magnifiquement par Derrida.*²⁴ (p.126).

Além desse ponto, a importância da escrita à mão também se faz presente no arquivo de Cixous – e neste aspecto, há uma aproximação com o gesto de Barthes. Tal gesto de escrever à mão é destacado por Cixous em vários momentos do encontro com Frédéric-Yves Jeannet, cujo arquivo foi lido para a presente tese. Nas conversas, porém, a autora enfatiza o gesto e a temporalidade da escrita no papel, um gesto mais denso, com força e hesitação, "*comme si on marchait dans l'air*" (2005, p. 11), como andar no ar.

Penso que quando Cixous compara o ato de escrever à mão a "andar no ar", ela sugere uma escrita que se faz em suspensão, tateante, como se avançasse sem solo, traçando o próprio espaço a cada gesto. O manuscrito se torna, assim, o lugar de uma leveza paradoxal, em que o corpo escreve e se inscreve ao mesmo tempo, em um movimento que une força e hesitação. Essa imagem me remete também à noção derridiana de "traço", em que a escrita nunca se fixa inteiramente, deixando apenas rastros no entre-lugar da presença e da ausência. O gesto

²³ "ler esses escritos singulares que são os arquivos da obra, cujas 'aulas', longe de fixar um sentido, abrem para todas as metamorfoses."

²⁴ "Essa é sem dúvida a parte mais fascinante do arquivo, especialmente por se situar na fronteira, porosa, de uma terra incógnita, cuja guarda o próprio autor reservou para si. Com toda a razão, é claro: o imenso material dos sonhos que é apenas parcialmente revelado, essa escrita 'ao despertar' descrita de forma tão magnífica por Derrida."

manuscrito, portanto, se materializa o modo como a escrita de Cixous insiste - ou persiste - em criar passagem entre o corpo e o texto, entre o visível e o invisível.

Outros elementos abordados por Cixous com Jeannet são relativos à sua prática de escrita. Enquanto em Barthes observamos um processo de revisão constante, inclusive com a inclusão – através de cortes e colagens – de parágrafos inteiros, Cixous explica que poucas vezes “recopia” o que escreve. A autora também conta que a escrita para ela é algo físico, mas é possível dizer que se trata de algo diferente do que observamos nos arquivos de Barthes. Cixous diz:

*Je n'écris qu'à chaud, par convulsions, c'est très physique, c'est épuisant, c'est un galop, j'écris dix heures d'affilée, je m'effondre, mais avec papier, je n'arrête pas, quand je suis trop fatiguée, je prends des notes le soir, la nuit pour repartir des frais comme à la bataille, au petit jour et cela pendant deux mois*²⁵. (2005, p. 73)

Jeannet destaca para ela que, ao observar seus manuscritos, percebem-se poucas correções e uma caligrafia regular, sem parecer precipitação ou “transe”. Cixous, então, explica que é algo físico, embora “angelical”, e, por esse motivo, não utiliza máquina para escrever: escreve à mão, no papel, “sob ditado/sous *la dictée*” (p. 74 – grifo da autora). Cixous descreve seu processo de escrita como um exercício mental intenso antes de transcrever para o papel. Ela frequentemente rascunha múltiplas versões iniciais porque seu pensamento está nebuloso (*penser embrumé*). No entanto, ao contrário de quem refina diretamente no papel, ela sente que essa etapa acontece primeiro em sua mente, onde rapidamente esboça ideias no “escritório mental” antes de produzir uma versão já mais estruturada ao escrevê-la. Isso sugere um processo interno de depuração que antecede a materialização do texto.

*Je recopie un peu (...) Il arrive très souvent que je patine (à penser) et donc je jette sur le papier une, deux, trois, quatre versions inaugurales, c'est parce que j'ai le penser embrumé (...) La phrase (...) je suis absolument convaincue que ce travail d'amélioration qui chez vous s'effectue sur le terrain du papier, s'effectue de manière analogue en moi, avant le papier. Je me vois, me sens, ayant brouillonné à très grande vitesse, dans le bureau mental derrière mon front, et ensuite tirer une version déjà à peu près satisfaisante par-devant sur la face papier.*²⁶ (2005, p. 75)

²⁵ “Só escrevo na chama do momento, por convulsões; é muito físico, é exaustivo, é um galope, escrevo dez horas seguidas, desabo, mas com o papel não papo, quando estou demasiadamente cansada, tomo notas à noite, de madrugada para recomençar fresca em batalha, ao amanhecer – e isso durante dois meses inteiros.”

²⁶ “Eu copio um pouco (...) Muito frequentemente acontece de eu patinar (ao pensar) e, por isso, lanço no papel uma, duas, três, quatro versões iniciais, é porque meu pensamento está turvo (...) A frase (...) estou absolutamente convencida de que esse trabalho de aprimoramento, que em você se realiza no terreno do papel, ocorre de maneira

E, como afirma Germain, na mesma obra citada anteriormente, a escrita no papel é fundamental para a autora: “*C’est, que pour Cixous écrivain, et heureusement pour nous, écrire c’est écrire à la main, en effleurant la feuille de papier, image de la terre, de l’humus, dit-elle, lieu par excellence du sacré et du secret de l’écriture*²⁷”. É o que explica também Éric Prenowitz, em “*Je t*”, que também faz parte da obra *L’événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant* (2007): Cixous como uma poeta que celebra o corpo na escrita e privilegia o contato tátil com o papel, a escrita encarnada (p. 111-112).

Até mesmo nas obras classificadas como ficção, Cixous também aborda essa questão. É o caso de *L’amour du loup et autres remords*:

(...) le texte a besoin du papier. C’est au contact de la feuille de papier que les phrases font surface. Comme sortant à grands coups d’aile d’un nid caché sous le papier. Ça ne s’écrit pas dans ma tête. Il faut le contact entre ma main et le papier. Je ne suis pas une intellectuelle. Je suis peintre. Pas d’ordinateur. On ne peint pas à l’ordinateur. Je peins, je tire les phrases du puits secret. Je peins le passage : on ne peut pas le dire. On peut seulement d’effectuer. Non, jamais d’ordinateur.²⁸ (2003, p. 98)

Essa passagem reforça a concepção de Cixous sobre a escrita como um processo físico e sensorial, inseparável da materialidade do papel. Ao se comparar a uma pintora, a autora sublinha que a criação textual não ocorre apenas na mente, mas emerge da interação entre a mão e a folha. Sua recusa ao uso do computador sugere que a escrita, para ela, é um ato artesanal e intuitivo, que envolve um gesto corporal e um contato direto com o suporte físico. O ato de escrever, portanto, não é apenas um meio de expressão, mas um ritual de descoberta, em que as frases são extraídas de um "poço secreto" e manifestadas no papel como um traço pictórico.

Jacques Derrida, em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio* (2003), conferência pronunciada por ele abertura do colóquio sobre a autora, organizado por Mireille Calle-Gruber e realizado na BnF, também aborda este gesto em Cixous:

análoga em mim, antes do papel. Vejo-me, sinto-me, tendo rabiscado em grande velocidade, no escritório mental atrás da minha testa, e então tirar uma versão já quase satisfatória para a frente, na superfície do papel.”

²⁷ “É que para Cixous escritora, e felizmente para nós, escrever é escrever à mão, tocando levemente a folha de papel, imagem da terra, do húmus, diz ela, lugar por excelência do sagrado e do segredo da escrita.”

²⁸ “(...) o texto precisa do papel. É no contato com a folha de papel que as frases emergem. Como se saíssem a grandes batidas de asas de um ninho escondido sob o papel. Isso não se escreve na minha cabeça. É preciso o contato entre minha mão e o papel. Não sou intelectual. Sou pintora. Nada de computador. Não se pinta no computador. Eu pinto, tiro as frases do poço secreto. Pinto a passagem: não se pode dizer. Só se pode realizar. Não, nunca computador.”

Ela escreve sempre à mão, aconteça o que acontecer, ela escreve com o instrumento – lápis ou caneta –, isto é sem máquina nem máquina-instrumento; sem máquina de escrever ou máquina de tratamento de texto. Coisa atualmente bastante rara e decisiva para o imenso arquivo de que falamos, e eu teria amado consagrar algumas reflexões, entre todas as que se imporiam, à fenomenal manuscrita de Hélène Cixous, à sua forma, suas linhas, seu ritmo e à economia de suas abreviações quase estenotípicas, a seu corpo gráfico e às implicações arquivísticas que nisso se encontram comprometidas. (p. 42, tradução de Eliane Lisboa)

Cixous também destaca a diferença entre o discurso oral e a escrita, ressaltando a profundidade que este último proporciona:

*(...) le tissage oral reste quand même moins dense et moins enchevêtré de profondeurs que quand j'écris. Aussi au-je toujours eu le sentiment intime que c'est seulement dans l'écriture, sur le papier, sous la plume, dans ce geste et cette temporalité, que je parviens, j'atteins le plus inconnu, le plus étranger, le plus avancé de moi à moi. Je me sens plus proche de mon propre mystère dans l'aura d'écrire.*²⁹ (2005, p. 11)

Essa reflexão reforça a ideia de que a escrita não é apenas uma ferramenta de comunicação, mas um meio de exploração do próprio ser. Para Cixous, o ato de escrever envolve uma descoberta contínua do desconhecido dentro de si, tornando-se um espaço de encontro com seu próprio mistério e alteridade. Destaaco, porém que, ao diferenciar oralidade e escrita, Cixous refere-se a experiências distintas de linguagem, sem estabelecer um juízo de inferioridade da oralidade.

Ao confrontar as duas abordagens para o gesto da escrita, é possível dizer que há um contraste entre fragmentação e a rigidez de Barthes e a fluidez de Cixous, oferecendo uma multiplicidade de formas e expressões para este gesto. Em ambos os casos, observamos que a escrita é profundamente ligada ao corpo, especialmente à mão; porém, a performance deste gesto se apresenta de maneiras distintas nos arquivos de cada autor, demonstrando como cada um constrói os processos de vida, pesquisa e trabalho: em Barthes, com seu processo de corte e montagem; em Cixous, com entrelaçamentos de outras obras, cartas e intervenções da própria autora. Gostaria de reiterar, no entanto, que a própria possibilidade de escrever ou de elaborar um discurso já é, em si, um gesto de amor. Tal gesto está presente na escrita dos autores, mas

²⁹ “(...) o tecido oral permanece ainda menos denso e menos enredado em profundidades do que quando escrevo. Sempre tive, assim, o sentimento íntimo de que é somente na escrita, no papel, sob a pena, nesse gesto e nessa temporalidade, que consigo, que atinjo o mais desconhecido, o mais estrangeiro, o mais avançado de mim a mim. Sinto-me mais próxima do meu próprio mistério na aura de escrever.”

também na possibilidade de que uma pesquisadora brasileira como eu pudesse, de certa forma, acessá-los ao ter acesso aos seus manuscritos, tocar e estar com eles.

Destaco, sobre esta questão, o que Jeannet diz em uma das conversas com Cixous, no livro que venho citando. Ele diz que todo leitor pode agir e tornar-se escritor, uma vez ou outra, lendo o texto adequado, aquele que o fará escrever: poderíamos dizer também que toda leitura é uma forma de escrita, pois reescrevemos o texto de acordo com a nossa experiência, o que surge em nossa mente durante a leitura (2005, p. 34). Minha experiência na BnF confirmou essa perspectiva: ao me deparar com os textos de Cixous e de Barthes, senti que não apenas os lia, mas os ressignificava à luz do meu próprio corpo, na presença do corpo daqueles textos. Cada leitura despertava novas conexões, provocava reflexões e me impulsionava à escrita, seja nas minhas anotações ao longo das análises e, também, no momento de escrita da tese, em uma forma de diálogo e de criação.

A partir das reflexões descritas acima, passei a refletir sobre o próprio corpo e sobre como o encontro dos corpos/*corpus* da pesquisa e dos objetos de estudo – autores e Manuscritos-autores – se destacava. Quando penso na escrita de Cixous e de Barthes, nos Manuscritos-Cixous e nos Manuscritos-Barthes, penso em diversos elementos que se interconectam em relação ao corpo. O primeiro deles é o próprio gesto desta escrita, como já descrito, à mão, com cortes, colagens e rasuras. Um gesto até violento de furar, perfurar, marcar o papel com a força da mão – marcas que eu até podia sentir ao tocar estes papéis, mesmo nos textos datilografados ou digitados com as rasuras e intervenções dos autores às margens. Há também o gesto de Barthes de pintar e desenhar, tal qual as caixas que guardavam as fichas que hoje compõem o *Grand Fichier* e as pinturas que ilustram as capas de algumas edições brasileiras de seus livros. O encontro com o corpo da escrita de Cixous e Barthes revela traços da reflexão contemporânea sobre a escrita e sua relação com este(s) corpo(s). Ambos conferem à materialidade da linguagem um papel essencial, mas delineiam seus contornos a partir de fios diferentes.

É possível dizer que, apesar das diferenças, Barthes e Cixous convergem no questionamento sobre o que o corpo faz com a escrita: como se faz o texto que se deixa atravessar pela carne, pelo sopro, pela alteridade do corpo? As obras dos autores traçam um tecido onde o corpo deixa de ser um objeto da escrita para se tornar central no próprio gesto de escrever. No artigo “*Dans le corps du texte*” (2013), Andrea Oberhuber aborda esses cruzamentos e divergências e mostra como Barthes e Cixous deslocam as fronteiras entre corpo e linguagem, onde o corpo já não é o que o texto reveste, mas aquilo que o atravessa e o rompe

- tal qual os grampos que pude observar que Barthes e Cixous utilizavam em seus manuscritos
- mostrando como a corporeidade afeta o gesto de escrever.

Ao pensar sobre a literatura francesa contemporânea, Oberhuber propõe três verbos: *écrire* (escrever), *décrire* (descrever) e *inscrire* (inscrever). Através deles, ela busca explorar como o corpo se manifesta e é representado no texto literário. Oberhuber destaca que a escrita é um ato corporal, pois não há texto sem corpo: a mão que escreve, os olhos que leem, o corpo que sente. Em consonância com o que observei pelas análises dos Manuscritos-Barthes e dos Manuscritos-Cixous, o corpo não é apenas representado no texto, mas ele próprio se torna texto. A escrita se torna um espaço onde o corpo é inscrito, onde suas marcas, dores, prazeres e experiências são gravados.

A partir da década de 1970, influenciado pela psicanálise, Barthes passou a enfatizar a presença do corpo na escrita, pensando-o como uma manifestação do desejo. É o que explica Leyla Perrone-Moisés, no prefácio de *O rumor da língua* (2012): “o prazer da escritura barthesiana se sustenta de um saber (...) se alcança num *trabalho* da linguagem” (p. XVIII). No ensaio “*Écrivains et écrivains*”, publicado pela primeira vez em 1960, Barthes propõe a distinção entre *escritor* – aquele que faz da linguagem um fim em si – e *escrevente* – aquele que utiliza a linguagem como instrumento. Essa diferenciação marca uma linha divisória entre uma escrita como gesto intransitivo, livre de função utilitária, e uma escrita engajada, ancorada nas determinações sociais. Para Barthes, o ato de escrever é, antes de tudo, uma experiência da linguagem enquanto matéria: uma fruição do texto, uma exploração de suas dobras, rupturas e ressonâncias. É nessa abordagem que o corpo emerge. Além disso, ao falar do narrador proustiano, Barthes também destaca este gesto da escrita: “o narrador proustiano só existe escrevendo, a despeito da referência a uma pseudolembrança” (2012, p. 24). E mais, em “Da obra ao texto”: “a teoria do texto só pode coincidir com uma prática de escritura” (2012, p. 75). Estes dois textos compõem o livro *O rumor da língua*, traduzido por Mário Laranjeira.

No entanto, para Barthes, não apenas a escrita é um gesto; a leitura também é. Ele afirma, no artigo “Escrever a leitura” (1970), que “(...) ler é fazer nosso corpo trabalhar (sabe-se desde a psicanálise que o corpo excede em muito nossa memória e nossa consciência) ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens que o atravessam e que forma como que a profundidade a chama lotada das frases” (2012, p. 29). Além disso, em “Da leitura” (1975/1976), o autor fala, mais uma vez, que a leitura seria um gesto do corpo: “(...) (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem: um suplemento interior da perversão” (2012, p. 33). As últimas citações também são retiradas da obra *O rumor da língua*, traduzida por Mário Laranjeira.

Além disso, Barthes mesmo define, em *Aula* (1978): “Meu próprio corpo era histórico” (2021, p. 48, tradução de Leyla Perrone-Mosiés). Ao analisar as obras do autor, é possível perceber a relação entre corpo e teoria. É o que explica Éric Marty, em *Roland Barthes: o ofício de escrever* (2009): para Barthes, trata-se de um “corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura” (p. 190, tradução de Daniela Cerdeira).

O corpo de/em Barthes é abordado também constantemente na biografia do autor escrita por Tiphaine Samoyault já citada anteriormente. A voz é, segundo Samoyault, uma marca no autor. “E o que persiste de mais grave em seus textos é o modo pelo qual o vivido faz tremer uma teoria: uma voz busca seu corpo, antes de se introduzir, tardiamente, no *eu* comovente dos últimos livros” (2021, p. 25). Samoyault comenta ainda que Barthes tinha interesse por tudo que tivesse relação com a vida material e com os sentidos, como, por exemplo, a cozinha e a alimentação, tendo uma conexão tripla entre estética, corpo e prazer. As coisas que Barthes gostava, segundo a pesquisadora, tinham caráter autobiográfico: papelaria, tintas, canetas e cadernos (2021, p. 416). Por fim a pesquisadora, na biografia, afirma que autor dava “à luz a grafia de uma vida, botando no mesmo plano a escritura e a vida” (2021, p. 39).

O próprio Barthes, em *O prazer do texto*, publicado pela primeira vez em 1972, traz o *grão da voz* como a letra marcada pela dimensão pulsional, ou seja, do corpo. Lucia Castelo Branco explica, no livro *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*:

(...) se para a Lacan a *écriture* relaciona-se à letra do escrito e à cifra da topologia, para Barthes ela virá marcada, pulsionalmente, pelos ritmos do corpo e pelo *grão da voz*. Derrida, por sua vez, estendendo a noção do termo ao conceito de *traço*, entenderá a escritura como uma ‘litografia anterior às palavras: metafonética, não-linguística, a-lógica’ (2011, p. 219)

Na sua obra, Barthes propõe uma reflexão sobre a experiência da escuta e sobre a dimensão sensível da linguagem, indo além do significado das palavras. A metáfora do “grão” é central nessa obra: para Barthes, o “grão” é aquilo que se ouve ou se percebe para além da estrutura semântica da linguagem, além daquilo que as palavras dizem. Ele se interessa pela materialidade da voz, pelo corpo que se manifesta no ato de cantar, falar ou escrever. Barthes investiga o canto, ou seja, a palavra cantada, justamente porque o canto evidencia essa dimensão sensorial da voz, onde o corpo do cantor se torna palpável na emissão do som. Essa perspectiva inaugura uma abordagem crítica que ultrapassa o campo da interpretação puramente intelectual ou racional do texto e da fala.

Tiphaine Samoyault, na biografia de Barthes, destaca que o autor coloca o “grão” como a materialidade do corpo, ou seja, não apenas um elemento linguístico, mas uma experiência sensorial. O “grão”, portanto, é o corpo que fala, é a presença física que se faz sentir na voz, no som, no ritmo e no timbre, e não apenas naquilo que se diz. “O ‘grão’ é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa”, explica Samoyault. (2021, p. 263). A pesquisadora complementa:

“Alma’, ‘sentimento’, ‘coração’ são os nomes românticos do corpo. Tudo é mais claro, no texto romântico, se traduzirmos o termo efusivo, moral, por uma palavra corporal, pulsional – e não há nenhum prejuízo nisso: a música romântica está salva desde que o corpo volta para ela – desde que por ela precisamente o corpo regressa à música. Recolocando o corpo no texto romântico, nós endireitamos a leitura ideológica deste texto, porque esta leitura, que é a da nossa opinião corrente, nunca faz mais do que *virar* (é o gesto de toda ideologia) as moções do corpo em movimentos da alma” (2021, p. 295, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

Desta citação, podemos retornar aos *Fragmentos de um discurso amoroso*, mas agora não aos seus manuscritos, mas às maneiras através das quais Barthes conecta o amor e o corpo. Na obra, o corpo aparece como linguagem, ou seja, como lugar de inscrição, expressão e afetação do discurso amoroso. Diversos fragmentos revelam o corpo como linguagem viva e matéria de desejo. Na figura intitulada “Declaração”, Barthes afirma: “A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao em vez de dedos, ou dedos na ponta das palavras.” (2018, p. 113, tradução de Hortênsia dos Santos). Segundo Éric Marty, “a pele é justamente o símbolo desta intersubjetividade nova, já que ela é espaço de reciprocidade” (2009, p. 383, tradução de Daniela Cerdeira). Ou seja, ora tocador, ora tocado. Isso retoma a fala de Claudia Leite no Outrarte 2022 que trouxe na introdução: “ao tocar, somo tocados”. É possível perceber, então, como o autor coloca o corpo como meio de expressão do desejo, quando as palavras são os gestos – mais um gesto que se apresenta nessa pesquisa. Barthes, assim, aproxima a escrita e toque, sugerindo uma forma de comunicação conectada ainda com o erótico: a palavra deixa de ser apenas um signo e passa a ser também contato.

É no corpo que o discurso amoroso também se expressa com afeto, excesso e grito, que aparece como expressão irreduzível do sentimento. Na figura “Insuportável”, ele diz: “O sentimento de um acúmulo de sofrimentos amorosos explode neste grito: ‘Isso não pode continuar’” (2018, p. 205, tradução de Hortênsia dos Santos). E para pensar as consequências disso no corpo, Barthes explica, na Figura “Repercussão”:

Aquilo que repercute em mim é o que aprendo com meu corpo: alguma coisa fina e aguda acorda bruscamente este corpo que, nesse intervalo de tempo, estava adormecido no conhecimento racional de uma situação geral: a palavra, a imagem, o pensamento agem como um chicote. Meu corpo interior começa a vibrar como que sacudido por trompetes que se respondem e se sobrepõem: a incitação provoca um rastro, o rastro se espalha e tudo fica (mais ou menos rapidamente) arrasado. (2018, p. 243, tradução de Hortênsia dos Santos)

Na coletânea publicada postumamente *O óbvio e o obtuso*, Barthes também aborda a questão do corpo em diversos artigos. Ele pensa a escrita como gesto corporal: o traço, a letra, o grão são marcas sensíveis de uma pulsão que se inscreve na linguagem. Ao devolver o corpo ao texto, seja no desejo, na voz ou no olhar, Barthes desloca a leitura do plano da representação para o da experiência, onde a matéria escreve e ressoa.

Em “Cy Twombly ou *Non multa sed Multon*”, publicado pela primeira vez em 1979 e que compõe a coletânea *O óbvio e o obtuso*, traduzida por Isabel Pascoal, Barthes discorre sobre o trabalho do escultor e pintor norte-americano Cy Twombly, que ele admirava profundamente. Ele propõe ver as obras de TW – como ele o chama ao longo do texto – sob um outro viés, analisando a escrita, a caligrafia e também o gesto, através dos quais o artista “provoca em nós um *trabalho de linguagem*” (2018, p. 160). Segundo Barthes, a obra de TW é escrita, é caligrafia, mas que sua essência não está na forma ou no uso, mas no gesto, no “gesto que a produz *deixando-a arrastar*” (2018, p. 160) sendo “uma palavra escrita *com a ponta dos dedos*” (2018, p. 161) ou ainda “na mão que apoia, traça, e se move, isto é, no corpo que bate (que desfruta)” (1979/2018, p. 166). Barthes continua em outro momento do texto:

O traço, qualquer traço inscrito numa folha, denega o corpo importante, o corpo carnudo, o corpo humoral; o traço não dá acesso nem à pele nem às mucosas; o que ele diz é o corpo na medida em que ela arranha, aflora (pode-se mesmo *dizer*: faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; a sua sede já não é o objeto de desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito deste desejo: o traço, por mais fino, ligeiro ou incerto que seja, remete sempre para uma força, para uma direção; é um *energen*, um trabalho que dá a ler o traço da sua pulsão e do seu gasto. O traço é uma acção visível. (2018, p. 170-171, tradução de Isabel Pascoal)

A partir do corpo, proponho abordar de maneira específica a visão, pois nela é possível conectar Barthes, mas também Cixous e Derrida. No artigo “De olhos nos olhos”, publicado pela primeira vez em 1977, que também integra *O óbvio e o obtuso*, Barthes afirma:

Num dado momento, a psicanálise (Lacan, *Semináire I*, pp. 243) define a intersubjetividade imaginária como uma estrutura de três termos: 1. Eu vejo

o outro; 2. Vejo-o ver-me; 3. Ele sabe que o vejo. Ora, na relação amorosa, o olhar, se é que se pode falar assim, não é tão artificioso; falta-lhe um termo. Sem dúvida, nesta relação, por um lado, vejo o outro, com intensidade; só o vejo a ele; e, por outro lado, vejo-o ver-me; fico intimidado, siderado, reduzido à passividade pelo seu olhar todo-poderoso. E este enlouquecimento é tão grande que não posso (ou não quero) reconhecer que ele sabe que o vejo coisa que desalienaria vejo-me *cego* perante ele.” (1977/2018, p. 305, tradução de Isabel Pascoal)

Samoyault observa que Barthes evidencia um ponto importante da intersubjetividade amorosa no plano do imaginário: na experiência amorosa intensa, o gesto do reconhecimento simbólico se apaga, instaurando uma espécie de cegueira mútua. Segundo ela, a teoria lacaniana, ao articular o campo do Imaginário com o campo do Simbólico, ajuda a compreender por que esse movimento de “ver e ser visto” sem reconhecimento simbólico se converte numa ilusão que alimenta o desejo – uma “orgia imaginária” da qual o sujeito apaixonado não consegue escapar. Barthes, nessa leitura, capta poeticamente a tensão estrutural apontada por Lacan.

Na introdução de *Travessias da Escrita: Leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida* (2003), Fernanda Bernardo reflete sobre a escrita enquanto experiência do ver, retomando Jacques Derrida em *Memórias de cego* e Hélène Cixous em “Saber ver”. Trata-se de pensar a escrita como um gesto que ultrapassa o visível e se situa no contato com aquilo que não se mostra diretamente aos olhos. Ao comentar o texto de Cixous, Bernardo afirma tratar-se de “uma obra sobre o tocar, sobre o tocar com tacto, e em primeiro lugar a língua, a língua *do* outro” (2003, p. 14), ou seja, segundo ela, uma obra tecida às cegas pelas mãos tateantes de Cixous. Esse “tato” com a língua do outro e com a obscuridade primordial é, para ela, condição da própria escrita. Ainda na introdução, Bernardo complementa que “toda escrita que merece o seu nome é, só pode ser, só deve ser uma luminosa melancólica e amorosa caligrafia do invisível – uma caligrafia da sombra” (2003, p. 16). A escrita se realiza, assim, como exercício no limiar do invisível, como traço que desenha o que não se vê plenamente, mas se pressente.

Na mesma obra, Marie-Louise Mallet também trabalha essa dimensão. Em “Saber ver ou da relação de incerteza”, ela propõe a ideia de “perder a miopia” ou “perder o invisível”, apontando para a ilusão de quem sempre enxergou bem e, por isso, acredita ingenuamente na plena presença do visível. Para Mallet, essa suposta transparência do olhar encobre a complexidade da experiência da escrita e da leitura, ambas atravessadas pelo que escapa ao visível imediato. Essa reflexão de Mallet ecoa a escrita de Cixous, para quem o ato de escrever é também uma experiência de visão atravessada pela ausência, por aquilo que não se vê, mas que insiste. “Perder o invisível” não significa, portanto, alcançar uma visão plena, mas sim aceitar

o intervalo, o borrão, o deslocamento que tornam a escrita possível. Em Cixous, como em Derrida, a visibilidade nunca é total: o gesto de escrever revela apenas porque vela, faz ver apenas ao deixar em sombra. Assim, tanto o olhar quanto a escrita se constituem como práticas de aproximação do indizível, modos de tocar o que não se deixa fixar. Escrever - e ler - seria, nesse sentido, uma forma de aprender a ver no escuro, ou, como já citado anteriormente neste capítulo, de andar no ar.

Hélène Cixous, por sua vez, torna a presença do corpo no texto explícita e radical. Véronique Bergen afirma que o corpo de Cixous se coloca ao encontro do corpo da escrita (2017, p. 88). Derrida, em “*H.C. pour la vie, c’est-à-dire...*” (2001) diz que cada uma de suas obras é um corpo. (p. 120). Bertrand Leclair, no artigo “*Où le livre délivre...*” (2019) explica também que é o corpo e o sangue que revelam “*la vérité en écriture, cette intraduisible vérité d’être au monde qui engage autant d’émotion que la raison*”³⁰ (p. 245). Essa “verdade da escrita não é uma verdade que se revela como transparência, mas algo que se *délivre* - que se desprende, que se dá a partir do corpo. O verbo francês *délivrer*, como mostra o site do Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, carrega uma história semântica densa: “*tirer de captivité*”, “*rendre libre*”, “*payer sa rançon*”, e, por extensão, “*rendre indépendant*”. Essa cadeia de sentidos - entre o cativo e o resgate, a prisão e a passagem - revela que *délivrer* implica sempre uma relação de tensão, de travessia e de transformação. Não se trata apenas de libertar, mas de fazer vir ao mundo aquilo que estava retido, cativo ou adormecido. Em Cixous, o gesto de escrever pode ser visto como uma escrita que *délivre* no sentido em que ela faz emergir o que o corpo contém, uma verdade que se revela no próprio ato de nascer em palavras.

No começo/*Au commencement* – roubando as primeiras palavras de Hélène Cixous em “*La venue à l’écriture*”/A chegada da escrita – conforme já explicado, a presente tese se concentraria nos dois ensaios da autora que abordam a questão da *écriture féminine*. O encontro com os manuscritos, porém, também conforme já descrito na introdução, transformou radicalmente a própria pesquisa em si. Ou, no caso destes ensaios, o “não-encontro”, tendo em vista que ambos não estão nos arquivos da autora na BnF.

No entanto, de certa maneira, a “vinda da escrita” aconteceu. Durante seis meses, todos os dias, na Biblioteca Nacional da França em Richelieu, as caixas cinzas dos arquivos de Cixous e Barthes chegavam até mim. Chegavam de uma sala ao fundo do departamento de manuscritos, a qual eu não tinha acesso, sempre carregada por algum funcionário que tinha o

³⁰ “(...) a verdade na escrita, essa verdade intraduzível de estar no mundo, que envolve tanto a emoção quanto a razão.”

direito de entregá-las para mim. Eu não podia nem mesmo abrir a caixa sozinha; isto era feito por outro funcionário que tinha este direito, que entregava as pastas para mim na ordem em que estavam.

As minhas anotações no primeiro dia de pesquisa na BnF, em 02 de maio 2024, abordaram justamente a questão do “direito” de estar ali. A sensação de inadequação diante de tantos protocolos e burocracias, de explicar o que queria em uma língua que não era a minha língua-materna, de pensar na melhor forma de “me portar” para este “primeiro encontro”. Apenas durante a escrita desta tese, em uma tarde de trabalho e conversas com a amiga Amanda Dib, também leitora de Cixous, que percebi as relações entre o que senti especialmente naquele primeiro dia com o que a autora abordava em seus ensaios sobre a escrita feminina.

Desde o começo desta tese, venho destacando a importância do corpo na escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes e a importância do corpo no próprio processo de pesquisa que foi realizado ao longo do período de doutorado, especialmente durante a pesquisa na Biblioteca Nacional da França (BnF). Destaco a materialidade da própria escrita, do corpo na própria escrita – ou, como vemos com Cixous em *O riso da Medusa*, no corpo que escreve o amor. No entanto, além de falar sobre o escrever, é preciso falar sobre o “não-escrever”.

Em *A chegada da escrita* e *O riso da Medusa* – os textos que começaram (com) esta tese – Cixous aborda longamente o seu processo e sua relação com a escrita. Ela descreve vidas ameaçadas pelo ódio, pela morte e por constantes tentativas de silenciamento. Além disso, descreve sua condição de estrangeira e as condições históricas e sociais que a impediam e que impedem outras de escrever. Cixous afirma que tudo se conectava para que ela fosse proibida de escrever (2024 [1976], p. 21). Em *A chegada da escrita*, obra publicada no Brasil em 2024 em tradução coordenada por Flavia Trocoli³¹, entre as razões estão a língua e a nacionalidade. Por isso, ela afirma, como se recebesse como acusação, em uma escrita em forma de diálogo, como segue abaixo:

- Você não é daqui. Aqui não é sua casa. Usurpadora!
- É verdade. Não é por direito. Só por amor. (2024, p. 22, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

O uso do verbo “ser/être” no trecho em destaque acima mostra como a questão é trabalhada por Cixous; mostra a maneira como a autora pensa o “ser” e o “estar” dentro da escrita. O feminino como o que não teria nem direito a esta escrita, o estrangeiro, o usurpador.

³¹ O grupo de tradução de *A chegada da escrita* é composto por: Danielle Magalhães, Flavia Trocoli, Isadora Nuto, Marcelle Pacheco, Patrick Bange, Renata Estrella e Tainá Pinto.

O diálogo citado evidencia o paradoxo da autoria e da legitimidade: escrever é um ato de coragem, quase de transgressão, que desafia ordens simbólicas e sociais que excluem certas vozes. O “ser” e o “estar” aqui articulam uma tensão entre pertencimento e exterioridade, entre a naturalização da presença e a acusação de intrusão. O feminino, o estrangeiro, o marginalizado, são, nesse contexto, chamados a escrever sem a promessa de legitimação, escrevendo por amor à linguagem e à vida.

Além disso, em *A chegada da escrita*, a autora afirma: “Não ‘começo’ por ‘escrever’: não escrevo. A vida é que faz texto com meu corpo. Já sou texto” (2024, p. 70-71). Essa afirmação revela como Cixous desloca a origem da escrita do ato consciente e voluntário para a própria existência. Não se trata apenas de produzir palavras, mas de reconhecer que a vida e o corpo carregam narrativas, marcas, experiências e memórias que se inscrevem inevitavelmente na escrita. O corpo, como veículo de experiências históricas, sociais e pessoais, torna-se inseparável do texto que emerge. Nesse sentido, escrever não é um ato de apropriação ou domínio sobre a linguagem, mas uma resposta à condição de ser no mundo, de habitar uma língua e uma cultura que frequentemente negam reconhecimento ao feminino e ao estrangeiro.

Ao afirmar que já é texto, Cixous problematiza também a ideia de autoria tradicional, hierárquica, centralizada. A escrita surge não como um ato isolado, mas como uma continuidade de forças, memórias e corpos que se inscrevem no papel. Isso conecta-se à sua concepção de *écriture féminine*, que rompe com estruturas lineares e lógicas, privilegiando fragmentos, fluxos, multiplicidade de vozes e sensações corporais. Portanto, a escrita, para Cixous, é simultaneamente resistência e afirmação de existência: resistir às tentativas de silenciamento histórico, social e linguístico, e afirmar que o corpo, o feminino, o estrangeiro e o marginalizado têm direito de tornar-se texto. O ato de escrever é, assim, inseparável da vida, do corpo e da experiência de alteridade.

Nas obras de Cixous, é possível observar que a corporeidade aparece no que impede que a escrita aconteça, tais como “Bocas bloqueadas por mordanças” e “corpos calados”, em *O riso da Medusa*, ou “sentir-se nua”, em *A chegada da escrita*. Em *O riso da Medusa*, a morte, o que impede a escrita, é descrita por Cixous como vergonha, culpa, e corpos calados... silêncio. É doença, é acusação de ser monstruosa – tal qual a Medusa. São mulheres sufocadas pelo antinarcisismo e o antiamor, uma sociedade que as leva a odiarem outras mulheres, deixando seus corpos reduzidos em limites e margens. Em *A chegada da escrita*, vergonha (*honte*) também aparece, assim como louca (*folle*) e nervosa (*nerveuse*).

No entanto, o que faz com que a mulher escreva, também é dado em termos do corpo. Sendo assim, tanto o que corta quanto o liga nos textos estão colocados a partir de imagens que fazem referência à corporeidade. Como mostra Lucia Castello Branco, na tese de doutorado intitulada “A traição de Penélope – uma leitura da escrita feminina da memória”, para Derrida, “o escrito e a mulher mantêm uma estreita relação, tendo em vista que em ambos se dá esse privilégio da forma do corpo e da marca que se imprime sobre o corpo” (1990, p. 153). Esse corpo é marcado de maneira tripla, pela perda, pelo fragmento, pela ruptura.

Após contar como era impedida de escrever, em *A chegada da escrita*, Cixous conta como foi capturada “até as entranhas” pelos textos e que se sentiu amada, mesmo que esses textos não tivessem sido escritos para ela. “Quando o amor faz amor com você, como impedir-se de murmurar, dizer seus nomes, dar graças às suas carícias?” (2024, p. 23). Esse amor que a capturou foi, segundo ela, impossível de evitar, quando já havia sido fecundada. É importante frisar que a questão da fecundação aparece de maneira recorrente nos textos de Cixous sobre a escrita. Isso ocorre tendo em vista que a autora pensa a *écriture féminine* como algo a ser gestado. A fecundação, em Cixous, porém, não é uma simples metáfora biológica; ela indica o modo como a escrita se inscreve no corpo e na vida, como um acontecimento que transforma e dá origem a algo novo. Escrever é, portanto, um ato de criação. Não se trata de dominar o texto, mas se deixar tocar por ele, permitir-se ser marcada, transformada e, simultaneamente, gerar um mundo de palavras que reflete seu corpo, sua história e suas relações.

O uso da linguagem de amor e carícia enfatiza que a escrita é profundamente relacional e afetiva. É o encontro entre o corpo que escreve e o texto que já existe, entre a autora e os legados literários que a precedem, que provoca a fecundação da escrita. Assim, a produção textual se assemelha a uma gestação: há um tempo de incubação, uma atenção ao que emerge, uma transformação interna que prepara a autora para oferecer algo ao mundo.

Além disso, pensar a *écriture féminine* como gestada subverte a lógica patriarcal de produção literária, baseada em autoria e domínio. Em Cixous, a escrita nasce do contato, da abertura ao outro e ao mundo, e não da imposição de uma vontade isolada. O texto, fecundado pelo corpo e pela experiência, torna-se extensão do sujeito que escreve, ao mesmo tempo em que mantém sua própria autonomia e multiplicidade de vozes. Assim, a fecundação na escrita representa a ligação intrínseca entre corpo, vida e linguagem, reafirmando que a escrita é um processo vivo, sensível e gerativo, que desafia a exclusão histórica e social do feminino, do marginalizado e do estrangeiro.

Um texto importante para pensar a escrita de Cixous, especialmente no que concerne ao feminino é “*Queer écriture*****”, de Nadia Setti, que integra o livro *Hélène Cixous*,

corollaires d'une écriture (2019), organizado por Marta Segarra. Nele, Setti afirma que a escrita de Cixous encarna uma face “*queer*”: não por oscilar entre o masculino e o feminino, mas por justamente se colocar além dos gêneros fixos, revelando a potência de uma escrita que transgride e desestabilizada as normas. A *queer écriture* no modo cixousiano não é melancólica, mas frequentemente jubilatória: “*Je suis morte. Il y a un abîme. Il y a le saut. On le fait. Ensuite, une gestation de soi – en soi, atroce [...] pendant qu’elle se meurt – puis se naît, silence*”, afirma Setti, citando o texto original em francês, *La venue à l’écriture*. Segundo ela, em um texto como esse, são mobilizados e reativados todos os recursos da pronominalidade no feminino (como sujeito e complemento), ou melhor, ressuscitados. Ela continua :

Dans la phrase précédemment citée, après une série de sujets féminins ‘elle’ c’est ‘on’, en italique, troisième personne neutre, qui le fait saut. La transition abrupte est préparée par deux courtes phrases qui débutent par ‘il y a’ : ce ‘il’ se confond avec le masculin, cependant il est neutralisé. Autrement dit, cette ‘gestation de soi – en soi, atroce’ qui est aussi condition et processus de gestation de l’écriture, s’effectue en passant par le sujet ‘on’ qui n’est pas du tout à fait un neutre (ni positif ni négatif) mais plutôt la trace d’une désappartenance profonde, de séparation et éloignement de soi à soi-même. Ensuite, alors que la mort, ‘ma mort’, revient en lettres majuscules, ‘elle’, ‘on’ continue à circuler dans les lignes du texte, dans ‘sont’, ‘l’ont’, ‘mon’ : ‘L’on fuite. En sont issus. Mon écriture’. Cependant, le corps demeure une ressource indispensable pour l’écriture : ‘Voici ce que mon corps m’apprend : tout d’abord, méfie-toi des noms : ils ne sont que des outils sociaux, des concepts rigides, petites cages à sens qu’on met en place comme tu sais, pour que nous ne mêlions par les uns les autres’. Il ne s’agit pas d’un programme qu’il faudrait réaliser, aucune règle ou norme à appliquer, plutôt des avertissements à entendre lorsqu’on lit ses textes : ‘Écrire et traverser les noms, c’est le même geste nécessaire’³² (2019, p. 216)

Assim, para Setti, o sujeito pronominal “*je*” encontra-se constantemente atravessado por tensões, tormentos e efeitos contraditórios. A escrita manifesta uma desorganização deliberada das lógicas lineares do tempo - passado, presente e futuro - e do espaço, construindo

³² “Na frase anteriormente citada, após uma série de sujeitos femininos ‘ela’, é o ‘on’, em itálico, terceira pessoa neutra, que dá o salto. A transição abrupta é preparada por duas frases curtas que começam com ‘il y a’: esse ‘il’ se confunde com o masculino, contudo encontra-se neutralizado. Em outras palavras, essa ‘gestação de si – em si, atroz’, que é também condição e processo de gestação da escrita, realiza-se passando pelo sujeito ‘on’, que não é propriamente um neutro (nem positivo nem negativo), mas antes a marca de uma profunda desfiliação, de uma separação e de um distanciamento de si em relação a si mesmo. Em seguida, enquanto a morte, ‘minha morte’, retorna em letras maiúsculas, ‘ela’, ‘on’ continua a circular nas linhas do texto, em ‘sont’, ‘l’ont’, ‘mon’: ‘L’on fuite. En sont issus. Mon écriture.’ No entanto, o corpo permanece como um recurso indispensável para a escrita: ‘Eis o que meu corpo me ensina: antes de tudo, desconfia dos nomes: eles não são senão ferramentas sociais, conceitos rígidos, pequenas gaiolas de sentido que se instauram, como você sabe, para que não nos confundamos uns com os outros.’ Não se trata de um programa a ser realizado, nenhuma regra ou norma a aplicar, mas antes de advertências a serem ouvidas quando se lê seus textos: ‘Escrever e atravessar os nomes é o mesmo gesto necessário.’”

uma estratégia ao mesmo tempo desconcertante e profundamente potente. Nesse movimento, a escrita-corpo se mostra como um território habitado por forças instáveis, onde não está claro quem ocupa qual lugar: não se sabe quem está realmente em casa.

Em *O riso da Medusa*, Cixous também aborda a questão do feminino na escrita e na linguagem. Na obra, a autora recorre à imagem da Medusa, mas de uma forma desconstrutora. Medusa, de acordo com a mitologia, era um ser monstruoso, com cabelos de serpentes, que transformava em pedra todos que a olhavam. Ela foi decapitada por Perseu, filho de Zeus e figura heroica dessas narrativas míticas. Medusa é uma figura feminina que impõe medo nos homens. É capaz de matar apenas com o olhar, sem nada dizer. Perseu corta sua cabeça em um golpe dado pelas costas, sem encará-la. Além disso, segundo os relatos do mito, Medusa estaria grávida no momento que é assassinada. Assim, podemos ver uma potência do que representa o feminino, que causa medo e repulsa nos homens, sendo silenciada de maneira violenta, morta pelas costas quando está grávida. Seu assassinato pode ser visto, então, como uma representação do silenciamento do que é visto como feminino.

Cixous, porém, ao contrário do que é colocado na mitologia, traz a imagem de uma Medusa que ri. Ela diz: “Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri” (2022, p. 62, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). É possível, então, dizer que o riso da Medusa representa o que Cixous quer demonstrar como expressão do feminino, expressão do subversivo, do que está à margem, do que conecta; e do que vai contra a morte, o assassinato, a violência e o silenciamento. A Medusa não é apenas bela, não pode apenas ser olhada; ela ri. *O riso da Medusa*, na imagem desta Medusa grávida, gesta, então, a escrita feminina.

A escrita feminina daria lugar, como indica Derrida, à desconstrução de todas as estruturas de poder tais como gênero, raça e nacionalidade. Apesar do nome, não se trata de algo marcado biologicamente, do sexo, mas do que Cixous – e, também, Jacques Derrida – chamam de “diferença sexual”. É importante frisar esse termo, pois ambos os autores explicam que o feminino ocupa uma posição marginalizada dentro da estrutura simbólica da linguagem e buscam compreender de que forma se poderia estabelecer uma escrita literária que desviasse dos estilos falocêntricos.

Essa perspectiva se aproxima da reflexão de Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, em que o autor caracteriza o amor como uma experiência que escapa às regras e estruturas impostas pela linguagem dominante. Assim como a escrita feminina, o discurso amoroso de Barthes valoriza a singularidade e a subjetividade em detrimento das categorias normativas impostas pelas estruturas hegemônicas. Ambos desafiam as dicotomias

rígidas e promovem a abertura ao outro, à diferença e à pluralidade. Samoyault, na biografia de Barthes, destaca que o autor já criticava a estrutura binária antes das principais teses dos estudos de gênero em seu livro *S/Z*, publicado pela primeira vez em 1970. Na obra, ele encena *S/Z* com o motivo da castração, sendo Z o inverso do S. Nesta análise, “é uma letra dolente, crepuscular, velada, cruzada, na qual a mulher inscreve a submissão e sua súplica (Samoyault, 2021, p. 421, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos). Samoyault explica que Barthes “dissocia os conceitos de sexo e de gênero e mostra que não podemos nos satisfazer com a estrutura institucional binária que é aquela dos sexos.” (2021, p. 422, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos).

Tanto em Cixous quanto em Barthes, a marginalidade – seja do feminino na linguagem ou do amor nos discursos dominantes – assume um papel central de resistência e transformação. Ao recuperar essas vozes silenciadas, ambos criam caminhos para a afirmação de práticas que subvertem as normas estabelecidas e permitem imaginar novas formas de existência e expressão, livres das imposições do poder. Lucia Castello Branco (1990) aponta: não se trata de pensar o sexo do autor ou o sexo do texto, mas em como esse texto se constrói; como fazer dele um traço do feminino – como o fio que a traça tece.

Para Cixous, a escrita feminina seria uma escrita mais livre e fluida, tendo, portanto, tons mais “femininos” que os modos tradicionais de escrita. É um movimento, é uma dança; e não pontos fechados, imóveis. O feminino estaria, então, na margem do simbólico, ocupando uma posição marginalizada, escrevendo e afirmando a diferença, ou seja, criando as alternativas às estruturas e linguagens patriarcais e rompendo com a submissão. Trata-se - e voltamos à Lucia Castello Branco - de uma configuração discursiva específica do feminino, um traço do feminino no texto. Este traçado/traço funciona como uma marca, trazendo o que Lacan vai chamar de caráter material da letra. (1990, p. 109) O feminino é colocado como algo sempre à margem, algo que se constrói no vazio e no não-lugar, pois a “poética da feminilidade se constrói a partir de brechas, lacunas (...) fragmentos” (Castello Branco, 1990, p. 131). Ou, como afirma Cixous em *O riso da Medusa*: “para além dos territórios subordinados à dominação”, correr “à margem onde nenhuma autoridade poderá jamais subjugar” (2022, p. 58, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). Samoyault, na já citada biografia de Barthes, também traz a relação com o pensamento de Lacan. Segundo ela, trata-se do traço simples horizontal que ele situa entre o saber e o gozo; o prazer ligado ao funcionamento caligráfico. (2021, p. 416, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

Se falamos de margens e territórios, podemos também pensar na letra em sua interface entre literatura e psicanálise. Como explica Lucia Castello Branco, no livro *Chão de letras: as*

literaturas e a experiência da escrita. (2011), ao ser descrita como um “corte no espaço”, a letra desenha um litoral, uma zona de passagem e fricção entre a escrita e a leitura, entre a voz e o silêncio, entre o texto e o mundo. É nesse território limítrofe, entre margens e superfícies, que a letra adquire uma densidade própria, tanto subjetiva quanto política, instaurando o que Lacan chamou de escrita *pas-à-lire*: não exatamente uma escrita para ser lida, mas um movimento que antecede a leitura, um passo em direção a ela (p. 59). Nesse contexto, a letra não funciona como veículo transparente de comunicação, mas como enigma – um traço inaugural que funda um corpo simbólico.

Castello Branco retorna à análise de James Joyce feita por Lacan para apontar que essa operação ganha um contorno particular. Para Lacan, a escrita de Joyce não representa apenas um gesto estético, mas a construção de um corpo próprio, uma compensação simbólica para aquilo que lhe escapa no registro do imaginário e do real. A letra, nesse processo, não só sustentaria o corpo, como também o fratura e o reabre a outros modos de sentido e de gozo. Lacan forja a expressão *Lituraterra* para apontar que a letra cria um litoral entre mundos distintos, realizando ao mesmo tempo o movimento de sutura – o fechamento, o laço – e de abertura – a fissura, o transbordamento (2011, p. 50-51).

A noção de escritura, nesse campo, se ramifica em diferentes leituras, que compartilham uma inquietação comum: o tensionamento entre a materialidade do traço e o campo do sentido. Castello Branco destaca que, para Lacan, a escrita se conecta à letra enquanto cifra e operador topológico. Barthes, por sua vez, a associa ao corpo e à pulsação do “grão da voz”. Já Derrida amplia essa perspectiva ao entender a escritura como um traço que antecede o logos. (2011, p. 219).

Para Flavia Trocoli, no artigo “Insistir no *Eu*, destronar o *Eu*, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous” (2020), o *Eu* em Hélène Cixous é deslocado e, assim, destronado como “ponto de referência exclusivamente narcísico e imaginário para receber camadas, sempre fugitivas e metamorfoseadas, vindas de outras cenas” (p. 191). Portanto, trata-se não de um *Eu* vinculado a uma identidade, mas um *Eu* que, a cada “giro da palavra”, encontra novos significados e modos de enunciação, a partir dos quais este *Eu* é “destronado pela morte, pelo passado, pelo destino, pelo inconsciente” (p. 192). A questão do *eu* e da subjetividade será abordada no Capítulo III. Agora, porém, gostaria de destacar que o *Eu* destronado é narrador e personagem, onde estão sobrepostas moléculas que “se *roubam* da Literatura, da História, da Desconstrução, da Psicanálise” (Trocoli, 2020, p. 189). Em *A chegada da escrita*, vemos uma mulher judia, cuja língua materna não é a língua na qual ela está escrevendo – o francês – e que, portanto, enfrenta estes empecilhos para que sua escrita seja possível.

Pensar a escrita do feminino é pensar de que forma o feminino se desencaixa em uma economia significativa masculinista. As feministas da Segunda Onda²⁹, como Cixous, discutiram justamente como a gramática – no caso, na língua francesa – é falocêntrica e que as mulheres são sempre colocadas como categoria normativa excludente; a mulher é sempre vista hierarquicamente abaixo do homem, menos perfeita, um sujeito sempre em falta. Para elas, seria necessário afirmar essa diferença, escrever essa diferença.

Eu defendo, sem equívoco, que existem escritas *marcadas*; que a escrita foi, até agora, e de maneira bem mais extensa, repressiva, mais do que supomos ou confessamos, administrada por uma economia libidinal e cultural – logo, política, tipicamente masculina –, lugar no qual se reproduziu de modo mais ou menos consciente e de maneira aterrorizante – pois que frequentemente escondida ou enfeitada com os charmes mistificadores da ficção – o afastamento da mulher; lugar que trouxe consigo, grosseiramente, todos os sinais da oposição sexual (e não da diferença), lugar no qual a mulher nunca teve *sua* fala, sendo isso o mais grave e imperdoável, já que é justamente a escrita *a própria possibilidade* de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. (Cixous, 2022, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos – grifos da autora)

Como já dito, Cixous frisa que a *écriture féminine* seria uma escrita da diferença. Isso ocorre, pois ela defende que a linguagem nunca é neutra. “Escrever fora do padrão imposto pela linguagem é entendido aqui como uma escolha (lexical, sintática, política): deixam-se de lado algumas possibilidades de linguagem para usar outras, e nesta escolha há uma implicação ético-estética.” (Souza & Pereira, 2018).

Com sua escrita poética - refletindo a forma como ela estuda e analisa a própria escrita - Cixous afirma que a mulher se colocaria por si mesma dentro da história através da escrita.

*C’est en écrivant, depuis et vers la femme, et en relevant le défi du discours gouverné par le phallus, que la femme affirmera la femme autrement qu’à la place à elle réservée dans et par le symbole, c’est-à-dire le silence*³³. (Cixous, 2018, p. 46-47)

Segundo Frédéric Regard, em prefácio a *O riso da Medusa* intitulado “AO!” – também traduzido para a edição brasileira da obra - Cixous abordava “aspirações ainda não formuladas de uma nova geração, ao mesmo tempo que fundava uma nova forma de conceber e de *escrever* a questão feminina”, não apenas exprimindo uma luta contra o patriarcado, mas

³³ “É escrevendo, a partir da mulher e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher de outro modo que não no lugar a ela reservado no e pelo símbolo, ou seja, o silêncio.”

experimentando “*um novo estilo do feminino*” (2022, p. 11 – grifos do autor). Em consonância, afirma Lucia Castello Branco: o traçado feminino do texto, o traço que funciona como uma marca. É um traço, porém, descontínuo, “que, como marca do corte, da ruptura, permite a ligação, o transporte, a ilusão de continuidade. Entretanto, ao estabelecer a passagem, ele não tem como deixar de marcar o abismo temporal, o vazio, lacuna (...)” (1990, p. 72). É o que observamos também em Derrida: na obra *Gramatologia* (2017), o autor fala que a *différance* é o rastro puro, o puro movimento, o entrelugar, e ainda um fragmento de si mesmo. Além disso, para ele, desconstrução não é destruição, é um gesto de amor. É o que explica Fernanda Bernardo, em “Sim, adeus, a Jacques Derrida” (2004), ao relembrar uma entrevista do autor para Franz-Olivier Giesbert, intitulada “*Ce qui disait Jacques Derrida*”.

Em ‘Circonfession’, uma das suas obras de carácter *aparentemente* mais autobiográfico, não só Derrida Confessa que, ‘desde que procurando uma frase (se) procur(a) numa frase, sim, eu’, isto é, não só Derrida lembra que a escrita é sempre (se *escrita* for) singularmente autobiográfica ou, e mais precisamente, *auto-bio-thanato-hetero-gráfica*, como confessa também não ter amado nunca ‘senão o impossível’. E a este amor, a este, louco amor *do* impossível, graças ao qual é todo o *pensamento do possível* de Aristóteles (passando por Leibniz, Kant, Bergson, etc.) a Heidegger, inclusive, que se vê re-pensado, chamou ele ‘*deconstructo*’ – é o *noe* do seu *pensamento*. (Bernardo, 2004, p. 325)

E um dos aspectos que chamo atenção no texto de Cixous é justamente o amor: a escrita que vem do amor que as mulheres teriam por si mesmas. Para lutar contra o antiamor, o antinarcisismo, ela afirma, em *O riso da Medusa*, que é preciso que as mulheres se amem. Trata-se do “Amor Outro”, como uma respiração. O AO que, assim, marcado em itálico, transporta na direção do devir. É o Alfa e Ômega do amor que “ousa o outro”, é “escrever a fim de permitir o voo das letras do bem-amar”, é o “próprio amor, amor inteiro, estendido em direção ao mesmo como em direção à sua diferença vindoura, a *amança* de amar” (Regard, 2022, p. 24). Para se amar, segundo Cixous, seria preciso “matar a falsa mulher para a viva respirar”, para ter o “sopro da mulher inteira”. Tentam matar a mulher inteira, mas é o amor que liga, é através do sopro de vida que se conecta o que é cortado por essa morte.

Morte esta que se dá de maneira literal - na decapitação da Medusa, na violência a qual as mulheres são submetidas; mas morte também que é vista sob a imposição do silêncio das bocas amordaçadas e dos corpos calados que já foram citados, mulheres reduzidas a limites e controladas por margens, permeadas pela vergonha. Cixous diz, em *O riso da Medusa*: “Minhas amigas haviam sido tão maltratadas: mais de uma língua havia sofrido algum corte.”

Mas, para Cixous, “escrever é trabalhar (no) entre, interrogar o processo do mesmo e do outro, sem o qual nada vive, desfazer o trabalho da morte”. Porque a Medusa “não é mortal. Ela é bela, e ela ri”. E é nesse sorriso, nessa expressão da Medusa, que encontramos a forma de “fazer emergir aos lábios por onde ela transbordará de suas espumas”, encontramos o voo/roubo que explodirá com a Lei, para desordenar o que é “pessoal” e debochar do medo da decapitação (ou da castração). Ao escrever, ela “pega a letra/*prends la lettre*”: “Quando eu escrevo, são todos aqueles que não sabemos que podemos ser que se escrevem a partir de mim (...) incansável, inebriante, insaciável procurada de amor. Jamais nós faltaremos.” (Cixous, 2022, p. 81) Ao terminar *O riso da Medusa* dessa forma, Cixous traz justamente como a escrita, como através da escrita, ela é capaz de destruir a imagem da decapitação, superar o medo e escrever – sobre si e outras mulheres, para si e outras mulheres.

O texto de Cixous é potente ao pensar e falar sobre, escrever, gritar – como ela mesma diz – sobre a liberdade e a existência das mulheres. A boca também grita e a voz também aparece como um elemento de maneira frequente. Em *A chegada da escrita*, ela afirma: “Minha voz afasta a morte; minha morte, sua morte; minha voz é o meu outro. Escrevo e você não está morto. Se escrevo, o outro está salvo.” (2024, p. 11). É a voz, portanto, que repele a morte.

Em *O riso da Medusa*, a autora, ao pensar a escrita feminina, a escrita do corpo, afirma que é difícil para a mulher tomar a palavra, tendo em vista que, para fazer isso, ela utiliza todo o seu corpo; ele treme e ela “lança sua voz ao vazio” (Trocoli, 2022, p. 84). Cixous diz em *O riso da Medusa*, na tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos: “Eu dizia às amigas: é a nossa vez de rir. Nossa vez de escrever.” (2022, p. 30). Ela defende ainda: “Escreva-te: é preciso que seu corpo se faça ouvir.” (2022., p. 51) para “escapar do silêncio” (2022., p. 53).

Observamos movimento similar no ensaio *A chegada da escrita*, traduzido por Danielle Magalhães, Flavia Trocoli, Isadora Nuto, Marcelle Pacheco, Patrick Bange, Renata Estrella e Tainá Pinto. Na obra, Cixous diz:

Uma manhã, isso explode. Meu corpo ali reconhece uma de suas alucinantes aventuras cósmicas. Tenho um vulcão em meus territórios. Mas sem lava: o que quer escorrer é o sopro. E não de qualquer forma. O sopro ‘quer’ uma forma. ‘Escreva-me!’ Um dia, a súplica, outro dia, a ameaça. ‘Mas você vai me escrever ou não?’ Ele poderia me dizer: ‘Pinte-me’. Tentei. Mas a natureza de sua fúria exigia a forma que detém o mínimo, o corpo sem moldura, sem pele, sem parede, a carne que não seca, que não se enrijece, que não coagula o sangue louco que quer percorrê-la – eternamente. ‘Deixe-me passar ou destruo tudo!’ (2024, p. 19, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

Neste caso, porém, é possível notar que Cixous descreve um corpo que explode como um vulcão, algo que vem de dentro - não de cima, como um deus - mas de uma região desconhecida no interior dela; região sem limites da qual escorre o sopro que ela amava e temia, que a surpreendia e a possuía. O vulcão, sem lava, mas com sopro, sugere que a força da escrita não se reduz à violência ou à destruição, mas à energia criativa, ao impulso de dar forma ao que é inominável, ao que pulsa no corpo. Há um diálogo entre corpo e linguagem, entre impulso e forma, entre o infinito do interior e a delimitação do texto. Além disso, a alternância entre súplica e ameaça revela a tensão constitutiva da criação: a escrita aparece como desejo que impõe sua urgência e simultaneamente desafia a autora. Essa experiência de ser possuída e amada pelo texto reforça a ideia de fecundação: a criação literária envolve entrega, risco e reconhecimento de forças.

Também é possível refletir sobre a relação entre corpo e política: a corporeidade explosiva de Cixous não é neutra; ela reflete a experiência de um corpo historicamente marginalizado - feminino, estrangeiro, ou marcado por outras formas de exclusão - que precisa lutar para tornar-se voz. O texto surge, assim, como território de liberdade e afirmação do ser, onde o corpo é simultaneamente sujeito e instrumento da criação.

Ao pensar nas repressões às quais as mulheres são submetidas, Cixous descreve as vezes em que ficou encantada com uma mulher contando sobre a experimentação do seu próprio corpo, “uma interrogação precisa e apaixonada de sua erogeneidade” (Cixous, 2022, p. 43, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). A autora, então, afirma que a beleza – o gozo, masturbação – não serão mais proibidos, que gostaria que as mulheres escrevessem sobre essas experiências para que outras mulheres, “outras soberanas inconfessas, possam exclamar: eu também transbordo, meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece cantos extraordinários (...)” (2022, p. 43, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). Mulheres, segundo ela, extraordinárias. Mas, mantidas sob a égide do sistema que as silencia, ela questiona: “Qual é a mulher efervescente e infinita que, imersa como ela estava na sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e no menosprezo dela mesma pela grande mão parental-conjugal-falogocêntrica, *não sentiu vergonha de sua potência?*” (2022., p. 43-44, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). Ou também: “Gozar como gozam e fazem gozar *sem fim* os deuses que criaram os livros” (Cixous, 2024, p. 22, tradução coordenada por Flavia Trocoli), ou seja, escrever é, para Cixous, o gozo de quem escreve.

Partindo da ideia de que o sujeito é aquilo que o significante representa para outro significante, Lacan explica que a linguagem seria constituída essencialmente de significantes e que, assim, a diferença sexual seria simbólica, isto é, um acontecimento de linguagem, e não

naturalizada. O gozo lacaniano (“*jouissance*”) coloca-se além do princípio do prazer – especialmente o puramente sexual - e determina o momento em que a sexualidade assume e ultrapassa o universo fálico.

Cixous pensa que, para falar da escrita feminina, deve-se tomar como ponto de partida o gozo/a *jouissance*, tendo em vista que este descreve o prazer ou a êxtase sexual combinando aspectos mentais, físicos e espirituais da experiência feminina, beirando a comunhão mística, com explosão, difusão, efervescência, abundância. Cixous afirma que o gozo é a fonte do poder criativo de uma mulher e que a supressão do gozo impede que as mulheres encontrem sua própria voz plenamente fortalecida. A autora explica que se trata de localizar este gozo e entender as formas para escrevê-lo, como escrevê-lo. Ou como questiona Cixous, em “*Sorties*” (1986): “*How do I pleasure? What is it – feminine jouissance – Where does it happen, how does it inscribe itself – on the level of her body or of her unconscious? And then, how does it write itself*³⁴” (p. 207). É a escrita desse gozo – do, no e através do corpo – que retiraria a mulher do silêncio reservado a ela por meio do Simbólico. Trata-se de, como já foi dito, implantar uma escrita revolucionária, inscrevendo o que seria o mais próprio do gozo feminino.

Roland Barthes também utiliza o termo em suas análises do prazer que é possível extrair de um texto. Segundo Ceia, para o autor francês,

qualquer texto “textual” conduz pela sua essência criativa à *jouissance* do autor, seja literário ou não, isto é, conduz necessariamente não só a um prazer de escrita como a própria escrita ou texto produzido é uma espécie de clímax sexual – um *têxtase*. Se reduzíssemos este princípio de textualidade e decidíssemos que qualquer tentativa de levar o erotismo criativo da escrita para além de certos limites significa entrar de imediato no limiar do literário, então teremos encontrado um critério de definição da literariedade. Do texto que seja resultado de um *têxtase*, podemos dizer que é literário. O princípio do *têxtase* textual está naturalmente sujeito ao livre arbítrio do leitor. (Ceia, 2009)

É possível dizer que existem duas economias distintas de gozo: feminina e masculina. Essas economias não se distinguem de maneira definitiva e nem com base em determinantes biológicos, mas trata-se de um movimento dos traços. O feminino, assim como já comentado anteriormente, é o que vai contra a Lei patriarcal masculinista, Lei com letra maiúscula mesmo.

Assim, a Lei é, para Cixous, sempre por definição indefinível, o “puro antigozo”. A

³⁴ “Como é que eu desfruto? O que é isso – o gozo feminino – Onde acontece, como se inscreve – no nível do corpo dela ou do inconsciente? E então, como é que ele se escreve?”

coragem de desobediência da lei normalmente cabe às mulheres e elas que são geralmente punidas por isso, pois o gozo é socialmente regulado. E Cixous, em *A hora de Clarice Lispector*, publicado pela primeira vez em 1989 e traduzido para o português por Márcia Bechara, afirma que “um prazer vale uma morte” (2022, p. 101) e ainda: “Gozar é se perder? Perder-se é uma alegria tão grande...” (2022, p. 101)

Ainda pensando no paralelo que Cixous faz com a masturbação, que as mulheres também fazem escondido e com culpa, ela afirma que a escrita também seria feita às escondidas, não sendo bom justamente por ser escondido, “assim como nos masturbávamos escondido, não era para ir além, mas apenas para atenuar um pouco a tensão, somente o necessário para que o excesso parasse de nos atormentar.” (Cixous, 2022, p. 44, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). Entregar-se em palavras, tal como Cixous defende em *O Riso da Medusa*, é a manifestação de uma liberdade para as mulheres - uma liberdade que muitas vezes não era (e ainda não é) possível tanto na própria escrita como em outras esferas.

Em consonância em relação à voz, é possível retornar à relação da escrita de Cixous com a psicanálise. O método psicanalítico, desenvolvido por Freud, pensa a cura através da fala. A importância da voz reside no fato de que é a arte do dizer que transforma o inexprimível. O grito e a voz marcam a presença e a possibilidade de retorno no corpo – através da voz – do que muitas vezes são detritos, fragmentos, pedaços. No grito e na voz, há a possibilidade de retorno no corpo de detritos, fragmentos, pedaços... No ponto do furo, do vazio, da incompletude, podemos encontrar a prática da letra – quando o inconsciente se converte na prática da letra, como afirma Lacan em “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”, publicado em 1965.

Na obra de Hélène Cixous também é possível observar tal aspecto tendo em vista a forma como a autora “joga” com a(s) língua(s). O jogo de Cixous na língua atravessa estrutura, vocabulário, sonoridade e até mesmo pontuação, em suas formas de colocar na escrita especificidades da fala, como pausas, hesitações e diferentes vozes. Em *O riso da Medusa* e *A chegada da escrita*, Cixous realiza esse mesmo jogo, trabalhando os diversos significados e contextos para construir – ou desconstruir - o texto e o pensamento. É o caso, por exemplo, de quando ela diz, em *O riso da Medusa*: “Você, se o quiser, toque-me, acaricie-me, dê-me, você, a mulher viva sem nome, ame a mim como eu mesma.” Esta última oração, no original, temos: “*même moi comme moi-même*”, o que seria, de acordo com as tradutoras Natália Guerellus e Raíssa França Bastos, um

astuto jogo de palavras, em que podemos compreender um dos sentidos ao lermos a frase em silêncio (literalmente: “o mesmo meu como eu mesmo” ou “a mesma minha como eu mesma”), e outro sentido ao lermos a mesma frase em voz alta, incorporando, assim, a oralidade do verbo *aimer* = “amar”: “me ame a mim como eu mesma”. (2022, p. 55)

O verbo *roubar* é um dos pontos-chave para discutir a escrita feminina segundo Cixous. Ao dizer: “*Voler: c’est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. Du vol, nous avons toutes appris l’art aux maintes techniques, depuis des siècles que nous n’avons accès à l’avoir qu’en volant ; que nous na avons vécu dans un vol, de voler (...)*” (Cixous, 1975/2024, p. 39 – grifos da autora) temos a possibilidade de ler com dois sentidos, tendo em vista que o verbo *voler*, francês, tem dois significados: pode indicar tanto “voar” quanto “roubar”. É o termo “voar” escolhido pela tradução da obra publicada em 2022. Cixous continua a fazer o jogo com os significados ao longo de todo o trecho em questão. Na tradução para o português brasileiro, feita por Natália Guerellus e Raísa França Bastos, o trecho ficou da seguinte forma, mantendo a dualidade pretendida pela autora: “Voar é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos a acesso a ela a não ser *roubando*, que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar (...)” (2022, p. 67). É na bivalência do verbo em francês, *voler*, que significa “roubar”, mas também “voar” que se encontram os “elementos imprescindíveis para a subversão daquilo que, regulado pela posse, estaria fixado no espaço e no tempo de maneira idêntica a si” (Trocoli, 2020, p. 190).

Danielle Magalhães, no livro *Ir ao que queima* (2022) destaca a relação entre o amar e o roubar. Citando Lacan, ela diz que o “ser que ama é um ser roubado” e complementa:

É um assalto. O amor assalta o ser e aquele que ama se vê sobressaltado, na violência desse ponto de suspensão [*point de suspension*], na violência desse imprevisto, desse acontecimento pelo qual se é tomado. Acreditar no amor é crer nesse arroubo, nesse ponto de suspensão. (p. 30)

E se falamos de amor, de gozo, de psicanálise, de letra, lembramos que, para Lacan, “falar de amor é, em si mesmo, um gozo” (1972-1973/1985, p. 90) e que o amor é análogo à letra. Como define Lucia Castello-Branco: “Dessa experiência do encontro, alguns farão poesia, outros psicanálise. Mas há ainda os que preferem, à margem dos nomes e das categorias, tão somente fazer o amor” (2011, p. 66).

Voltando à desconstrução da imagem da Medusa que Cixous elabora, é possível dizer que se trata de uma imagem poderosa. A autora afirma que estava cansada das decapitações e

que utiliza a imagem da Medusa que ri - ao invés de ter a cabeça decepada enquanto estava grávida, como conta a mitologia - para abordar a importância de as mulheres tomarem a palavra, a superarem o falocentrismo - como denomina Jacques Derrida - para abrirem suas bocas e falarem, para falar sobre a mulher escrever, se colocar na escrita, não esconder o riso, pois, segundo ela, “não cubro minha boca com a mão para esconder a gargalhada” (Cixous, 2022, p. 32, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). Ela acrescenta: “Gritei. Gritamos mais uma vez” (2022., p. 33, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos) em uma escrita performativa sobre independência.

Para Cixous são três os pontos principais a se pensar quando se discute a escrita feminina: o privilégio da voz, os efeitos da feminilidade no privilégio do corpo e a subjetividade aberta. Trata-se de exceder o discurso falocêntrico, trabalhar na linguagem a subversão, rompendo com a submissão e o domínio patriarcal. “É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história -, por seu próprio movimento”³⁵. (Cixous, 2022, p. 41, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos).

Ao escrever, as mulheres escrevem por elas e por todas que não puderam/podem escrever. É o caso da escrita de Marguerite Duras, por exemplo, em cuja escrita podemos encontrar relação com o que estamos abordando em relação à escrita de Hélène Cixous. Escrever, para Duras, é um projeto político. “Os homens não suportam isto: uma mulher que escreve. É cruel para o homem. É difícil para todos” (2021, p. 28,), afirma Duras, no célebre “Escrever”, publicado em livro no Brasil pela editora Relicário como parte da coleção Marguerite Duras, em tradução de Luciene Guimarães de Oliveira. Ela continua: “A escrita chega como o vento, é nua, é de tinta, é a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada mais, exceto ela, a vida.” (2021., p. 64). Assim, a escrita do feminino é uma escrita da vida, de colocar o feminino em vida nas letras, em trazê-las para das margens para o centro. E é um gesto de amor – a palavra liga, afinal – e este laço se dá pela palavra, em uma escrita de amor.

Em *Façons de dire, façons de faire*, Yvonne Verdier relaciona atividades tradicionalmente femininas, como o bordado, à escrita. Ela mostra que estas não são apenas tarefas, mas formas de expressão cultural. Ao realizá-las, as mulheres “escrevem” a história e transmitem saberes e valores da comunidade. Como explica Lucia Castello Branco, na tese de doutorado já citada anteriormente: “para Verdier, no gesto feminino de marcar o tecido com desenhos, folhas, arabescos, ensaia-se também um gesto de escrita em que o corpo se insere,

³⁵ “É necessário que a mulher se conduza pelo texto – assim como pelo mundo e pela história – por seu próprio movimento.”

sulcando o pano, traçando nele suas inscrições” (1990, p. 130). – a escrita do feminino como uma escrita que marca.

Assim, nessa imagem do bordar e do tecer, podemos encontrar elementos da escrita abordada por Cixous nas mitologias de Penélope e das Moiras. As Moiras, segundo a mitologia, são três irmãs responsáveis por tecer o tecido da vida, que pode a qualquer momento ser cortado. Chamadas Cloto, Láquisis e Átropos, elas seriam responsáveis por fabricar, tecer e cortar o que seria o fio da vida. Durante o trabalho, elas fazem uso da Roda da Fortuna, o tear utilizado para tecer os fios. Elas que decidiriam o destino e a sorte de todos.

Penélope, de acordo com a mitologia grega, é esposa de Ulisses. Por dez anos, Penélope esperou a volta de seu marido da Guerra de Troia. A longa viagem de retorno de Ulisses é o tema da *Odisseia*, de Homero. Com a longa ausência de Ulisses, o pai de Penélope sugere que ela se case novamente. Diante da insistência do pai e para não desagradá-lo, ela aceita a corte dos pretendentes, mas afirma que só se casará quando terminar de tecer um sudário para Laerte, pai de Ulisses. Penélope tecia durante o dia, mas, à noite, desfazia todo o tecido, desmanchando o trabalho e adiando constantemente o fim e, conseqüentemente, o indesejado casamento.

Ao tecer o fio da vida e do amor, as Moiras e Penélope nos recordam do que Cixous aborda nos dois textos da autora que são objetos de estudo principal da presente pesquisa de doutorado. Como explica Denise Borille de Abreu, na tese intitulada “Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa” (2016), o tecer de Penélope pode ser visto como uma metáfora da escrita do feminino em relação à guerra, tratando-se de sobrevivência, de escapar à destruição provocada pela guerra. Nas Moiras, observamos esse fio da vida que pode ser cortado a qualquer momento, um momento traumático da morte abordado por Cixous em suas obras. “A mulher que tece narrativas de guerra busca costuras as feridas abertas do trauma e (...) encontrar no ofício algo que lhe devolva a *jouissance*” (p. 66), completa Denise Borille de Abreu.

Em “*Mélographies cixousiennes: partitions pour lettres enfouies*”, texto que integra o livro *Cixous sous X: d’un coup le nom* (2010), organizado por Marie-Dominique Garnier e Joana Maó, Nadia Setti comenta que se o texto possui, por sua etimologia, uma relação com a notação de textura, também pode-se dizer que a escrita se trata de seguir à risca essa aparição espectral, essa manifestação que se esvai, surgindo e desaparecendo entre as linhas do tecido do texto. Setti destaca que a própria expressão “*faux-fuyant*” vem de “*fortuyant*”, termo que originalmente designava o caminho por onde a caça escapava para fora da zona onde estava sendo perseguida, passou a significar um trajeto alternativo, uma fuga, um desvio que adia ou evita uma explicação conclusiva. Setti destaca que pensar a mobilidade da trama textual é

pensar diretamente em Penélope. Ela, porém, referencia a análise de Cavarero que faz aparecer uma outra Penélope: uma mulher à margem da ordem patriarcal; por seu tecer clandestino, ela constrói um lugar à parte, para si, anômalo e anormal, deslocado em relação ao que foi prescrito.

*C'est l'activité de cette Pénélope secrète qui se rapproche le plus travail d'écriture en tant qu'enjeu de faire/défaire, lier délier, relier. Par cette alternance, l'activité de détissage et de déliasion ne correspond pas au détachement qui éloigne du corps vivant, bien au contraire, elle inscrit la proximité à soi-même en tant qu'ensemble vivant de présence et de pensée*³⁶ (2010, p. 168)

Setti continua sua reflexão trazendo a obra *Illa*, de Cixous, publicada em 1980. Nela, a autora convoca vários outros mitos. É o caso da aranha tripartida, ou seja, uma tecelã a três mãos, pois três figuras femininas nela se juntam: mãe, filha e mulher nas figuras de Deméter, Perséfone, da mitologia grega, e Cordélia, da peça *Rei Lear*, de Shakespeare.

*Quelques pages de Illa illustrent très précisément l'insistance visuelle et sonore de la lettre/fils dans la trame du texte. Le métier à écrire fonctionne grâce au principe du relais et de la réversibilité : 'l'une sous l'autre, au lieu de l'autre, reliées entre elles par le fil de la trame'. Le texte sollicite à la fois la lecture à vue et celle à l'oreille, à tous les niveaux et de tous les côtés à la fois.*³⁷ (2010, p. 165)

Assim, no tecido da escrita que está sendo construído nesta tese, vemos movimento do próprio traço da escrita, do gesto que escreve, da materialidade da letra que se faz presente, do corpo. O trabalho à mão de escrever, de tecer os fios do texto, de Penélope, de Ariana. O fazer à mão abordado por Samoyault em *La main négative*. Essa dimensão do corpo na escrita se prolonga na experiência de escrever e 'écrire-éver', como observa Véronique Bergen:

Écrire, écrire-éver avec son corps, depuis son corps, à même son corps exige de ne pas faire l'impasse sur ce qui borde le langage, sur ce qui se tient avant lui, hors de lui. Car si, en un sens, tout est texte, si le textuel traverse toutes les dimensions du réel, c'est au prix d'accueillir en lui les bruissements du limial, les énergies préverbaux, les vibrations de l'être, de l'animal, du

³⁶ “É a atividade dessa Penélope secreta que mais se assemelha ao trabalho da escrita como uma questão de fazer/desfazer, de conectar, desconectar, reconectar. Por meio dessa alternância, a atividade de desfiar e desamarrar não corresponde ao desapego que distancia o indivíduo do corpo vivo; ao contrário, inscreve a proximidade consigo mesmo como um todo vivo de presença e pensamento.”

³⁷ “Algumas páginas de *Illa* ilustram com muita precisão a insistência visual e sonora da letra/fio na trama do texto. A escrita funciona graças ao princípio da retransmissão e da reversibilidade: ‘um sob o outro, em vez do outro, ligados pelo fio da trama’. O texto exige leitura à primeira vista e leitura auditiva, em todos os níveis e de todos os lados ao mesmo tempo.”

*végétal, de l'inorganique (...) Les chats d'Hélène sont plus que des chats (...) sont les artisans d'une écriture qui ronronne, feule, s'étire*³⁸ (Bergen, 2008, p. 93)

Comecei, assim, a construir o tecido da escrita; os fios estão sendo tecidos pelo amor. Cada fio, porém, é um fragmento, e é nesses fragmentos que nos concentraremos agora. Caminhamos, então, para os fragmentos e os sonhos da/na escrita de Hélène Cixous e Roland Barthes.

³⁸ “Escrever, escrever-sonhar com o seu corpo, a partir do seu corpo, sobre o seu corpo, exige não ignorar o que limita a linguagem, o que está diante dela, fora dela. Pois se, em certo sentido, tudo é texto, se o textual atravessa todas as dimensões do real, é ao preço de acolher em si os sussurros do limial, as energias pré-verbais, as vibrações do ser, do animal, do vegetal, inorgânico. (...) Os gatos de Hélène são mais que gatos (...) são os artesãos de uma escrita que ronrona, sibila, se estica.”

II. Fragmentos *secrecitados*

Para este segundo capítulo, proponho seguir os traços dos sonhos e dos fragmentos. Ao longo dos anos de pesquisa de doutorado, tentando aproximar Roland Barthes e Hélène Cixous, em muitos momentos, pensei que eles se afastavam – tanto entre si quanto de mim. O fragmento, porém, sempre foi um elemento que se repetia em minhas anotações. Eles se apresentam como método e modo de trabalho em Cixous e Barthes - cada qual a seu modo, em gestos que ora se também aproximam, ora se distanciam. Fragmentar, aqui, não é apenas uma questão de forma: é também um modo de dizer (e de não dizer), de citar e secretar, de nomear o que se mostra e o que se oculta. As citações que se citam e *secrecitam*, como escreve Cixous, operam nesse movimento ambíguo, que revela e vela. Fragmentos que, assim, não pertencem apenas a eles - Barthes e Cixous - mas que, uma vez lidos, se oferecem também a nós, leitores e pesquisadores, como restos e traços de uma experiência literária que resiste à linearidade.

Como questão de pesquisa, os sonhos surgiram para a tese a partir das leituras de Flavia Trocoli em grupos de trabalho e cursos no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura na UFRJ. Os sonhos, na escrita de Cixous, podem ser pensados como este elemento de uma escrita fluida e fragmentada, sem encadeamento causal. Além disso, o sonho também pode ser conectado com a questão do segredo. A ideia de citações em segredo - ou *secrecitações* - atravessa este percurso de leitura e escrita. Ao longo dos anos de pesquisa e de estudo da obra cixousiana, especialmente nas leituras compartilhadas com a professora Flavia Trocoli e nos inúmeros grupos de estudo de que participei, tornou-se recorrente o comentário sobre essas presenças veladas na escrita de Cixous. Foi na leitura de *Rêve je te dis*, realizada no curso ministrado por Flavia no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, que pude identificar, pela primeira vez, as referências freudianas *secrecitadas*, referências que me escapariam em uma leitura solitária.

A partir da análise dos Manuscritos-Barthes e dos Manuscritos-Cixous, é possível dizer que a escrita de ambos se constrói por entre fragmentos e sonhos, entre cortes e desvios. Longe de se apresentar como um discurso unificado ou linear, a escrita se fragmenta; e nesse movimento apresenta ou guarda, expõe ou esconde. Nos manuscritos, essa fragmentação se observa nas páginas soltas, nas notas descontínuas, em listas interrompidas, nas palavras riscadas ou duplicadas. É esse tipo de gesto que os manuscritos tornam visível: não apenas o que se escreve, mas como se escreve; não apenas o conteúdo, mas a matéria da escrita.

E há algo do amor e do luto que escapa à narrativa contínua e que se apresenta nos fragmentos e nos sonhos. Este capítulo propõe uma leitura dos manuscritos como um território

onde o pensamento se escreve de modo intermitente, como fios que nos ajudam a construir o tecido de Barthes e de Cixous. Este tecido, no presente capítulo, será costurado a partir do próprio gesto de pesquisa, buscando apresentar uma leitura compartilhada com sonhos, fragmentos, citações e *secrecitações*.

Os fios desta tese se tecem, mais uma vez, a partir dos manuscritos. E, assim, retorno a eles. No extenso arquivo de Roland Barthes preservado na BnF, um dos elementos mais interessantes é o chamado *Grand Fichier*/Grande Fichário. Como já abordado brevemente na Introdução, quando citei Pino ao buscar destacar a importância do arquivo Barthes para a presente pesquisa, trata-se de uma coleção de fichas manuscritas e datilografadas organizadas pelo próprio Barthes ao longo de sua vida acadêmica e intelectual. Essas fichas serviam como um sistema de arquivo pessoal, no qual Barthes registrava ideias, citações, referências, anotações e reflexões que utilizava como base para seus escritos. Também como já destacado, as fichas que compõem o *Diário de luto* foram retiradas do Grande Fichário, que pode ser visto como uma forma fragmentada de organizar o pensamento, refletindo a abordagem associativa do autor.

O *Grand Fichier* é composto por milhares de fichas, muitas delas catalogadas de maneira sistemática, abordando temas recorrentes em sua obra, como literatura, semiologia, fotografia, teoria do texto e subjetividade. Este sistema reflete o método de trabalho de Barthes, que privilegiava a reflexão não-linear e o trânsito entre diferentes áreas do saber. De acordo com Éric Marty (2009), organizador das obras completas de Barthes, o *Grand Fichier* funcionava como um espaço de experimentação intelectual, onde as ideias não precisavam obedecer a uma sequência lógica rígida, mas poderiam ser revisitadas e reorganizadas constantemente.

Não obtive acesso às fichas do Grande Fichário, pois minha solicitação foi negada por Éric Marty com a justificativa de buscar preservar o ineditismo do material, que está sendo organizado no momento por Mathieu Messenger, professor da Universidade de Nantes já mencionado anteriormente. Messenger, porém, também como já mencionado, compartilhou comigo, entre cafés, um pouco de sua pesquisa. Segundo o pesquisador, é interessante notar como Barthes classificava e reclassificava as fichas tendo em vista os diferentes projetos de escrita que conduzia. Além disso, ao analisar o uso de instrumentos como canetas e lápis, percebe-se a relação entre esses registros e as etapas de escrita do autor, o que revela nuances importantes de sua abordagem material e processual em relação ao texto.

Messenger, no artigo “*Le monde où l’on fiche: à propôs du Grad Fichier de Roland Barthes*” (2024), descreve o autor como um *ficheur*/ficheiro, prática típica de sua geração, onde

o fichamento sistemático (“lire, noter sur fiches, classer, utiliser ses notes pour écrire à son tour”/“ler, anotar em fichas, classificar, utilizar suas anotações para escrever por sua vez”) era visto como uma base para uma prática científica rigorosa. A prática do fichamento, contudo, vai além da organização de ideias. Como Messenger enfatiza: “*Cette manière de consigner son travail, ses projets et ses lectures, mais aussi de se consigner soi-même, dans un exercice d’auto-bilan plus intime, a toujours été pratiqué par Roland Barthes*³⁹”

Ou seja, as fichas não apenas registram leituras e reflexões, mas também funcionam como um meio autoexpressão. Essa prática reflete características fundamentais de muitos escritores, mas no caso de Barthes, o fichário revela três aspectos cruciais para a genética de seus textos. O primeiro deles é a relação corporal que Barthes mantém com suas fichas, descrita como parte de um cotidiano artesanal que envolve objetos, papéis e ferramentas de escrita. Esse ambiente de trabalho não apenas é suporte para a criação intelectual, mas também enfatiza a importância da materialidade como uma extensão da ideia, integrando o corpo e o pensamento em um mesmo processo criativo.

O segundo ponto destacado por Messenger é o formato limitado da ficha, que impõe uma concisão à escrita inicial, conduzindo Barthes a um estilo fragmentário desde o início de suas reflexões. Ainda que as ideias pudessem ser eventualmente expandidas para além de uma única ficha, o formato inicial já condiciona sua relação com o texto, restringindo o desenvolvimento de frases longas e de articulações argumentativas mais extensas. Esse limite físico molda uma estética própria, onde cada nota escrita reflete um esforço de síntese.

Por fim, para Messenger, o sistema de fichas cria uma rede de ideias fragmentadas que reflete algumas das tensões centrais na obra de Barthes. Há, por exemplo, uma oscilação entre ordem e desordem, na medida em que o fichário organiza informações, mas também permite sua reorganização constante. Também se observa uma tensão entre a escrita sistemática, que demanda uma certa linearidade, e o traço livre, que acolhe desvios e interrupções. Essa dinâmica se manifesta ainda na alternância entre a soma e o fragmento, sugerindo a coexistência de um impulso de totalização e de uma estética do incompleto. Assim, o fichário revela o movimento constante entre a entrada na obra – o início do processo criativo – e as saídas do texto, os desvios que tornam o trabalho em fichas um espaço de experimentação ilimitada. Como Messenger afirma: “(...) le système de fiches additionnées construit un réseau

³⁹ “Essa maneira de registrar seu trabalho, seus projetos e suas leituras, mas também de registrar a si mesmo, em um exercício de autoavaliação mais íntimo, sempre foi praticada por Roland Barthes.”

d’alternatives qui sont toutes au cœur des questionnements formels et concepts de Roland Barthes (...).”⁴⁰

Essa rede é chamada por Messenger de “labirinto”. Claude Coste, porém, chama de “caleidoscópio”: o discurso como pedrinhas de cores que formam juntas diferentes figuras dependendo de como o leitor as manipule (2007, p. 121). É um trabalho de *patchwork*, como dito pelo próprio Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Monica Fagundes (2022), ao comentar a tese de doutorado de Marlon Augusto Barbosa, afirma que Barthes opera a leitura por corte e montagem. Este processo é destacado também por Paloma Vidal (2023), que afirma que o autor escrevia em folhas para então datilografar e então inserir o texto, realizando uma intervenção no espaço da escrita. É também um trabalho no qual se vê o estilhaçamento da escrita.

No artigo “Roland Barthes e a escrita fragmentária”, Regina Pontineri afirma que o fragmento em Barthes é como uma peça de um jogo que torna possíveis infinitas montagens; são as leituras diversificadas que fazem os sentidos circularem. Apesar de falar de maneira específica da questão da escrita de si e da autobiografia em Barthes – que será abordada no próximo capítulo – destaco como a pesquisadora explica o funcionamento do fragmento na escrita de Barthes:

A peculiaridade desse modo de praticar o fragmento: é estilhaço, mas ao mesmo tempo manifesta sua individualidade própria. Pois, como sugere Schlegel, as noções de totalidade e fração são relativas. Disso talvez seja lícito deduzir que o fragmento é a totalidade que se recorda, todo o tempo, de sua condição de estilhaço e remete a uma totalidade ideal, perdida. Quem sabe, seja esta a única forma possível de integridade num mundo dominado pela consciência da separação (1989, p. 89)

Éric Marty, no já citado livro *Roland Barthes, o ofício de escrever*, traduzido por Daniela Cerdeira, explica que o fragmento em Barthes possui características de finitude, descontinuidade, fichamento e são um dispositivo particularmente estrutural (p. 184). Ainda segundo Marty, “o sentindo se evapora em proveito do valor, pois é na dimensão relacional de fragmento para fragmento que a significação se desdobra, e o discurso fragmentário substitui a linearidade da dissertação pela sincronia móvel de um sistema (...). Trata-se do fragmentário, ser também, enquanto estrutura, o abrigo do subjetivo.” (p. 185).

⁴⁰ “(...) o sistema de fichas acumuladas constrói uma rede de alternativas que estão todas no cerne das indagações formais e conceituais de Roland Barthes (...)”

Mas não é apenas nas fichas como aquelas do *Grand Fichier* que encontramos a importância dos fragmentos nas obras barthesianas. Na obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, o autor afirma que é desta forma que “(...) o sentimento amoroso será defendido e afirmado, do mesmo modo, contra as intimidações linguísticas, provenientes dos grandes sistemas totalizantes.” Segundo Marty, em *Fragmentos*, Barthes rompe com o pacto com a *teoria* (p. 229). Trata-se da *theoria* não como “o que ajuda a definir o discurso amoroso, mas como um fragmento do próprio discurso amoroso” (p. 249).

Samoyault (2011) enfatiza a realização de uma escrita fragmentária em textos que não são esboços, nem anotações ou registros de diário, mas sim aquilo que Barthes chama de “fragmentos de linguagem”. Resgatando a explicação de François Wahl, ela afirma que se trata de “coisas que caem, sem choque, mas com um movimento que não se completa: uma continuidade descontínua como a de um floco de neve” (p. 407, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos), na qual esses fragmentos instauram o que se chama de tempo fundamental das literaturas livres. Samoyault retoma também a formulação de Julia Kristeva, lançada no livro *Séméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, publicado em 1969, segundo a qual todo texto se constrói como uma mosaico de citações. Ou seja, para Kristeva, todo texto é absorção e transformação de outro texto. A ideia, porém, já estava presente no seminário de Barthes em 1968, onde ele afirma que o texto não remete a um significado estável ou exterior, mas apenas a si mesmo ou, potencialmente, ao infinito de outros textos.

Lucia Castelo Branco, em *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, traz João Barrento para explicar que, “(...) se ‘os fragmentos são sementes’, como bem observa João Barrento, eles são também partículas de um todo que definitivamente se perdeu, anunciando que, ‘quando tudo está alcançado’, é o que falta alcançar – o inacessível, o desconhecido – o que vale a pena atingir.” (2011, p. 23). Ainda remetendo-se a Barrento e à obra *O que resta sem resto*, Castelo Branco comenta que o fragmento, tendo uma lógica interna própria, conta como leitor e as possibilidades comunicativas do silêncio, parece aproximar-se mais daquele secreto desejo, que partilha com o ensaio, de se reduzir ao caroço, núcleo duro, pérola, nó do rizoma, ponto de fuga (2011, p. 24).

Talvez apenas a figura – seja aquela que ‘explode, vibra sozinha como um som despojado de toda a melodia – ou se repete até cansar, como motivo de uma música sempre igual’, seja aquela que brilha, absolutamente só, como uma *cena fulgor* – possa habitar o fragmento, lançando-o, em um só tempo, a sua dimensão de partícula e de particularidade, mas também ao seu desejo de, contendo a semente, conter o incabível. (2011, p. 21)

Um processo de fragmentação homólogo é encontrado na obra *A câmara clara*; e não apenas na obra final, mas desde os manuscritos, já descritos anteriormente, que refletem o método de pensar e escrever de Roland Barthes que, neste caso, discorreu a seu modo sobre fotografia. O livro também aborda o luto, mas este aspecto – e sua relação com a fotografia – serão analisados também no próximo capítulo. Pensando a fragmentação em Barthes, tanto os manuscritos quanto o texto final adotam este modelo como estratégia formal e reflexiva, recusando uma estrutura linear tradicional de argumentação teórica. Tal escolha não é encontrada apenas na obra final, mas em todas as etapas de sua elaboração.

Ao analisar a caixa NAF 28630 (10), onde estão os arquivos de *La chambre claire*, é possível observar que Barthes já começou o projeto anotando os 50 tópicos (fragmentos iniciais), com títulos provisórios escritos à margem, já sugerindo a abordagem fragmentada da obra final. Durante o processo, mesmo que vários fragmentos tenham sido modificados e até mesmo excluídos – a versão final do livro possui 48 fragmentos – já observamos a estrutura que o autor queria dar à sua obra sobre a fotografia. A escrita fragmentada, porém, não implica desordem, como é possível observar em todo o arquivo Barthes analisado na presente tese. O trabalho do autor revela precisão até mesmo em suas correções, feitas à mão, com grampos e pedaços de papel colados. Nas versões datilografadas, Barthes indica ajustes minuciosos em cada detalhe, desde palavras até a estrutura – como o tamanho das margens e o tamanho da letra.

Destaco também, nos arquivos de Barthes consultados na BnF, o material relativo a *Roland Barthes par Roland Barthes*. À princípio, dado o extenso material que desejava consultar em apenas seis meses de pesquisa, não havia incluído esta obra especificamente. Foi Mathieu Messenger, em nosso encontro, que sugeriu que seria importante para meu trabalho consultá-lo. Assim, no dia 06 de agosto de 2024, comecei a pesquisa nas caixas NAF 28630 (5) e NAF 28630 (6). Apesar de manter o mesmo procedimento anterior – não tinha autorização de *communication avec la boîte*, ou seja, não poderia ficar com a caixa completa comigo na mesa de trabalho – a pessoa responsável da BnF neste primeiro dia de pesquisa parecia um pouco mais distraída das regras do que o costume. Ela mesma indicou que eu poderia abrir a caixa, pegar cada pasta e entregar aquelas que eu já havia usado. O procedimento anterior era categórico que eles abriam a caixa, pegavam a pasta e me entregavam.

Esse pequeno afrouxamento do protocolo, ainda que bem pequeno, trouxe um novo ponto de destaque em minhas anotações. A caixa cinza da BnF era, para mim, até então, não apenas um recipiente físico para o material que estava analisando. Era também a indicação de algo que poderia ou não saber, poderia ou não tocar. Esse “poder” era controlado por outra ou

outro – pessoa, instituição – tornando minha leitura, ou seja, meu gesto, algo controlado pelo gesto de outrem. Ao não receber naquele momento a pasta diretamente das mãos do funcionário da BnF, senti uma aproximação ainda maior do meu gesto com o gesto dos autores que pesquisava. Nos outros dias, o procedimento retornou à burocracia habitual. Mas o registro, o traço desse meu gesto naquele único dia permaneceu.

Com relação aos manuscritos, porém, destaco que o material segue o mesmo procedimento dos outros arquivos já mencionados aqui. Barthes escreve à mão com caneta azul, em folhas em formato A4 brancas. Ele rasura bastante o material, colando e grampeando trechos novos para correções. Os fragmentos são divididos em 8 pastas. Destaca-se que algumas folhas, aparentemente mais frágeis, estavam dentro de fichas plásticas, como se fosse para proteção do material. A nova pasta do arquivo, intitulada *Fragments abandonés*, destaca-se pela revisão feita por Barthes. Notei indicações como “non”, “Non?” e “Non, déjà dit ailleurs”, como se o autor conversasse consigo mesmo no texto – algo que já tinha observado no arquivo de Cixous, mas que não ainda não havia notado no arquivo Barthes.

Destaco ainda que, ao revisar minhas próprias anotações, percebi que eu também, de certa forma, estava conversando com Barthes – e com Cixous – através das minhas próprias anotações. É o caso, por exemplo, da primeira leitura do *Cahier vert*, o caderno do enamorado citado no primeiro capítulo, onde Barthes relaciona aspectos de sua vida com os fragmentos do discurso amoroso em que estava trabalhando. Ao lê-lo, anoto a surpresa de ver o material – “É um caderno fofo!” – e também uma certa compaixão com os acontecimentos descritos. Quando me deparava com um extenso material manuscrito e extremamente organizado, escrevia: “que paciência e delicadeza! O trabalho é fantástico”.

A segunda caixa de *Roland Barthes par Roland Barthes*, NAF 28630 (6), possui duas cópias datilografadas com correções. Uma delas está datilografada em papel manteiga. Na segunda versão datilografada, a numeração dos fragmentos deixa de aparecer e Barthes realiza o mesmo procedimento de corte e colagem com rasuras, grampos e fita adesiva. Destaco, nesta pasta, porém, um caderno intitulado “*Liste des fragments rédigés*”, que aparentemente foi feito pelo próprio Barthes, colando as folhas com fita adesiva na margem esquerda. Neste caderno, ele faz uma extensa tabela com o número do fragmento, o nome e a palavra-chave a ele associada.

Junto a esse caderno, encontram-se 5 folhas quadriculadas cortadas ao meio de maneira irregular, como se tivesse sido cortado à mão para jogar no lixo. O padrão do corte é igual, como se ele tivesse cortado todas ao mesmo tempo. As folhas, porém, estão coladas com fita adesiva. Ele escreveu, se arrependeu, rasgou para jogar fora, se arrependeu de jogar fora e

recolocou em uso? Trata-se de uma extensa tabela que lista os fragmentos, com número e nome de cada um. A tabela e o caderno podem ser vistos como um exemplo da relação de Barthes com o gesto de escrever, uma relação quase performática com a fragmentação: ele rasga e recompõe, rejeita e resgata, como se o texto fosse um espaço vivo em constante negociação entre memória, reflexão e tentativa de estruturação.

Assim, é possível dizer que os arquivos de *Roland Barthes par Roland Barthes* revelam um processo criativo que dialoga profundamente com a forma fragmentada característica da escrita de Barthes. Assim como em *La Chambre Claire*, o trabalho nos fragmentos é marcado por revisões intensivas, rasuras, cortes e reorganizações que tornam o próprio ato de escrever uma metáfora para as reflexões do autor sobre linguagem e subjetividade. Esse gesto de “rasgar e colar” pode ser visto como algo não apenas técnico, mas também conceitual, destacando o caminho entre a organização e a submissão do texto à linearidade. As indicações manuscritas de “non”, “non?”, e “non, déjà dit ailleurs”, já citadas, são marcas explícitas de um diálogo interno do autor consigo mesmo, em que ele avalia a pertinência de cada fragmento. Essa conversa, como Barthes sugere em sua prática, se dá não apenas com o texto, mas também com o leitor. Como já comentado, reconheço que, de certa forma, também estou dialogando com Barthes - e, por extensão, com Cixous - por meio da escrita.

A exclusão da numeração dos fragmentos ao longo do processo de preparação da obra – que aparecem nas versões iniciais – traz um outro aspecto à análise. Sem números, os fragmentos se tornam mais autônomos. Apesar de estarem em uma ordem determinada no livro publicado, a falta de numeração mostra para o leitor que é possível haver uma conexão entre as partes que se dá de forma subjetiva, e não apenas por uma sequência pré-determinada. Ao não numerar ou colocar os fragmentos em ordem alfabética, observa-se também que se trata de uma construção que desafia a lógica e o padrão. Esse movimento, alinhado às escolhas estilísticas de Barthes em suas obras, reafirma o caráter plural e aberto da escrita fragmentária.

Por fim, o material de *Roland Barthes par Roland Barthes* nos arquivos da BnF não é apenas um registro do processo criativo do autor, mas também um exemplo concreto de como a fragmentação é uma prática que transcende a forma textual. No ato de escrever, Barthes rasura, cola, desmonta e remonta, performando o próprio ato de desconstrução que ele teoriza. A escrita fragmentária, assim, não é apenas um formato, mas um modo de pensar e habitar o texto.

O fragmento pode ser encontrado também na escrita de Hélène Cixous. Há, porém, algumas particularidades que diferem do que foi abordado até o momento com relação a de Roland Barthes. Em seus textos, observamos os fragmentos, muitos deles em segredo, em uma

escrita que joga com o sonho e com a própria estrutura da escrita para desafiar a linearidade narrativa e abrir espaço para uma pluralidade de vozes e sentidos. Influenciada pela psicanálise, Cixous explora o fragmento como um reflexo do inconsciente, onde pensamentos, desejos e, especialmente sonhos, não seguem uma lógica cronológica ou linear, “em que restos, rastros, esquecimentos e apagamentos estão em movimentos a serem perdidos e reencontrados pela escrita (...)” (Trocoli, 2024, p. 32)

Isso foi possível observar durante a pesquisa realizada nos arquivos da autora na BnF. Cada fragmento dialoga com outros textos, vozes e ideias, formando um mosaico que vai além do que é imediatamente visível. Podemos usar a mesma palavra de Mathieu Messenger para Cixous: um labirinto. E neste labirinto, as relações são encontradas não apenas no texto final, mas também no processo de escrita da autora, conforme venho comentando ao descrever e analisar os manuscritos de Cixous.

Destaco o envolvente encontro com o labirinto da escrita de Cixous, como diz Marie-Odile Germain, no artigo “*Partie ou le manuscrit labyrinthe*” (2018), no qual a autora descreve e analisa o arquivo do livro *Partie*, de Cixous. Segundo Germain, as duas partes do arquivo (documentos escritos à mão e datilografados) compõem traço e promessa do que se tornará a “explosão/l’*éclatement*” do livro, uma multiplicação de espaços de registros e, conseqüentemente, espaços de escrita; como se o espaço reduzido dos cadernos não pudesse conter o jogo envolvente, o jogo de labirinto da escrita de Cixous.

Em outro artigo, intitulado “*L’autobiographie à l’œuvre*” (2019), Germain reflete ainda sobre a leitura dos escritos singulares que compõem os arquivos de uma obra. Para ela, as “lições” contidas nesses registros não se limitam a fixar um significado estático; pelo contrário, são uma abertura constante às metamorfoses e novas interpretações, permitindo que o texto permaneça em um estado de transformação contínua.

A própria Cixous, em seminário realizado no dia 12 de janeiro de 2002, afirmou: “(...) *Malgré mon expérience de cinquante ans de lecture, malgré le fait que je vis de livres, je continue à retrouver des traces, comme un archéologue*”⁴¹ (2020, p. 156). Ou como explica Trocoli em *Hélène Cixous: a sobrevida da literatura* (2024): “Como arqueóloga, Cixous recolhe fragmentos de cenas arruinadas da literatura, da psicanálise e da desconstrução para refabricar sua história e a História” (p. 169)

⁴¹ “Apesar da minha experiência de cinquenta anos de leitura, apesar do fato de eu viver de livros, continuo a reencontrar vestígios, como um arqueólogo.”

Esse processo de arqueologia que foi possível perceber durante os estudos realizados na BnF. Os arquivos de Hélène Cixous se destacam pela pluralidade de formas e materiais. Se em Barthes, logo foi possível observar um padrão – tipo de folhas utilizadas, elaboração de listas e tabelas, mesmo uso de caneta azul etc – o arquivo de Cixous trouxe uma grande variedade de elementos. Neste ponto, destaco o arquivo de *Essais/Ensaaios*, tendo em vista que foi um material de um gênero textual específico que tive a oportunidade de observar de maneira completa, ou seja, foi possível identificar os diferentes elementos utilizados por Cixous em cada obra. Alguns arquivos já foram abordados no primeiro capítulo. Destaco agora, porém, as outras caixas que compõem o arquivo de “Ensaaios”.

A caixa NAF 28080 (III.4), referente à *Le tablier de Simon Hantaï*, contém, dentro de uma pasta, um manuscrito original cuja primeira folha funciona como capa e traz o título “*Le tablier de Simon Hantaï – Annagrammes*”. O conjunto segue um mesmo método de trabalho de Cixous visto nos arquivos anteriores: folhas A4 escritas à caneta preta, com parágrafos longos, intercaladas por cópias em xerox de textos diversos, como por exemplo “Hegel à Goethe”, algumas delas com marcações ou anotações. Entre os documentos, há a cópia de uma carta com um post-it colado, onde se lê: “*Lettre Rose 1/1G/à 15h25*”. Supõe-se que seja uma carta enviada por Simon Hantaï a Hélène Cixous. Também se encontra uma cópia em xerox de algumas páginas de *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, além de outras três cartas atribuídas a Hantaï: uma datada de 1º de julho de 2001, outra de 24 de junho de 2001, e uma terceira com data entre 15 e 19 de setembro, embora esta última pareça ser uma reprodução de livro, e não uma carta original. Há ainda outras páginas em xerox não identificadas, bem como novas páginas manuscritas. Ao final do conjunto, há duas folhas manuscritas separadas que parecem compor um rascunho para o *Prière d’insérer*. Além do manuscrito original, a caixa contém uma segunda pasta, de cor azul e sem título, que contém apenas as cópias em xerox do conteúdo da pasta anterior.

A caixa NAF 28080 (III.7), analisada em 06 de maio de 2024, reúne materiais relacionados a diferentes versões da obra *Le Voisin de zéro*, e inclui tanto manuscritos quanto documentos datilografados e impressos com marcações. O primeiro conjunto, intitulado possui um título escrito à mão que não consegui decifrar completamente a letra; identifiquei apenas o final, que diz: “(...) *avec Citation et add – Beckett 9-11-06*”. Ele reúne algumas páginas manuscritas e outras muitas impressas, com diversas correções e anotações. Entre os documentos, há um volume significativo de cópias de páginas de livros, especialmente do título *Dante... Bruno... Vico... Joyce*, de Samuel Beckett. Esses textos fotocopiados apresentam inúmeras marcações feitas com post-its coloridos, além de anotações adicionais em post-its

contendo indicações como “Add (...)”. Há também trechos de textos grampeados. Esses materiais funcionam como referências que a autora posteriormente cita no desenvolvimento do próprio texto.

O segundo conjunto traz, assim como a pasta anterior, páginas datilografadas, com anotações manuscritas, correções e comentários. Além disso, há cópias também páginas fotocopiadas de livros, com passagens destacadas por marca-texto colorido. O terceiro conjunto, intitulado apenas “*Le Voisin*”, tem como primeira folha um manuscrito intitulado “*Avertissement*”. O padrão se repete: páginas datilografadas, com comentários e correções à mão, além de marcações com etiquetas adesivas coloridas. Um post-it rasgado traz, de forma isolada, o número “0800.800073”. Também neste dossiê há cópias de páginas de livros com destaques feitos com marca-texto colorido. Por fim, o quarto conjunto, intitulado “*Voisin de 0*”, apresenta uma versão inteiramente digitada do texto, com duas cópias da mesma versão. Ao longo das páginas, há algumas correções feitas a lápis. Duas folhas, que parecem pertencer à introdução (possivelmente um rascunho do *prière d’insérer*) encontram-se fora de ordem.

Na caixa NAF 28080 (III. 8), referente à obra *Philippines*, encontra-se algumas páginas manuscritas em caneta preta e também cópias de textos e de livros, conforme visto nos outros arquivos. Encontrei, porém, um elemento que se destacou. Cixous insere uma cópia da página 2.704 do *Dictionnaire Historique*, com destaque à palavra “*Philippine*”. Segundo o documento, ela tem origem alemã, *vielliebchen*, e significa “*bien-aimée*”. A autora destacou também: “*Les français emploie Philippine pour un jeu où deux personnes qui se sont partagés des amandes ou des noisettes jumelles conviennent que la première qui dira à l’autre bonjour Philippine, lorsqu’elles se revenont, sera gagnante*”⁴².

Essa imagem do jogo, em que partilhar uma amêndoa não implica perda, mas multiplicação, parece condensar um dos gestos fundamentais da escrita de Cixous: o de um compartilhamento que não subtrai, mas que dá origem, um gesto de nascimento e de renascimento com o outro. Um fragmento que, em vez de separar, liga; um corte que não mata, mas que perpetua a relação - como a própria escrita que, ao dividir-se, continua a fazer viver.

A caixa NAF 28080 (III.9), analisada em 11 de junho de 2024, contém materiais relativos *Entretien de la blessure*. A primeira pasta, que na verdade guarda outra no interior, tem colado em sua capa um post-it com a inscrição: “*Texte à compléter x corriger/Samedi/Voir alterations dans chemise beige*”/“*Texto a completar e corrigir/Sábado/Ver alterações na pasta*

⁴² “Os franceses usam *Philippine* para designar um jogo em que duas pessoas que dividiram amêndoas ou avelãs gêmeas combinam que aquela que disser primeiro à outra “bom dia, Philippine”, quando se reencontrarem, será a vencedora.”

bege”. O conteúdo é composto por uma versão digitada do texto, com numerosos comentários manuscritos, correções e acréscimos feitos tanto a lápis quanto à caneta. Há também o uso de post-its com anotações adicionais, além de cópias de páginas de livros com trechos destacados com marca-texto.

A segunda pasta dentro da mesma guarda está identificada na capa com a inscrição manuscrita que tive dificuldade de compreender na totalidade. Anotei apenas que eram referências da obra. Seu conteúdo inclui uma cópia do *Dictionnaire Historique* na entrada “*Imposteur/Imposture/Impôt/Impotentente*”, bem como outras folhas digitadas com comentários manuscritos. Há ainda trechos copiados e uma nova pochete intitulada “*Est-ce du Français*”, que reúne notas manuscritas (em estilo semelhante às “notas preparatórias” encontradas em outros dossiês), escritas à caneta, junto a páginas digitadas, também comentadas, com o uso de post-its.

O segundo conjunto corresponde a uma pasta de grandes dimensões que, por sua vez, contém dentro dela outras pastas menores. Esse dossiê reúne diversas versões do texto atual, algumas com correções manuais e outras aparentemente já finalizadas. Entre elas, há duas versões datilografadas da editora, sendo que uma delas apresenta cortes visíveis nas margens indicadas para marcação. Além disso, também há páginas avulsas contendo anotações em forma de “notas preparatórias”.

A caixa NAF 28080 (III.10), analisada nos dias 11 e 12 de junho de 2024 reúne uma variedade de materiais de trabalho, rascunhos, anotações e versões sucessivas de textos em desenvolvimento referentes à obra *Le voyage de la racine Alechinsky*. O primeiro item é um pequeno caderno de anotações, parcialmente utilizado, com registros feitos apenas na frente das folhas. As páginas contêm desenhos, carinhas e expressões que indicam reflexões sobre questões de gênero e identidade: “*questions de genre*”, “*doute à l'apparence → féminine*”, “*woman of all countries unite*”, “*animalité*”, entre outras. Há também referências à figura da Medusa e também a Clarice Lispector (“*La méduse/Jellyfish/Agua viva*”). Acompanha o caderno um cartão de visita do designer gráfico Philippe Ducat. O segundo conjunto é identificado como “Alechinsky” e traz anotações soltas, entre elas algumas frases de destaque: “*Je n’ai jamais rien décidé (JD)*”/ “Eu nunca decidi nada (JD)”, “*La gauche dessine, la droite signe*”/ “A esquerda desenha, a direita assina”, e “*Revenons au point de départ*”/ “Voltemos ao ponto de partida”.

O terceiro item é uma pasta volumosa, contendo uma grande quantidade de anotações soltas, folhas de rascunho escritas à caneta preta ou azul, esquemas, colagens e documentos grampeados. Há várias referências recorrentes à mão esquerda (“*la gauche*”) com frases como

“*la main gauche est l'étrangère de la maison*”/“a mão esquerda é a estrangeira da casa” e “*Des deux mains*”. Nesse ponto, anotei a lembrança de que Roland Barthes era canhoto, e que esse fato foi uma questão na sua escrita – já abordado na introdução. Além disso, em um dos documentos destacou-se o seguinte trecho anotado: “*Mais le deuil ne se fait pas. Ces trente ans, on va les ramener au point de départ*”/“Mas o luto não se faz. Esses trinta anos, vamos trazê-los de volta ao ponto de partida.”, sublinhado e repetido na margem. O material inclui ainda uma carta de Hélène Cixous datada de 18 de dezembro de 2010, uma xerox do *Dictionnaire Historique* na entrada “*Loquille*”, e trechos de textos digitados, muitos deles com marcações, post-its e anotações. Entre os documentos, há ainda impressões de páginas da Wikipédia (como “*Correction*” e referências a Thomas Bernhard), compondo um conjunto heterogêneo e visualmente caótico. Parte dos textos e anotações parecem explorar a relação entre escrita e pintura, como indica a citação destacada: “*À la pointe du pinceau. Il m'arrive – je suis pour ces moments-là – d'inventer un trait*”/“Na ponta do pincel. Acontece - e eu sou a favor desses momentos - de eu inventar um traço.”. Há também a anotação “*Recette de nonsense: Le performatif: il y avait*”/“Receita de nonsense: O performativo: havia”, sugerindo reflexões sobre linguagem e performatividade. O quarto conjunto, intitulado *Le Voyage dans la racine (états successifs)*, traz uma versão digitada do texto, com correções e comentários feitos à mão (lápiz e caneta), além de post-its. Em meio ao texto digitado, há algumas páginas manuscritas. O material parece resultar, ao final, em uma versão de 16 páginas completas. O quinto e último conjunto, identificado como “*Dactylographie*”, reúne versões datilografadas do texto, também comentadas e corrigidas manualmente.

Referente à obra *Luc Tuymans, relevé de la mort*, a caixa NAF 28080 (III.11) foi analisada em 11 de maio de 2024. O primeiro conjunto de documentos é intitulado *Prologue été 2011* e reúne principalmente anotações manuscritas, trechos destacados e materiais de preparação textual. O conteúdo inclui notas à caneta intercaladas com textos xerocados que apresentam trechos sublinhados com marca-texto. Em uma folha avulsa, lê-se apenas a frase: “*Mais où est passée la signature?*”. Outra série de notas segue o mesmo modelo de “notas preparatórias” já recorrentes: frases soltas, observações reflexivas e comandos operacionais indicando que algo deve ser feito ou comentários analíticos, como “*difficile de décider s'il y a ou non représentation*”/“difícil decidir se há ou não representação”.

Em uma das capas, está manuscrito: “*Il y va d'un certain pas/Il y va d'uncertain pas*”. Nessa pasta, observa-se também um lembrete de reunião e o reaproveitamento de pastas pré-existentes com etiquetas como “*URGENT*”, reutilizadas para novos conteúdos. No interior, há uma série de mini pochetes contendo anotações manuscritas, textos xerocados com marcações

em marca-texto, além de um texto sobre fotografia que menciona Roland Barthes e a expressão “*The taste of painting*”. Encontram-se ainda cópias de e-mails com fotos enviadas por Fatima Zereti a Cixous, uma página impressa da Wikipédia sobre “*Nature morte*”, cópias de páginas de *Água Viva*, de Clarice Lispector, e outras imagens de reprodução muito degradada e pouco visível.

O segundo conjunto, intitulado simplesmente “*Notes*”, segue o mesmo padrão: anotações à mão, fragmentárias, misturadas com documentos impressos. Há uma pasta nomeada “*Peindre le travail du deuil*”, acompanhada de uma folha do *Dictionnaire* com a entrada “*Deuil*”. Algumas páginas contêm apenas uma frase escrita no centro, enquanto outras apresentam um misto de textos copiados e imagens de quadros em preto e branco. Esse conjunto inclui ainda uma versão impressa, comentada, do artigo “*Soi disant sujet, ou ‘La fiction suit son cours’*” de Ginette Michaud. Entre os documentos há até páginas arrancadas de revista, reforçando o caráter de coleta espontânea e intuitiva do material. Em uma série de anotações, aparecem questionamentos visuais e simbólicos como “*le Nez de Christ?*”, “*le portrait d’un nez?*”, “*la tête de Christ?*”, que parecem dialogar com imagens ou reflexões ligadas à representação do corpo e do sagrado.

A caixa NAF 28080 (III.12), analisada em 16 de junho de 2024, contém diferentes versões do texto *Ayaï ! Le cri de la littérature*, organizadas em múltiplas pastas. A primeira versão é digitada e apresenta comentários, embora pareça ser uma cópia xerocada. Além disso, há páginas escritas à mão que também são cópias. Todo o material apresenta inúmeras correções, acompanhadas de cópias de livros e páginas com marcações, conforme já descrito nas caixas anteriores. Existe ainda uma segunda cópia do mesmo texto, também em versão copiada, embora não idêntica, mas que contém outros elementos intercalados. Em uma das páginas, lê-se uma nota digitada em negrito: “[*Note: Je referai les traductions. H.C. copie provisoire*]”, indicando o caráter ainda inacabado da versão. Nesta mesma pasta, há também uma folha manuscrita que não parece cópia: a tinta da caneta borra ligeiramente o papel, evidenciando o original.

A segunda pasta contém o que parece ser uma versão original manuscrita do texto, identificada com um aviso: “*Ayaï ! Attention, très précieux = original*”. Ela segue o mesmo modelo de trabalho já recorrente: escrita manual combinada com cópias de páginas de livros destacadas com marca-texto, trechos grampeados e uso de post-its. Em geral, Cixous escreve apenas na frente das folhas, mesmo quando utiliza papel timbrado com o logo do “*Études Féminines Paris VIII*”, escrevendo diretamente sobre a marca.

A terceira pasta contém mais uma versão digitada, com anotações feitas à mão. É particularmente revelador observar seus comentários identificando referências: por exemplo, ao lado da frase “*L’était en septembre 2001*”, uma seta manuscrita aponta “Derrida”. Há também observações de formatação, como “*augmenter la taille*”, que indicam a revisão editorial.

Na quarta pasta, parece estar a versão original do texto digitado com comentários, já que as marcações à caneta, lápis e marca-texto não são cópias, mas intervenções diretas sobre o documento. Na quinta e na sexta pastas, encontram-se mais cópias digitadas, totalizando várias versões do mesmo texto. Algumas dessas versões estão inclusive diagramadas no formato final de impressão, com páginas cortadas no tamanho do livro. Em uma dessas, há uma passagem onde Cixous escreve: “*Ayā! Le mot universel, l’Appel. Mes chats aussi s’écrient Ayā ! Myayā ! Le corde Roland aussi*”, referenciando o grito como uma palavra universal, um Chamado, que todos os seres podem emitir, até mesmo seus gatos.

A sétima pasta contém uma impressão da peça *Ajax* de Sófocles, aparentemente retirada da internet. O texto está amplamente destacado com marca-texto de várias cores, aplicadas de forma rápida e intensa, o que sugere uma leitura veloz, menos sistemática. Por fim, a oitava pasta difere das anteriores: trata-se de um conjunto de 14 fotografias impressas no tamanho de folhas A4. No verso de cada foto há anotações manuscritas, mas a caligrafia não parece ser de Hélène Cixous.

A caixa NAF 28080 (III.13), analisada em 13 de junho de 2024, reúne materiais relativos ao projeto *Insurrection de la poussière*, de Hélène Cixous. A caixa está organizada em quatro grandes conjuntos, que seguem o padrão já recorrente no arquivo: manuscritos, notas, versões datilografadas e imagens de referência.

A primeira pasta contém os manuscritos da autora, com o título *Insurrection de la poussière*. Ela está subdividida em quatro partes principais, organizadas como se fossem seções ou capítulos: *Naqissa Adel*, *Crimage*, *Oublion*, e *Semis*. Trata-se de versões inteiramente manuscritas, escritas à mão com caneta preta, com referências diversas anexadas por grampos, uma prática habitual de Cixous em seus dossiês preparatórios. A segunda pasta é dedicada às *Notes*, também relacionadas ao mesmo projeto. Assim como nas caixas anteriores, o material está dividido em pastas menores, compostas de anotações manuscritas em caneta preta. As páginas são numeradas no canto superior e muitas estão escritas em folhas reutilizadas ou em papel quadriculado, revelando uma prática de escrita contínua, feita a partir de qualquer suporte disponível.

A terceira pasta contém a versão datilografada do texto, ainda em processo de edição. Nela, encontramos correções feitas a lápis e intervenções manuscritas adicionais. Algumas das páginas indicam os lugares onde imagens deverão ser inseridas posteriormente, o que sugere um trabalho já voltado à diagramação e à preparação editorial.

A quarta pasta traz uma versão datilografada quase completa da obra. Ela já inclui imagens integradas ao corpo do texto, embora ainda apresente comentários feitos a lápis. Em algumas passagens é possível perceber que Cixous responde a dúvidas ou observações da equipe de digitação com anotações como “oui”, sugerindo um processo colaborativo de revisão. Há também correções de pequenas falhas de digitação ou ajustes finos em palavras como “les” ou “ces”. Por fim, a última pasta é visualmente distinta. Intitulada *Reproduction de Shames*, ela contém reproduções de imagens que aparecem no livro, impressas em papel de boa gramatura, com acabamento brilhante, semelhante ao de revistas. Algumas dessas imagens aparecem duplicadas em versões espelhadas. Esse conjunto final menciona diretamente Adel Abdessemed e sua obra *L'âge d'or*.

A caixa NAF 28080 (III.14), analisada em 14 e 16 de junho de 2024, reúne um conjunto precioso de dezenove cartas de Hélène Cixous a Cécile Wajsbrot, escritas entre 2012 e 2014 e doadas por Wajsbrot em 2016. As cartas, extremamente literárias, abordam questões centrais da escrita e da subjetividade cixousiana, como a relação ambivalente com a língua materna (o alemão), a perda, a memória e o exílio. Cixous comenta as tensões históricas que atravessam sua formação (ela menciona Israel e Palestina, a resistência da mãe ao nacionalismo, a morte precoce do pai) e reflete sobre o papel da literatura como “terra prometida” e lugar de pertencimento. Ressalta sua relação afetiva e corporal com a linguagem: “*mon cœur est polyglotte*”. As cartas também contêm comentários sobre autores marcantes (Shakespeare, Derrida, Blanchot, Celan, Rimbaud) e traçam uma geopolítica íntima da língua, da maternidade e da criação. Há gestos de arquivo extremamente pessoais, como o uso de durex para colar pelos de uma de suas gatas em uma das cartas. O dossiê inclui ainda o texto intitulado *Ma Bidonville – Marges*, fortemente crítico à sociedade francesa branca e colonialista, além de uma entrevista com Cixous e material referente a um encontro com Wajsbrot no Espace des Femmes, em 2016. Também há uma versão digitada com anotações e traduções de trechos para o alemão.

Já a caixa NAF 28080 (III.15), analisada em 18 de junho de 2024, contém materiais relativos ao livro *Le Sans-Arche d'Adel Abdessemed et autres coups de balai*, divididos em duas grandes seções. A primeira é composta por sete pastas com notas manuscritas preparatórias, escritas à caneta preta em folhas do tipo ofício, seguindo o padrão de outras

caixas: páginas reutilizadas, post-its, trechos de outros livros (como *L'Héautontimorouménos*, de Charles Baudelaire) copiados e destacados com marca-texto. Chama atenção a presença de uma *table des chapitres* com indicação de imagens, algo nem sempre presente nos arquivos de Cixous, mas comum nos de Barthes. A segunda seção reúne cópias digitadas do texto, com diversas anotações e correções feitas à lápis, além de uma lista digitada de modificações a serem inseridas. Há também um texto intitulado *Réponds, sable*, igualmente em duas versões, uma mais marcada por correções e outra mais limpa.

Ao longo do processo de análise dos Manuscritos-Cixous, entre os elementos que mais me chamavam atenção estava o fato de encontrar as inúmeras referências que a autora faz em seus livros, muitas vezes de maneira secreta, à vista para que eu pudesse ver. Logo quando comecei a perceber as referências grampeadas nos manuscritos, pensei ter encontrado o segredo. As citações em segredo, as *secrecitações* que tantas vezes foram comentadas nas aulas de Flavia Trocoli, não estavam mais em segredo para mim. O que normalmente está escondido estava à vista, para mim, para que meus olhos pudessem ver, desvelados do véu.

Em conversa realizada em janeiro de 2025, durante o processo de escrita da tese, Flavia Trocoli me disse apenas: “não é assim tão simples”. E não é mesmo. Refletindo com mais calma, percebi que não poderia estar mais equivocada. Tratava-se muito mais de entender os segredos, de entender, em gestos, a estrutura fragmentada das *secrecitações* de Cixous, do que de desvendá-las.

Jacques Derrida, na conferência *Gêneses, genealogias, gêneros e gênios*, proferida na BnF na ocasião da doação do arquivo de Cixous à Biblioteca, afirma:

Para dizer-lhe que o segredo do que ela guarda não diz respeito somente ao fato de que ela própria não tem acesso a ele ou que esse ou aquele conteúdo lhe é dissimulado, criptado, hermético para sempre, mas no fato de que a forma de escrita, a literatura que lhe é confiada, tem uma estrutura tal que seu segredo é ainda melhor selado e indecível porque não consiste, finalmente, num conteúdo escondido, mas numa estrutura bífida que pode guardar em reserva indecível exatamente o que ela confessa, mostra, manifesta, exhibe, expõe sem parar” (2005, p. 36-37, tradução de Eliane Lisboa)

Falar do segredo em Cixous é, então, antes de tudo, reconhecer que ele não se deixa dizer por completo. Nos arquivos e na obra da autora, o segredo não é o que se esconde, mas o que move: ele é o motor da escrita, o gesto inaugural que não visa a revelação, mas a costura. Como aponta Véronique Bergen, na comunicação para a Académie Royale de langue et de littérature française, em 14 de novembro de 2020 e intitulada “*Hélène Cixous: invention de langue et corps de la lettre*”: é o *secret-qui-pousse-à-jouer*”, o “*secret-qui-pousse-à-écrire*” –

o-segreto-que-faz-gozar, o-segreto-que-faz-escrever. (2020). É possível dizer também, a partir do uso do hífen na expressão de Bergen – assim como estou usando nos Manuscritos-Barthes e Manuscritos-Cixous – que é o segredo que conecta, ou mantendo a imagem do tecido, que costura.

Além disso, Bergen, citando Jean-Luc Nancy, afirma que o livro não é um receptáculo de informação, mas um guardião ou um templo de sentido. (2020) Essa imagem do livro como templo, e não como cofre, reposiciona a literatura em outro regime de sentido: aquele em que o que se transmite não é um conteúdo decifrável, mas algo que permanece latente, vibrando entre as palavras, como um silêncio compartilhado. O segredo não está contido e escondido à espera de um leitor/pesquisador ideal capaz de decifrá-lo, mas está na forma mesma que o texto se organiza, se fragmenta, se abre ou se retrai, tanto nos gestos de escrita quanto nos de leitura.

Destaco, então, que este segredo não tem o sentido de um “mistério”, algo a ser simplesmente desvendado. Em *“The Egg and the Chicken: Love is not having”*, Cixous faz uma análise do conto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector, e afirma que o texto de Clarice, assim como o de Kafka, não é narrativo e contém um segredo, uma lição. Segundo ela, este segredo está disperso de uma forma que não pode ser descoberto à primeira lida. A autora usa um termo emprestado de Derrida, “disseminado” (*disseminated*, no original), para representar, metaforicamente, aos segredos como grãos que são espalhados pelo chão – e que a galinha irá “catar”. É, portanto, uma metáfora de expansão, mas que também indica que o que não é pego é perdido. Além disso, é também uma metáfora sexual, do sémen, do grão que é plantado. Assim, seguindo essa metáfora, Cixous aborda a questão da leitura e afirma que se trata de um movimento duplo: é preciso deixar que o texto se disperse.

*At first sight, a text is not readable. It cannot be summarized. It is free. It diffuses and spreads. One of the texts closest to textuality is Agua viva. It is living water, water full of life. It cannot be contained or taken drop by drop. Agua viva is an immense flow, a river in which all the objects of the world—a church portal, apples, chairs, a woman, a man, a foot, the universe—swim and float, along with a small egg.*⁴³ (Cixous, 1990, p. 99)

Assim, ao trazer o conto “O ovo e a galinha”, Cixous afirma que é preciso ter uma posição ativa e ao mesmo tempo passiva em relação ao texto; é preciso paciência, aceitar não compreender. *“The enigma is complex and infinite. It can be received but not reduced. It is*

⁴³ “À primeira vista, um texto não é legível. Não pode ser resumido. Ele é livre. Ele se difunde e se espalha. Um dos textos mais próximos da textualidade é *Água viva*. É água viva, água cheia de vida. Não pode ser contida nem tomada gota a gota. *Água viva* é um fluxo imenso, um rio no qual todos os objetos do mundo - um portal de igreja, maçãs, cadeiras, uma mulher, um homem, um pé, o universo - nadam e flutuam, junto com um pequeno ovo.”

hidden”⁴⁴, completa (Cixous, 1990, p. 100). Se está escondido, então poder ser revelado, tirar o véu. Como o véu da miopia que cobria os olhos de Cixous em “Saber ver” (2001), os véus/*voiles* da própria Cixous e de Jacques Derrida, que dá título ao livro que inclui o texto anteriormente citado da autora francesa e “Um bicho-da-seda de si”, já amplamente citado na presente tese e importante fio que nos conduz nessas leituras.

Ginette Michaud, em “*Rien à voir ou 'Portrait du secret peint*”, diz que “a letra pinta”. É possível trazer esta imagem para o que vemos em relação ao segredo na escrita de Cixous: o segredo não tem a pretensão da clareza, mas justamente se pinta, se tece, como o fio do bicho-da-seda que se faz ao longo do processo, velando e desvelando ao mesmo tempo. Citar, neste contexto, não é simplesmente referenciar, mas dar, receber, fazer com, costurar, como no gesto do bicho-da-seda de si. Cada citação é uma forma de acolher o segredo do outro – não para desvelá-lo, mas para deixá-lo tecer as páginas, em um movimento duplo. A *secretação* é, portanto, partilha: um gesto de escuta e escrita ao mesmo tempo, onde o segredo, este corpo, vai se tecendo no texto, em movimento.

Como afirma Jacques Derrida no já citado *Gêneses, genealogia, gêneros e o gênio* (2005), o segredo da literatura é o próprio segredo. Está lá – e o próprio Derrida destaca esta palavra, lembrando que se trata também do título de um dos livros de Cixous. Lá seria este local sempre em movimento, em deslocamento, entre o sonho (*rêve*), o evento (*événement*), entre quem escreve, quem lê e quem pesquisa. Lá onde o leitor e o arquivista se encontram sem ter como decidir. Lá onde reina a “oni-potência-outra”.

E portanto confessar o inconfessável: isto é, que a tarefa do saber é impossível. Para aprender a saber ler, o que é de fato indispensável, como o próprio saber, e como a pesquisa e o ensino sem fim, é preciso primeiro ler, tudo, e tudo reler e reler, isto é, primeiro lançar-se ao texto sem reserva. No texto do outro, em sua Oni-potência-outra. Aprender a saber ler, lê-la, creio que isto ainda não aconteceu fora de raras exceções. Há, certo, uma celebridade inegável, uma aura e uma notoriedade mundial de Hélène Cixous. (Derrida, 2005, p. 56, tradução de Eliane Lisboa)

Esta análise trouxe à tona outro elemento comentado ao longo dos anos de doutorado, especialmente durante as aulas de Flavia Trocoli: a leitura no detalhe, a “atenção microscópica ao detalhe e à porosidade”. (2024, p. 81) Em aula realizada no dia 25 de outubro de 2021⁴⁶, ao discutir a página 102 de *Hyperrêve*, de Cixous, Trocoli destacou a importância de pensar os muitos elementos utilizados pela autora em sua escrita, tais como ponto, aspas, itálico,

⁴⁴ “O enigma é complexo e infinito. Pode ser recebido, mas não reduzido. Está oculto.”

parênteses; mas também cada palavra e tudo que se pode ler em cada palavra. É o que Trocoli mostra também no livro *A sobrevivência da literatura*: “O método é apreendido por meio do detalhe que transita entre uma obra e outra, em passagem e metamorfose” (2024, p. 81)

O método de leitura de Cixous – catando os grãos espalhados, revelando os segredos, retirando os véus da escrita – pode ser visto em suas análises de Clarice, mas também em “Saber ver”. Pode se conectar com o que Barthes chama de “saber-ler” – assim mesmo, com hífen – em *O rumor da língua* (2012). Segundo ele, tudo é legível, mas algo sempre permanece ilegível – a “*im-pertinência* é algo congênito à leitura” (p. 33, tradução de Mário Laranjeira). Nessa im-pertinência e nessa persistência, seguimos para ver e ler. “Ver! Queremos: ver! Talvez não tenhamos nós tido outro querer para além de ver.” (Cixous, 2001, p. 17). E assim, seguimos o que afirma Trocoli: “No romance, o dito. No ato de escrever atualizado pelo ato de leitura, o dizer.” (2015, p. 136-137).

É esse processo de leitura que a própria Cixous diz que faz parte da nossa humanidade. Marta Segarra e Bruno Clément, na introdução do livro *Rêver, croire, penser autor d'Hélène Cixous* (2010), citam uma das obras da autora - *Volées de l'humanité* – para destacar: “*En quoi sommes-nous ‘humains’, en quoi disons-nous l’être ? En ce que nous lisons*” (...) *Nous lisons. Nous sommes à lire, nous faisons lien*”⁴⁵ (2010). Ler é, portanto, mais do que decifrar signos, é um gesto – mais um – que, assim como a escrita, se inscreve em uma teia de significados compartilhados, teia esta composta pelos fragmentos que este capítulo vem abordando. Trocoli em livro já citado anteriormente, explica: “Pois bem, se ler com o escrito é decifrar e engendrar uma nova cifra, penso que Cixous nos permite deslocar a questão para o modo como a leitura se faz também como o ainda-não-escrito” (2024, p. 133). Lucia Castello-Branco, no já citado *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*, nos traz a conexão do ler com o escrever e diz: “(...) diante de uma letra já não é possível ler, como observa Barthes, mas tão somente escrever” (2011, p. 27).

Essa ideia se radicaliza na experiência com os manuscritos: ali, o texto não se oferece como obra acabada, mas como processo, como tecido em elaboração. Não leio apenas o que foi escrito, mas o que está sendo escrito. Cada rascunho, cada hesitação, cada palavra interrompida é uma abertura para muitos fios que ainda estão sendo tecidos. Nesse sentido, minha leitura é do que não foi dito, do que ainda será dito: leio o que ainda será. É esse “ainda-

⁴⁵ “Em que somos ‘humanos’, em que dizemos ser? Naquilo que lemos” (...) Nós lemos. Estamos lendo, fazemos vínculo.”

não” que me aproxima do gesto criador de Cixous e Barthes, um gesto que, mais do que transmitir um conteúdo, inventa um espaço de escuta e de escrita simultâneas.

Maurice Blanchot, em “O livro por vir”, traduzido por Leyla Perrone-Moisés, nos traz diversos verbos no gerúndio, como por exemplo “sendo” e “rasurando”, mostrando como esse é um processo em movimento, “um andamento e um desdobramento de puras relações, isto é, a mobilidade pura.” (2005, p. 330). É, segundo o autor, um duplo encaminhamento, reunido pela dispersão: “O espaço poético, fonte e ‘*resultado*’ da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre ‘*se espaça e se dissemina*’” (2005, p. 346). A fragmentação dos manuscritos é também abordada por Blanchot, em nota de rodapé:

O Livro, segundo o manuscrito, é constituído de folhas móveis. ‘Poder-se-ia assim, diz Scherer, mudá-las de lugar, e lê-las, não decerto numa ordem qualquer, mas segundo diversas ordem distintas determinadas pela lei da permutação.’ O livro é sempre outro, muda e se transforma pelo confronto da diversidade de suas partes, evitando assim o movimento linear – o sentido único – da leitura. Além disso, o livro, se desdobrando e se redobrando, se dispersando e se unindo, mostra que não tem nenhuma realidade substancial: nunca está presente, não cessa de se desfazer enquanto se faz. (2005, p. 357)

É interessante pensar esta citação tão fundamental ter sido colocada em uma nota de rodapé no texto de Blanchot. Na presente tese, para seguir as orientações da ABNT, evito usá-las. Elas, no entanto, são estruturalmente e conceitualmente um elemento que se destaca. Penso imediatamente em *Circonfissão*, de Jacques Derrida. Apresentadas no rodapé do “Derridabase”, de Geoffrey Bennington, trata-se de 59 notas – idade do autor na época. A obra será retomada no Capítulo III desta tese.

A escrita, então, estaria conectada ao fluxo de consciência, ao deslocamento. Questiono se seria também o que Trocoli chama de “iminência de” em *A hora da estrela* (1977), também de Clarice Lispector: “(...) é uma ‘iminência de’ que estrutura a narrativa. É a iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei.” Para Derrida, por exemplo, a língua sempre chega tarde demais, como referência a Santo Agostinho, “*Sero te amavi*”, tarde te amei. Para ele, a *différance* é como algo lançado ao futuro, o que ainda não foi escrito. Tanto para ele quanto para Cixous, se aprende a viver depois da catástrofe, “mais tarde”, sendo esta a vida na escrita, a vida da *différance* – a vida que começa depois da passagem à literatura. Essa escrita que está por vir também é abordada por Barthes em *O rumor da língua* (2012). Ao falar de Proust, ele propõe,

(...) a despeito do caráter aparentemente psicológico do que chamamos de suas *análises*, deu-se visivelmente ao trabalho de emaranhar inexoravelmente, por uma substituição extrema, a relação do escritor com suas personagens: ao fazer do narrador não aquele que viu ou que sentiu, nem mesmo aquele que escreve, mas aquele que *vai escrever* (o jovem romance – mas, a propósito, que idade tem e *quem é* ele? – quer escrever, mas não pode, e o romance acaba quando finalmente a escritura se torna possível). Proust deu à escritura moderna a sua epopeia (...) (Barthes, 2012, p. 59, tradução de Mário Laranjeira)

Além disso, esse fluxo de consciência nos lembra ainda do Barthes diz em *O prazer do texto*:

a tagarelice do texto é apenas essa espuma de linguagem que se forma sob o efeito de uma simples necessidade de escritura (...) Escrevendo seu texto, o escrevente adota uma linguagem de criança de peito: imperativa, automática, sem afeto, pequena debandada de cliques (...): são os movimentos de uma sucção sem objeto, de uma oralidade indiferenciada, separada da que produz os prazeres da gastrosafia e da linguagem. (Barthes, 2013, p. 9, tradução de J. Guinsburg)

Observamos, então, como a escrita feminina é contornada, sem encadeamento, e, além disso, uma escrita que vem do Outro. No texto “How to Follow a Trinket of Water”, que compõe o capítulo 2 do livro *Reading with Clarice Lispector* (1990), Cixous discute a escrita de Clarice Lispector no livro *Água viva* (1973). É, segundo Cixous, o texto mais “radical” de Clarice do ponto de vista da forma. Seria um texto de puros objetos, puro endereçamento ao outro, com a transformação de verbos em objetos. Seria também uma escrita onde não há quadros ou molduras, mas que é abundante de bordas interiores. A questão da escrita e das bordas é apontada por Lucia Castello Branco (1990) ao falar da escrita feminina. Segundo ela, o feminino é como um véu, onde é possível ver os buracos no tecido, e onde o furo “é sempre bordejado por uma margem” (p. 200). Assim, o feminino se constrói sempre à margem. Cixous, em *O riso da Medusa*, destaca também essa imagem ao afirmar que a escrita que ocorre sempre além dos territórios dominados, à margem, onde nenhuma autoridade poderá chegar.

Fernanda Bernardo, na Introdução de *Travessias da escrita: leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida*, destaca uma palavra que se conecta com o que estamos observando não apenas neste capítulo – ao falar da fragmentação e do movimento – mas também na escrita da tese e também na pesquisa: “travessia, de través, de viés, de lado, de esguelha, véspera, véspera do véu, véspera como ‘eterna promessa de uma manhã sempre por vir’ (2003, p. 11, tradução de Fernando Bernardo).

A travessia da pesquisa com os Manuscritos-Barthes e os Manuscritos-Cixous se torna, assim, o lugar de convivência com gestos vivos, gestos que não têm nem começo nem fim. Ao me debruçar sobre os arquivos, fui convidada a também *gestar* (os gestos, a pesquisa, a tese), a escrever junto, acompanhando os desvios e os vazios. Ler Cixous, como propõe Calle-Gruber, é “se deixar ler” (2003, p. 31, tradução de Fernanda Bernardo). Há nesse gesto algo que ultrapassa a dicotomia entre leitor e texto: trata-se de um entrelaçamento, de um tecido que vai (se) (re)construindo. Calle-Gruber resgata o que é dito na obra *Hélène Cixous, Photos de Racine* (1994): a leitura é também um modo de “seguir as pistas do ainda-não-dito” (2003, p. 31, tradução de Fernanda Bernardo), como quem caminha em um sonho e ao mesmo tempo o escreve. Assim, a “posição de escrita” é um deixar-se ir junto com o próprio movimento da escrita, como quem se entrega a uma corrente submersa que, a qualquer instante, pode se levantar e conduzir o corpo do escritor.

Ao pensar na minha própria relação com os manuscritos de Cixous e de Barthes, é possível perceber como esses gestos também são meus, como pesquisadora. Trabalhar com arquivos foi como caminhar nesse na travessia desse “labirinto”, guiada e *com* pelos fios que estavam sendo tecidos. Oscilo, então, como explica Calle-Gruber, entre dois modos de ver: ora tomo distância, para tentar compreender e construir um tecido mais completo com esses fragmentos; ora me aproximo para tentar ver os segredos e as passagens que não conheço, acompanhando as hesitações caligráficas, os cortes e as colagens, as repetições, ou seja, as marcas do corpo que escreve – conforme abordado no primeiro capítulo.

Ao longo dos anos de pesquisa de doutorado, esses gestos ocorreram de duas formas principais: em trocas, como já citado, nos espaços de conversa tais como as aulas de Flavia Trocoli e os grupos de trabalho do Outrarte; e, também, no trabalho solitário na BnF. Essas travessias de leitura me atravessaram e me mostraram, talvez pela primeira vez em minha travessia acadêmica, os modos de ler e escrever que são, ao mesmo tempo, várias vozes em vários fluxos. No entanto, foi apenas na solidão da sala de Manuscritos da BnF, diante dos arquivos de Cixous ou de Barthes, pude perceber que os gestos não eram tão solitários quanto imaginava que seriam: os meus modos de ler e escrever eram ligados aos modos de ler e escrever de Barthes e Cixous.

Como afirma Jacques Derrida, em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*:

Esse despertar ao despertar é portanto a extrema vigilância da mais refinada e mais hábil, mais audaciosa mas também a mais vigiada, vigilante consciência literária, aquela que sabe como nenhuma utilizar-se do segredo da literatura, esta potência criptopoética que põe tudo sob selos, os selos e as

chancelas da literatura universal na nova língua francesa, tudo que não se deve dizer. Ela põe sob os selos, ela condena, como se condena uma porta ou como se condena o leitor a não ler o que ele lê ou a ler o que ele não sabe ler. (2005, p. 49, tradução de Eliane Lisboa)

Relacionando-se com os próprios manuscritos, a escrita desta tese também se fez assim: por fragmentos, pausas, rasuras. Durante meses, permaneci em silêncio diante de certas passagens – e também diante de questões pessoais, lutos e amores - incapaz de escrever. Houve capítulos que nasceram fora da ordem: comecei o segundo quando o primeiro parecia um labirinto sem saída; avancei pelo terceiro apenas para perceber que ele ecoava frases esboçadas quatro anos antes, no começo do doutorado. Houve parágrafos escritos à mão, fora do computador, em pedaços de papel soltos ou fichas, que depois foram encaixados, reencaixados, ou descartados - tal como nos arquivos.

Essa forma descontínua de escrita, marcada pela hesitação, pela repetição, pelo retorno, me aproximou ainda mais dos manuscritos que estudei. Nos Manuscritos-Cixous, é possível observar as mesmas pausas, os mesmos gestos de apagar e reescrever. Nos Manuscritos-Barthes, como explica Messenger, as anotações das fichas que reaparecem em contextos diferentes, formando tecidos diversos. Minha escrita repete essa lógica: textos que surgiram em 2021, nas aulas da disciplina “Escrita Acadêmica” ministrada pelo professor Eduardo Coelho, por exemplo, voltaram a aparecer durante a elaboração da tese, em novas posições, assumindo funções distintas no tecido. O que parecia provisório tornou-se essencial; o que parecia descartável, um novo fio de costura.

Esse movimento, esse gesto de voltar, rearranjar e reinscrever, é também uma forma de pensar: escrever, pensando os fragmentos de Barthes e Cixous, não é apenas organizar um argumento. É uma escrita que não se fecha em um sistema, mas que se deixa atravessar pelo corpo, pelos cortes, pelas pausas e pelas rasuras do próprio pensamento. Rasuras estas tão presentes nos manuscritos que analisei, que indicam sinais do pensamento em movimento. Ao escrever esta tese, fui atravessada por muitas dessas rasuras. Nem todas aparecem na versão final do texto, mas todas deixaram marcas no modo como pensei e repensei cada parágrafo. Os textos que escrevi à mão, que foram cortados e reencaixados, os blocos que mudaram de lugar. Tudo isso são, também, formas de rasura. Como nos manuscritos que analiso, a escrita aqui não é linha reta, mas um movimento. Um traço que vai, encontra, retorna, insiste. E que, ao fazer isso, carrega em si o que poderia ter sido e do que ainda poderá ser.

Durante o congresso da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), realizado na Universidade de São Paulo (USP) em novembro de 2024, Roberto Zular afirmou

que “a rasura é antropológicamente importante, é o local onde os caminhos se bifurcam, há multiplicidade”. Essa formulação ressoou imediatamente com o que eu vinha percebendo tanto nos arquivos – havia retornado do doutorado-sanduíche no mês anterior, em outubro. A rasura é um gesto que não (se) apaga: ela justamente re-escreve, re-insere, re-traça as possibilidades, em um tecido construído a partir do que foi gestado, do que está gestado e também do que ainda poderá ser gestado.

O verbo gestar é importante para pensarmos a escrita de Cixous, conforme já comentado no primeiro capítulo. Neste ponto, porém, conecto-o com os fragmentos e o gesto do pensamento em movimento, à recusa a um discurso fechado e totalizante e à escuta do inconsciente. A partir desses elementos, me detenho agora em dois aspectos: o sonho e a questão da escrita feminina. Começo pela escrita feminina, já abordada no primeiro capítulo, mas que retomo aqui a partir de outro fio, em sua articulação com o fragmento.

Um texto fundamental para essa reflexão é “*Fourmis*”, de Jacques Derrida, publicado na coletânea *Lectures de la différence Sexuelle* (1994), cujo texto de abertura é da própria Cixous, intitulado “*Contes de la différence sexuelle*”. Em “*Fourmis*” – “formigas”, em português - Derrida parte de um sonho que Cixous conta para ele ao telefone e onde lhe aparece a palavra “formiga”. Esse termo torna-se o ponto de partida para que ele pense a diferença sexual, bem como lê-la, escrevê-la e decifrá-la. A palavra aparece para Derrida como uma figura desta diferença sexual: microscópica, múltipla e incalculável. Um corpo composto por anéis sem dividi-lo, uma separação que não rompe, mas que repara. Derrida propõe, então, que a diferença sexual não é para ser vista, mas para ser lida, decifrada. Segundo ele, todas as palavras são formigas. Há traços a serem lidos, e não há diferença sexual sem traço. Neste traço da traça, no fio da traça ou do telefone, entende-se e escuta-se sem ver, como no telefonema do sonho de Cixous. A escrita e a diferença sexual operam por traços, por inscrições que não se mostram, que são idioma, testemunho e segredo.

O que é possível observar não é apenas a linguagem, mas o gesto de ler e escrever como modos de experienciar a diferença: “(...) *d’une totalité à l’autre, le trait le plus commun, n’est-ce pas justement l’impossibilité de totaliser ?*”⁴⁶, pergunta Derrida (1994, p, 82). A escrita fragmentária, que não se fecha em um sentido totalizado, espelha esta lógica: múltipla, irreduzível que habita o corpo e a linguagem. É essa lógica que atravessa a noção de *écriture féminine* em Cixous, uma escrita que realiza a diferença sexual.

⁴⁶ “(...) de uma totalidade a outra, o traço mais comum não é justamente a impossibilidade de totalizar?”

“*Je coupe, j’écris, je sacrifie*”⁴⁷ (1994, p. 92), afirma Derrida ao trazer a palavra *fourmi*/formiga “*pour re-marquer, em les reliant, les inversons de sens, de genre et donc de sexe dans l’in-sexe de l’in-secte*”⁴⁸ (1994, p. 92). Como ele explica, etimologicamente a palavra “entomologia” vem de *entomos*, que quer dizer “*je taille, je coupe em deux*”/“eu talho, eu corto em dois”, mas também “*j’écris*”/“eu escrevo”. Assim, a partir disso, Derrida pensa o seguir o traço de um *récit* ou de uma *trace*, no encadeamento narrativo e na *coupure*, na reparação e na separação. Cixous, então, persegue a diferença/*différance* que faz tremer.

O autor está interessado nesse jogo linguístico que acontece “*dans la langue que nous parlons, à savoir le latin*”/“na língua que nós falamos, a saber o latim” (1994, p. 92), ou seja, no próprio material da língua. Ele observa que “*insectus*” não é apenas um nome para os insetos, mas um termo que carrega uma tensão interna entre dois sentidos: por um lado, o verbo “*inseco*”, que significa “cortado”, e por outro, o adjetivo composto “*in-sectus*”, que seria “não cortado”, uma forma negativa. O mesmo termo, portanto, é ao mesmo tempo “*coupé*” e “*non coupé*”.

Esse paradoxo se manifesta também no corpo do inseto, ou mais precisamente da formiga, o “*ring de la fourmi*”, o anel da formiga, que aparece quase como um modelo dessa estrutura contraditória: “*coupé-non-coupé*”, ou seja, cortado em anéis, mas sem ser separado. Esses *anneaux parenthétiques*, ou anéis parênteses, comprimem sem interromper, eles marcam uma separação que, ao mesmo tempo, mantém o contínuo.

Derrida, com isso, exemplifica o que ele chama de “*différance avec un a*” (1994, p. 93): um processo de “*interruption ininterrompue*”, onde há ao mesmo tempo corte e continuidade, descontinuidade e fluxo. Trata-se de um atraso, um “*délai de l’hétérogène*”, um jogo entre o mesmo e o outro, que nunca se resolve completamente.

Uma das passagens que mais se destaca no texto de Derrida - e que se conecta com o que já foi discutido no primeiro capítulo – encontra-se na página 94:

(...) *c’est peut-être donner un corps d’écriture publique au fourmi qu’Hélène m’avait seulement soufflé au téléphone: bruit d’aile et vol d’un mot. Je lui ai soufflé le mot qu’elle m’a soufflé, je le lui ai volé, non, je le lui ai emprunté, j’ai fait semblant de lui prendre le temps de lui tailler le corps d’écriture. En rêvant à mon tour de le lui rendre. Et tendre.*⁴⁹ (1994, p. 94-95)

⁴⁷ “Eu corto, eu escrevo, eu sacrifico.”

⁴⁸ “para remarcar, ao ligá-los, as inversões de sentido, de gênero e, portanto, de sexo no in-sexo do in-seto”

⁴⁹ “(...) talvez seja dar um corpo de escrita pública à formiga que Hélène apenas me sussurrou ao telefone: som de asa e voo de uma palavra. Eu lhe sussurrei a palavra que ela me sussurrou, eu a roubei, não, eu a tomei emprestada, fiz de conta que lhe tomava o tempo para lhe esculpir o corpo de escrita. Sonhando, da minha parte, em devolvê-la a ela. E delicadamente.”

E é para o sonho que caminhamos agora. Derrida, em “*Fourmis*”, afirma que Cixous escreve com sonhos, ao sonho, não apenas sobre ele. “(...) *j’étrangle le rêve, le rêve s’étrangle en moi, se resserre et se comprime, il se réprime, se prime aussi, comme un fourmi au travail* (...)”⁵⁰ (1994, p. 81), descreve Derrida sobre a sua própria relação com o inconsciente; e complementa: “(...) *comme un insecte qui s’étrangle, s’astreint, se discipline labourieusement dans le corset de ses anneaux*”⁵¹ (idem). Em Derrida, então, segundo o próprio, é como se a palavra, ao tentar fixar o sonho, o travasse, o comprimisse. Já Cixous, diz ele,

(...) *se donne en écrivant, elle donne à écrire, elle avance au rêve, elle s’avance sur le rêve, elle s’alimente au rêve mais aussi elle marche sur lui, vers lui, elle se rend à lui* (...) *Hélène, elle, laisse respirer le don du rêve dans l’écriture. Son rêve à elle y est comme chez lui*”⁵² (1994, p. 81 – grifos do autor)

Nesses trechos, podemos identificar outros gestos na escrita dos sonhos em Cixous: são gestos de deixar respirar, de abrir um espaço que se impõe por outras vidas que não a da lógica consciente, aproximando a escrita de um outro modo de saber. Não se trata apenas de seu conteúdo simbólico, mas de sua forma de emergir: intermitente, fragmentária, como os Manuscritos-Cixous e os Manuscritos-Barthes, como a escrita de Cixous e Barthes. A imagem do espartilho, importante na crítica feminista, pode ser vista como uma figura do esforço para conter o que resiste: o sonho, a diferença. A escrita de Cixous, segundo Derrida, desfaz este espartilho, acolhe, fragmenta, é um corpo que se move *com* o sonho, e não *contra* ele. Uma escrita que, ao fragmentar-se, não se perde, mas se multiplica em traços e fios legíveis, embora invisíveis, em sonhos.

Além disso, destaco que Castello Branco afirma que é no umbigo da memória e do sonho que encontramos o “ponto cego em que tudo nada cabe, como uma absurda valise cujo fundo se perdeu, mas cujos objetos (para sempre perdidos) continuam lá (...)” (1990, p. 125). E é nesse vazio que se constrói o feminino, na já citada diferença, o feminino como o lugar do vazio, do não-lugar. É também o que está sempre fora do seu lugar de origem.

⁵⁰ “(...) eu estrangulo o sonho, o sonho se estrangula em mim, se aperta e se comprime, se reprime, se premia também, como uma formiga trabalhando (...)”

⁵¹ “(...) como um inseto que se estrangula, se obriga, se disciplina laboriosamente no espartilho de seus anéis.”

⁵² “(...) se dá ao escrever, ela dá para escrever, avança no sonho, aproxima-se do sonho, alimenta-se do sonho, mas também caminha sobre ele, em direção a ele, entrega-se a ele (...) Hélène, ela, deixa o dom do sonho respirar na escrita. O sonho dela está ali como se estivesse em casa.”

Passo agora para o que a própria Cixous escreve sobre/com o sonho. Em *Rêve je te dis* (2003), ela diz: “*Je suis en train de te rappeler au fin du travail du rêve : il faut passer le bistouri laser invisible d’abord entre les lettres*”⁵³ (p. 13). Em *Three Steps on the Ladder of the Writing* (1993), Hélène Cixous aborda o que para ela seriam os três degraus da escada da escrita: morte, sonho e imundo. Para este capítulo, focarei no degrau do sonho. Cixous descreve-o como uma passagem e diz: “*Dreams remind us that there is a treasure locked away somewhere, and writing is the means to try and approach the treasure. And as we know, the treasure is in the searching, not the finding.*”⁵⁴ (1993, p. 88). E ainda que a escrita não está na chegada, mas no caminho – caminho este feito a pé, com o corpo. (1993, p. 65) Rer este trecho após a pesquisa realizada na BnF foi ainda mais importante para o estudo realizado no doutorado, pois foi possível conectar com o próprio gesto do corpo de ir até a França, mas também, de maneira mais específica, com os passos a serem dados para pegar cada caixa e cada pasta que seria analisada na sala de manuscritos.

Mas mesmo a falsa sensação de controle nesse gesto conecta também com os sonhos e com o que Cixous afirma sobre a escrita. Ela diz: “*We are not having the dream, the dream has us (...) What we call texts escape us as the dream escapes on waking, or the dreams evades us in dreams (...) I am only interested in the texts that escape*”⁵⁵ (1993, p. 98). É possível, então, observar que a autora associa a escrita a um processo corporal e inconsciente, em que escrever se dá em um tempo outro, marcado pela latência, pela suspensão. Escrever seria, então, entrar em um estado de sonho, onde o inconsciente aparece e o controle dito “lógico” se dissolve.

Esse processo onírico é também, para Cixous, um processo corporal e, mais uma vez, encontramos a relação entre a escrita e a maternidade.

“*What do Dreams teach us about written creation?*

I will only speak about my experiences as a woman. A woman who writes is a woman who dreams about children. Our dream children are innumerable. The writing time, which is like reading time – there is latency, there is prewriting – is accompanied by a child state, what Tsvetaeva calls the ‘state of creation’. The unconscious tells us a book is a scene of a childbirth, delivery, abortion, breast-feeding. The whole chronicle of childbearing is in play within the unconscious during the writing period. We will bring forth into the light of night innumerable children. Sometimes the child is the size of a leaf and it crumbles to pieces. Sometimes it is just a small piece of paper

⁵³ “Estou te lembrando, ao final do trabalho do sonho: é preciso passar primeiro o bisturi laser invisível entre as letras.”

⁵⁴ “Os sonhos nos lembram de que há um tesouro trancado em algum lugar, e a escrita é o meio de tentar se aproximar desse tesouro. E, como sabemos, o tesouro está na busca, não na descoberta.”

⁵⁵ “Não somos nós que temos o sonho, o sonho nos possui (...) O que chamamos de textos nos escapa assim como o sonho nos escapa ao acordarmos, ou como o sonho nos evade dentro do sonho (...) Estou interessada apenas nos textos que escapam.”

*you put on the bed that is suddenly lost. You do not know whether it is the child who faced or whether it is you who forgot the child. Sometimes it comes into the world six months old, bigger than you are, and of course it speaks better than Shakespeare. Sometime sit's a sticky little girl stuck to your leg, sometimes it's a terrible cocklike little boy running mad in a room on four cock legs. The worst is the scene when the child emerges and then disappears. These are all metaphors for the state of potential creation.*⁵⁶ (1993, p. 74)

As imagens trazidas por Cixous nos conduzem a fazer uma leitura da criação literária como um processo que não é controlado racionalmente. Assim, os “filhos” da escrita seriam inesperados, incompletos, fragmentários, desaparecem, se perdem, deslocando a ideia tradicional de autoria e do texto como um produto acabado. A metáfora da ambiguidade aqui, no entanto, pode ser lida/vista de duas formas: há ternura e cuidado, mas também estranhamento. A escrita não é, portanto, idealizada, mas é apresentada em sua intensidade e complexidade.

Além disso, ao refletir sobre ficar “preso” ao começo, Cixous diz: “(...) *is not so serious since we only have to wait, The text will end up by beginning.*”⁵⁹ (1993, p. 99). Percebe-se, então que, segundo a autora, a escrita não começa necessariamente pelo início, desmontando a lógica da narrativa tradicional e propondo uma entrega ao tempo próprio da linguagem, este tempo fragmentado, dos sonhos. O livro-sonho seria, então, movido a partir das regiões do inconsciente.

*Writing giving in to itself (...) this book has neither beginning nor end. It is a place. It is what dreams teach us: not to be afraid of not being the driver (...) The book writes itself (...) A book that writes itself and carries you on board must have an engine even if you don't know how it works, otherwise it will break down*⁵⁷ (1993, p. 100)

⁵⁶ “O que os sonhos nos ensinam sobre a escrita criadora?”

Falarei apenas sobre minhas experiências como mulher. Uma mulher que escreve é uma mulher que sonha com filhos. Nossos filhos imaginários são inúmeros. O tempo de escrita, que é como o tempo de leitura – há latência, há pré-escrita – é acompanhado por um estado infantil, o que Tsvetaeva chama de “estado de criação”. O inconsciente nos diz que um livro é uma cena de parto, nascimento, aborto, amamentação. Toda a crônica da gestação está em jogo dentro do inconsciente durante o período de escrita. Traremos à luz da noite inúmeros filhos. Às vezes a criança tem o tamanho de uma folha e se desfaz em pedaços. Às vezes é apenas um pequeno pedaço de papel que você coloca na cama e que de repente se perde. Você não sabe se é a criança que se perdeu ou se foi você que esqueceu a criança. Às vezes ela chega ao mundo com seis meses, maior do que você, e, claro, fala melhor que Shakespeare. Às vezes é uma menininha grudada presa à sua perna, às vezes é um terrível garotinho com comportamento de galo correndo louco em uma sala sobre quatro perninhas de galo. O pior é a cena em que a criança emerge e depois desaparece. Tudo isso são metáforas para o estado de criação potencial.”

⁵⁷ “A escrita que se entrega a si mesma (...) este livro não tem nem começo nem fim. É um lugar. É o que os sonhos nos ensinam: não ter medo de não ser o condutor (...) O livro se escreve sozinho (...) Um livro que se escreve sozinho e te leva a bordo precisa ter um motor, mesmo que você não saiba como ele funciona, caso contrário ele vai quebrar.”

Além disso, ao narrar sua própria experiência com a escrita, Cixous a descreve como um movimento de escuta, algo que surge de fora de si, ou de um dentro que é outro: “*I began to write in the regions of the unconscious (...) I kept thinking: what I have just written didn't come from me. I could write a thesis, but the texts I wrote were never mine.*”⁵⁸ (1993, p. 102).

Escrever, portanto, é difícil, pois é necessário redescobrir a noite escondida dentro do dia (1993, p. 104), ou seja, resgatar o que foi silenciado pela racionalidade, tratar o sonho como sonho, deixá-lo livre – não interpretá-lo, mas acompanhá-lo, deslocando-se, viajando ao país do inconsciente, fazendo uma travessia que não busca chegar a um ponto fixo, mas que se deixa mergulhar no próprio movimento.

Eric Prenowitz, no artigo “*Rêvécrire*”, que compõe o livro *Rêver, croire, penser autor d'Hélène Cixous*, organizado por Marta Segarra e Bruno Clément, destaca o texto de Derrida sobre a escrita dos sonhos em Cixous e afirma que o sonho é a chave da escrita da autora.

*Le 'don du rêve' respire, dit-il dans l'écriture de Cixous. À travers ce don se profile ainsi plus d'une connivence entre le rêve et le texte. Plus précisément: le travail du rêve, depuis Freud au moins, est une métaphore privilégié de la textualité, c'est-à-dire de l'écriture, du travail de l'écriture poétique. Elle est tellement privilégié, cette métaphore, qu'elle cesse d'être seulement une métaphore. Depuis plus d'un siècle déjà, l'interprétation des textes ne va plus sans l'interprétation des rêves et inversement.*⁵⁹ (2010, p. 79)

Prenowitz destaca a relação entre sonho e escrita na obra de Hélène Cixous, sugerindo que o “trabalho do sonho”, desde Freud, tem sido uma metáfora para descrever a textualidade, ou seja, o próprio processo de escrita, especialmente a escrita poética. Esta metáfora se torna tão central que deixa de ser apenas uma metáfora: sonho e escrita se tornam quase indissociáveis. Além disso, ele aponta que a interpretação dos textos literários passou a estar intrinsecamente ligada à interpretação dos sonhos – e vice-versa. A psicanálise freudiana mostrou como os sonhos funcionam com mecanismos semelhantes aos da literatura, como deslocamento, condensação e simbolismo. No contexto da escrita de Cixous, essa interseção entre sonho e texto indica que a criação literária não apenas representa os sonhos, mas também funciona como um espaço onírico, onde o inconsciente se manifesta.

⁵⁸ “Comecei a escrever nas regiões do inconsciente (...) Eu ficava pensando: o que acabei de escrever não veio de mim. Eu poderia escrever uma tese, mas os textos que escrevi nunca foram meus.”

⁵⁹ “O ‘dom do sonho’ respira, se diz na escrita de Cixous. Através desse dom, desenha-se mais de uma afinidade entre o sonho e o texto. Mais precisamente: o trabalho do sonho, desde Freud pelo menos, é uma metáfora privilegiada da textualidade, isto é, da escrita, do trabalho da escrita poética. É tão privilegiada, essa metáfora, que deixa de ser apenas uma metáfora. Há mais de um século já, a interpretação dos textos não se faz sem a interpretação dos sonhos e vice-versa.”

Prenowitz continua referenciando Freud e, também trazendo Derrida, afirma que o trabalho da interpretação faz parte do trabalho do sonho, que ela prolonga o sonho para além do sonho,

(...) l'interprétation ne défait pas le rêve, mais en ajoute. La frontière, comme dirait Derrida, est divisée, c'est-à-dire multipliée; il y a plusieurs instances de résistance ou de censure, et donc le travail du rêve se poursuit après le rêve: lorsqu'on oublie ou écrit le rêve, lorsqu'on s'en souvient ou qu'on parle, lorsqu'on le lit ou ne lit pas, lorsqu'on l'interprète. La lecture est aussi une écriture, elle travaille aussi à écrire - et à l'écrit (...) Rêve je te dis, ce 'livre du rêve sans interprétation', ce recueil de rêves à l'état brut, ces 'larves' qui ne sont pas encore transformées en 'papillons' littéraires⁶⁰ (2010 p. 87)

É possível, então, perceber que a noção de interpretar um sonho é uma extensão do próprio trabalho onírico, prolongando-o para além do momento em que acontece. Prenowitz destaca que Freud já afirmava que interpretar um sonho não é simplesmente explicá-lo, mas sim continuar o seu percurso, ou seja, a interpretação não anula o sonho, mas o expande, acrescentando-lhe novas camadas de significado.

A citação de Derrida reforça a ideia de que as fronteiras entre sonhar e interpretar são móveis e múltiplas. Como existem várias formas de resistência e mecanismos de censura, o sonho não se encerra no despertar. Ele persiste em seu funcionamento ao ser esquecido ou rememorado, ao ser escrito ou lido, interpretado ou não. Assim, o sonho não deve ser visto como algo estático, mas como um processo em permanente transformação.

Ao referenciar também *Rêve je te dis*, Prenowitz traz a ideia de um “livro do sonho sem interpretação”, uma coleção de sonhos ainda em estado bruto, que não foram convertidos em literatura. Essa metáfora é ilustrada pela imagem das “larvas”, que ainda não se tornaram “borboletas” literárias. Isso sugere que o sonho, antes de ser capturado pela escrita ou pela análise, permanece num estado fluido e aberto, pronto tanto para se transformar em texto quanto para escapar dele. No contexto da escrita de Cixous, pode-se dizer que o pesquisador propõe uma relação dinâmica entre sonho, escrita e interpretação: ler também é uma forma de escrever, e interpretar um sonho não significa encerrá-lo, mas permitir que ele siga novos caminhos e ganhe outras vidas.

⁶⁰ “(...) a interpretação não desfaz o sonho, mas lhe acrescenta. A fronteira, como diria Derrida, está dividida, ou seja, multiplicada; há várias instâncias de resistência ou de censura, e, portanto, o trabalho do sonho continua após o sonho: quando se esquece ou se escreve o sonho, quando se lembra ou se fala dele, quando se lê ou não se lê, quando se interpreta. A leitura também é uma escrita, ela também trabalha para escrever – e no escrito. (...) *Rêve je te dis*, este ‘livro do sonho sem interpretação’, esta coletânea de sonhos em estado bruto, estas ‘larvas’ que ainda não foram transformadas em ‘borboletas’ literárias.”

Sarah-Anaïs Crevier Goulet em “*Rêve en corps : autour des différences sexuelles chez Hélène Cixous*” afirma que :

*à en croire ce rêve, il apparaît que la trace est capable d'engendrer une surface, qu'une coupure (pour employer cet autre mot associé à la trace) peut en s'écartant et se reversant venir faire corps, que les bords d'une blessure, en étant raboutés vers l'extérieur, peuvent créer une contenance*⁶¹ (2010, p. 321)

Mais uma vez, encontramos a traça/traço, tal qual o bicho-da-seda que guia a presente tese. A autora, ao assumir o sonho como linguagem poética, traz a imagem da traça, que normalmente é um vestígio, algo tênue e quase apagado, mas que poderia gerar uma superfície, ou seja, algo invisível ou imaterial pode se tornar forma, corpo e presença na escrita. O corte, símbolo da separação ou da dor, pode se transformar em algo que faz corpo do sujeito ao se afastar de si ou ao virar do avesso. A ferida, então, deixa de ser falta e vira fundamento. Os limites da ferida, ao invés de indicar ruptura, quando são emendados, costurados – tal qual o tecido dos manuscritos que aqui tento tecer – são uma forma de sustentar, formando um corpo simbólico textual. Assim, ao pensarmos a escrita e os sonhos em Cixous, é possível observar que o que nos marca pode, em determinadas condições, se tornar aquilo que nos dá forma.

A própria Cixous descreve este encontro onírico com os manuscritos. Em entrevista à BnF, de outubro de 2021, a autora qualifica sua relação com os manuscritos assim:

*aux manuscrits, c'est-à-dire aux mains, aux souffles, aux genoux, à la poitrine, au sang de Pascal, de Flaubert, Proust, Baudelaire, Balzac, Hugo, Saint-Simon et tant d'autres dont nous sommes, à notre gré, les descendants et qui sont nos contemporains dans le temps-autre de la Littérature et qui nos maîtres chéris, nos donateurs.*⁶²

No artigo “Saber ver ou da relação de incerteza”, que integra o livro *Travessias da escrita: Leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida*, Calle-Gruber afirma que os livros de Hélène Cixous funcionam como um material vivo dos sonhos e dos pensamentos do leitor (2003, p. 25, tradução de Fernanda Bernardo). Essa afirmação ressalta a ideia de que a escrita

⁶¹ “se acreditarmos neste sonho, aparece que o traço é capaz de gerar uma superfície, que um corte (para usar outra palavra associada ao traço) pode, ao se afastar e se inverter, vir a se materializar, que as bordas de uma ferida, ao serem remendadas para fora, podem criar uma contenção.”

⁶² “nos manuscritos, ou seja, nas mãos, nos sopros, nos joelhos, no peito, no sangue de Pascal, Flaubert, Proust, Baudelaire, Balzac, Hugo, Saint-Simon e tantos outros de quem somos, a nosso critério, os descendentes e que são nossos contemporâneos no outro-tempo da Literatura e que são nossos mestres queridos, nossos doadores.”

de Cixous não é estática ou encerrada, mas permanece em movimento, alimentando e sendo alimentada pela experiência onírica e reflexiva de quem lê.

No mesmo livro, em “Fiações: leituras de Um bicho-da-seda de si, de Jacques Derrida”, Marie-Louise Mallet observa que o texto de Jacques Derrida é um dos mais secretos. Ela compara essa opacidade à própria experiência do sonhador diante do chamado “umbigo do sonho”, conceito freudiano que se refere ao ponto do sonho impossível de esclarecer ou decifrar totalmente (2003, p. 58, tradução de Fernanda Bernardo). Mallet explica que, para Derrida, o umbigo do sonho simboliza um nó ou laço, uma espécie de “nó-cicatriz” que marca tanto uma ligação quanto a memória de uma ruptura – uma referência ao corte do cordão umbilical, ou seja, ao início da vida como separação (2003, p. 59, tradução de Fernanda Bernardo).

Em “*H.C. pour la vie, c’est-à-dire...*”, Derrida comenta que Hélène Cixous escreve com o sonho da mesma forma que se navega à vela com o vento: ou seja, ela se deixa conduzir pelo fluxo do sonho, que não se interrompe ao despertar (2002, p. 68). Para Derrida, a escrita de Cixous mantém o movimento onírico, continuando o sonho através da linguagem e da criação literária. Além disso, em seu primeiro livro *Prénom de dieu* (1967), Cixous introduz a palavra “*rêvexiste*”. Derrida a retoma, considerando-a uma palavra que sintetiza tudo: “*Dieu se prouve par le rêve*” – ou seja, “Deus se prova pelo sonho” (2002, p. 134). Essa expressão destaca o valor do sonho como experiência essencial, quase fundadora de sentido e transcendência, aproximando o sonho do próprio sentido do divino.

Conectando-se a isso, é possível citar Flavia Trocoli, no livro *Hélène Cixous: a sobrevivência da escrita*. Ao ler o ensaio de Cixous “*Aller vers le plus effrayant*”, ela discorre:

em torno da confissão e do caminho até o inconfessável, em torno de um sonho que será o maior ponto de relevo dramático neste trajeto de ensaio. Em outro ensaio, “A chegada da escrita”, Cixous situa os sonhos (e o amor) fora do escopo das operações de sublimação, os objetos do sonho e o amor não são objetos sublimes porque eles não podem pertencer ao circuito de trocas, nem de equivalências, circuito a que as produções culturais acabariam pertencendo. (2024, p. 98)

Cixous fala sobre a confissão e sobre o percurso que leva até aquilo que não se consegue ou não se pode confessar – o inconfessável. Nesse trajeto reflexivo, o sonho surge como o ponto mais importante do drama vivido ou narrado. Ou seja, o sonho se torna o elemento central de tensão ou revelação nesse processo de escrita e pensamento.

Trocoli destaca também outro ensaio, *A chegada da escrita*, e explica que nele Hélène Cixous afirma que os sonhos e o amor não podem ser classificados como formas de sublimação.

Na psicanálise e em outras teorias culturais, a sublimação é o processo de transformar impulsos ou desejos em produtos socialmente aceitos, como obras de arte ou outras criações culturais. No entanto, Cixous argumenta que os objetos do sonho e do amor não passam por esse processo porque eles não podem ser trocados como mercadorias ou produtos culturais.

Em outras palavras, o sonho e o amor, para Cixous, pertencem a uma dimensão diferente das produções culturais convencionais. Eles não entram no circuito de trocas simbólicas da cultura (como dinheiro, obras de arte ou bens simbólicos), porque não podem ser reduzidos a equivalências ou convertidos em algo que circule socialmente da mesma forma. São experiências que permanecem fora dessa lógica de troca e valor.

Interessante notar que, nos arquivos de Cixous na BnF referentes à obra *Rêve je te dis*, está disponível apenas a última versão datilografada do texto, conforme já descrito acima. Uma versão final, sem qualquer anotação, sem correções visíveis, sem rasuras. Nenhum sinal dos cadernos originais nos quais Cixous, segundo ela própria conta, anotava os sonhos assim que acordava. Esses cadernos, onde o sonho ainda pulsa na sua matéria bruta, anterior à escrita literária, não estão lá.

Jacques Derrida, em *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*, destaca essa ausência. Ele diz que Cixous não entregaria *todos* os seus sonhos à BnF. “Em respeito ao segredo” (2005, p.30), afirma Derrida.

Além do caráter abstrato e parcial, além da sutileza da encriptagem, do disfarce e da autocensura, isto supõe dar uma forma. Mesmo se ela deixa intacto o primeiro jato da escrita (retenhamos esta palavra “jato”), esta elaboração formal não deixa de ser uma primeira elaboração literária e pública. Será conveniente reconstituir as articulações: com o resto do *corpus* imenso dos outros sonhos, claro, mas também com todo o maciço da obra publicada. A própria Cixous terá classificado esses sonhos em sua relação mais ou menos legível com algumas de suas obras (...) Mas de que relações se trata? Esses sonhos induziram algum motivo ou alguma imagem da obra publicada? Mas nesse caso, ainda que os fanáticos pelo estudo genético dos manuscritos fiquem tentados a considerá-los como um material sedutor, eles não têm o mesmo estatuto de uma primeira versão. Eles também não constituem um rascunho com rasuras, em busca de uma forma final. (...) O estudo “genético” e “genérico” reencontra aí um primeiro impasse – mas é um impasse do saber que não deve desencorajar nem autorizar a resignação obscurantista.” (2005, p. 29-30, tradução de Eliane Lisboa)

É possível dizer que o que não se mostra no arquivo também constitui o arquivo, seja como lacuna ou como vestígio de algo que escapou. Para minha experiência de pesquisa, não ter acesso a esses cadernos de Cixous foi, de certa forma, me colocar diante do limite da leitura

e do segredo, o que não se pode ler e não se pode ver, mas que insiste em deixar seu rastro na escrita. A versão datilografada é uma versão “limpa”, com um texto aparentemente “encerrado”. Mas é precisamente nisso que a ausência do rascunho se destaca, abrindo espaço para imaginar o que não está lá, imaginar o manuscrito ausente, imaginar o gesto de escrita de Cixous em um momento fluido, instável e fragmentado: o despertar, a oscilação entre sonho e palavra, entre corpo, linguagem e inconsciente.

A lacuna no arquivo de Hélène Cixous, mencionada no contexto da doação de seus manuscritos à Biblioteca Nacional da França, não é apenas uma ausência documental, mas faz parte da própria lógica da sua escrita. Como observa Ginette Michaud no artigo “*Choses de limbes/Rêve je te dis*”, publicado na revista *Spirale* (2004), a escrita de Cixous é marcada por uma “*cursivité ininterrompue et inimaginablement curieuse*”/“Cursividade ininterrupta e inimaginavelmente curiosa.” (p. 28). Essa expressão revela o caráter fluido e inacabado do seu processo criativo, que se recusa a ser encerrado em formas fixas ou classificações estáveis.

Essa dinâmica elusiva da escrita de Cixous está diretamente ligada à sua relação com o sonho e com o arquivo. Para Cixous, o sonho e a escrita devem preservar uma zona de indeterminação e de segredo. Como aponta Michaud, há em sua obra uma escolha consciente pelo fragmento, pela rasura e pelo não-dito, o que se reflete também no modo como ela administra a própria transmissão dos seus textos e manuscritos (p. 28-29).

O gesto de não disponibilizar certos cadernos ou registros manuscritos não significa apenas limitar o acesso ao seu processo de criação, mas enfatiza a importância do que escapa à fixação textual. Derrida, citado por Michaud, reconhece que o arquivo literário de Cixous não pode ser reduzido a um *corpus* fechado ou plenamente acessível, pois sua obra se constrói sobre uma lógica de excesso, de desbordamento e de fuga em relação às categorias de gênero, genealogia ou classificação literária (p. 29-30).

Portanto, a ausência de certos materiais não é uma falha, mas pode ser vista como um prolongamento da própria poética de Cixous. Trata-se de preservar o espaço do segredo, do inacabado e do inconfessável, recusando a ideia de que tudo possa ou deva ser interpretado. Como sugere Michaud, essa prática de escrita e arquivamento abre novas perguntas sobre o sentido da leitura, da interpretação e do próprio ato de sonhar, em um movimento que mistura literatura, memória e ética do não saber (2004).

Além disso, a relação entre Cixous e Derrida, especialmente no contexto de *Rêve je te dis*, reforça a ideia de uma escrita que se alimenta do sonho e da ausência. Derrida reconhece na escrita de Cixous uma capacidade de traduzir o mundo onírico em linguagem. A ausência dos cadernos manuscritos, portanto, não é apenas uma perda material, mas também uma

manifestação da própria lógica da escrita de Cixous, que se recusa a ser completamente capturada ou totalizada.

A indisponibilidade dos cadernos dos sonhos de Cixous na BnF destaca não apenas as limitações do arquivo, mas nos recorda os princípios da escrita que estou destacando neste capítulo: a valorização do fragmento, a importância do não-dito e do segredo, e, também, o destaque ao processo de escrita como algo inacabado, em constante movimento. É o que sugere Marta Segarra, em “*La liberté éclairant la littérature*”, publicado no livro *Hélène Cixous: corollaires d’une écriture* (2019): a escrita de Cixous é um livro que se escreve “de pétala em pétala”, uma forma de desdobramento que é, ao mesmo tempo, prolongamento e metamorfose, e não uma simples linearidade. Escrever, nesse caso, não é preencher um espaço previamente determinado, mas acompanhar a abertura sucessiva de uma flor: cada pétala é um gesto, uma diferença, uma promessa de continuidade que não se repete.

Essa ideia dialoga com o que observei na leitura dos manuscritos, mas também com a forma como a própria escrita desta tese se constituiu: em etapas não lineares. Os cadernos de Cixous - ora inacessíveis, ora fragmentados - se tornam traços de um processo em constante transformação. O *prolongement*/prolongamento nomeado por Segarra, uma continuação por transformação, e não por adição simples. Cada nova camada da escrita não substitui a anterior, mas a desloca suavemente. E é nesse deslocamento, nesse gesto de continuidade móvel, que reconheço a lógica interna da escrita fragmentária de Cixous – e, também, a forma como pude, lentamente, escrever este trabalho: não por sistema, mas por aproximação; não por fechamento, mas por escuta.

Em *O Riso da Medusa*, Hélène Cixous propõe uma visão do corpo e da subjetividade feminina como um espaço ilimitado, em constante movimento, que escapa à lógica da centralização e da posse. Se há algo de “próprio” da mulher, diz ela, é paradoxalmente a capacidade de se desapropriar de si mesma sem cálculo, de ser um corpo sem fim, sem “partes principais”, onde cada parte é também um todo, compondo um cosmos erótico e múltiplo, não organizado em torno de um centro fixo. Esse imaginário corporal rompe com a tradição patriarcal de fragmentação e hierarquia, propondo uma experiência de abertura e transformação contínua.

Se existe algo “próprio” à mulher é paradoxalmente sua capacidade de se desapropriar sem cálculo: corpo sem fim, sem “pedaço”, sem “partes” principais; se ela é um todo, é um todo composto de partes que são todos, não somente objetos parciais, mas um todo movente e em mudança, ilimitado cosmos que Eros percorre sem repouso, imenso espaço astral não organizado em torno de

nenhum sol mais-astro que os outros. (2022, p. 70, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos)

Essa visão dialoga com o que Danielle Magalhães traz no livro *Ir ao que queima* (2022). Ela afirma que a leitura é sempre cortada, nunca conclusiva, pois está em movimento para comportar e sustentar o “ainda-por-fazer”. Assim como o corpo feminino em Cixous, a leitura e a escrita, para Magalhães, são processos abertos, inacabados, em que o sentido não se fecha. Além disso, ao citar Lacan no Seminário 20, intitulado *Mais ainda* – no original, *Encore* – ela reforça essa perspectiva ao lembrar que o amor é uma abordagem do ser pela via da quebra, da fragmentação, da divisão – o amor sustenta-se como resto, pedaço, folha solta. O princípio do amor, segundo Lacan, é o desencaixe, e essa noção de falta e de deslocamento ecoa o “*dé-proprier*” de Cixous, onde o corpo e o desejo não se organizam por um eixo central, mas se espalham como um campo ilimitado de forças em transformação. Desse modo, corpo, leitura, amor e escrita se entrelaçam como experiências de abertura, movimento e incompletude, rejeitando a lógica da apropriação e da totalidade para afirmar o inacabado como potência.

Nesta fragmentação, proponho que retornemos para onde começamos este capítulo: nos Manuscritos-Barthes. Resgatando um fragmento de *Roland Barthes por Roland Barthes*, Tiphaine Samoyault destaca que o autor associa o sonho ao que é intraduzível e descontínuo de uma língua estrangeira: O sonho é entrar em contato com uma língua estrangeira de maneira que ela continue estranha e incompreensível: perceber sua diferença sem que ela seja absorvida pela comunicação superficial ou pela trivialidade cotidiana do uso da linguagem.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor não aborda o sonho de maneira sistemática, mas o incorpora como parte da reflexão sobre a experiência da escrita e da construção do sujeito. Samoyault explica que, em Barthes, o sonho, assim como a própria escrita autobiográfica, escapa à lógica narrativa tradicional. Não se trata de relatar um episódio onírico como se fosse uma história coesa e linear, mas de aceitar o fragmento, o corte, a associação livre, ou seja, as formas que fazem do sonho um território onde a linguagem se experimenta de outro modo.

Ao trazer o sonho para a cena da escrita, Barthes não propõe interpretá-lo, mas acolher sua fluidez e sua potência de desorganização. Trata-se de permitir que a linguagem opere de forma menos controlada, mais próxima da experiência sensível e dos afetos. Essa perspectiva aparece também em *O Prazer do Texto* (1973), quando Barthes defende uma relação com a linguagem que não vise à clareza absoluta ou à explicação, mas que valorize o jogo, a suspensão e o prazer da significação em movimento.

Samoyault destaca também que Barthes nos provoca a refletir sobre os próprios limites da linguagem: a língua materna, com suas regras, imposições e ênfases, se desestrutura diante do que é intraduzível. Esse choque desloca a realidade e permite acessar uma nova forma de imaginar o signo. Por isso, em Barthes, o amor é frequentemente relacionado à experiência da língua estrangeira: seu gosto por amar fora do país ou com estrangeiros não se deve apenas à liberdade proporcionada pela distância, mas também ao alívio em relação aos preconceitos, aos estereótipos e até mesmo às amarras do próprio corpo, rompidos pelas transformações e descobertas que esse deslocamento gera. (2011, p. 395, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

Interessante notar que Samoyault em seguida explica os efeitos da morte da mãe em Barthes, que teria afetado justamente suas viagens e sua ligação entre a mobilidade e a estrutura:

É porque ele está ancorado na casa, estruturado pelo amor maternal, que o mundo lhe pertence e nele passeia sem dificuldade. Quando sua mãe desaparece, tudo se torna invisível, o apartamento da rua Servandoni, a casa de Urt, o mundo inteiro. Essa perda o desmobiliza, literalmente. (2021, p. 330, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

Assim, é possível observar que, tanto para Cixous, quanto para Barthes, a escrita se organiza em torno do fragmento, mas de maneiras distintas e igualmente reveladoras. Em Barthes, o gesto fragmentário surge como um espaço de experimentação e de autodescoberta: a narrativa se desdobra entre interrupções e desvios, instaurando uma poética de descontinuidade que ecoou nas análises dos manuscritos de *A câmara clara* e *Roland Barthes por Roland Barthes*. Já para Cixous, a escrita aparece como um labirinto a ser escavado, feito de notas, ensaios e vestígios, em que a aparente desordem me convidou a uma leitura arqueológica. Além disso, os fragmentos em segredo não visam a revelação, mas a costura: é o segredo que conecta, como o hífen (*trait d'union*)

Os sonhos em ambos os autores prolongam essa ideia. Tanto o sonho quanto o fragmento rejeitam a ideia de totalidade e se entregam ao fluxo. A impossibilidade de fechamento é o espaço onde se revela uma potência de escrita e de criação. Em Cixous, como diz Derrida, é se deixar levar pelo sonho como o barco se deixa levar pelo vento; em Barthes, como explica Samoyault, se relaciona com o intraduzível e o descontínuo, escapando à lógica narrativa tradicional. Apesar das diferenças, observo como os autores convergem no que Derrida questiona e que citei neste capítulo: o traço mais comum não é a impossibilidade de

totalizar? – em Barthes e Cixous, eu poderia acrescentar ao final da pergunta do amigo de Hélène, Jacques.

Busquei, ao longo deste capítulo, pensar os entrelaçamentos dos fragmentos de Barthes e Cixous entre sonhos e segredos. Assim como no primeiro, foi um desafio entender o momento de parar. O tecido da escrita é infinito. Mas, como afirmou Claude Coste na Jornada Barthesiana de 2024, realizada na USP, é preciso “*faire le deuil de savoir la totalité*”, fazer o luto de saber tudo, não ver isto tudo (*ça voir*). Assim, com o luto/*deuil*, parto para tecer o terceiro e último capítulo desta tese.

III. Fazer o luto é fazer da mão uma câmara clara⁶³

Esta tese não começou em 2021, quando entrei no doutorado, ou em 2020, quando comecei a elaborar o projeto para candidatura. Essa tese começou, na verdade, muitos anos atrás – não consigo nem lembrar qual – quando li *Diário de luto* pela primeira vez. Minha mãe havia morrido em 2006, quando eu tinha 16 anos. No entanto, foi apenas depois, com Barthes e suas palavras, que pude entender um pouco o luto desta morte familiar. Não me recordo também da forma como o livro chegou em minhas mãos; penso que pode ter sido através do meu irmão, também da área de Letras. Ele, porém, não trabalhava com Barthes e não me lembro de nenhuma outra obra dele em nossa casa. O tempo em que conheci Barthes é, portanto, desconhecido, assim como o tempo entre a descoberta e o sequer pensar em fazer um doutorado com ele. Mas, como estamos vendo nesta tese, começo e fim se intercalam, o tempo é fragmentado. E para continuar a tecer os fragmentos, parto agora para os fios do luto.

Neste capítulo, procuro entrelaçar três desdobramentos principais: o que o manuscrito pode dizer sobre o luto, a questão autobiográfica na escrita dos autores como um luto de um “eu”, e, também, a relação entre a fotografia e o luto. E, para isso, se é preciso indicar um começo, um nascimento, poderia apontar para a própria morte. No meu caso, a morte de minha mãe. No caso de Barthes e Cixous, a morte do pai, quando ambos ainda eram crianças. No entanto, assim como nos outros capítulos, começo pelos manuscritos. Jacques Derrida assim fala sobre a relação entre a vida e a morte nos manuscritos:

(...) é que todos esses papéis, livros ou textos, ou disquetes, já me sobrevivem. Já são testemunhas. Penso o tempo todo nisso, no que virá após a minha morte, quem viria, por exemplo, olhar esse livro que li em 1953 e se perguntará: “Por que ele assinalou isso, colocou uma flecha aqui?” Sou obcecado pela estrutura sobrevivente de cada um desses pedacinhos de papéis, desses traços. (Derrida, 2001, tradução de Fernanda Bernardo)

A descrição de Derrida ressoa na presente pesquisa. Barthes, que conheci em um tempo desconhecido, já havia morrido há quase 45 anos quando fui “encontrá-lo” em seu arquivo. Seus traços, porém, sobrevivem e são suas testemunhas. Através desses traços em seus pedacinhos de papéis, pesquisadores encontram-no para se perguntar não apenas as razões para

⁶³ O título deste capítulo é inspirado no comentário de Kaio Fidélis durante minha apresentação no Outrarte 2024: “fazer da mão uma espécie de câmera fotográfica”.

o que foi ou não foi assinalado, mas para uma pluralidade imensa e inesgotável de questões sobre literatura – e que também perpassam vida, morte, luto e amor, entre outros.

Claudia Amigo Pino, em *Roland Barthes: a aventura do romance* (2015), descreve o seu encontro com o arquivo Barthes:

Quando olhei pela primeira vez esses manuscritos, eu me senti entrando em uma máquina do tempo na qual eu via Barthes escrevendo um romance que eu já sabia que ele não tinha escrito, porque ele estava morto há muito tempo e porque talvez ele nunca teria escrito. (p. 111)

Posso dizer que o que senti foi similar ao descrito por Pino, especialmente no arquivo de *Diário de luto*, tão caro para mim. Eu me senti entrando em uma máquina do tempo onde eu via Barthes escrevendo as fichas logo após a morte da mãe; eu via também uma Marcelle mais jovem lendo e relendo aquelas mesmas palavras que agora eu via pelo traço do próprio Barthes.

Traço que nos recorda trança, tal como diz Jacques Derrida em “*H.C. pour la vie, c’est-à-dire...*”: “*Cette ‘tresse de nom’ tisse sans doute le ‘lien vital’ (...) la tresse est l’archive*”⁶⁴ (2002, p. 85). Derrida utiliza a imagem da trança para falar da memória, da herança e do enlaçamento entre nomes, identidades e legados. Essa imagem também é referenciada no já citado “Um bicho-da-seda de si”. No texto – também em diário, cuja importância abordarei mais à frente, e, também, em fragmentos - Derrida, reflete sobre o tallith, xale de oração judaico. Segundo Derrida, não se trata apenas de um pano que cobre o corpo, mas um signo que remete à própria corporeidade. Para ele, o tallith por ser um tecido único, pode ser visto como algo singular que carrega uma força simbólica intraduzível através do qual se pode pensar uma dimensão de presença que não se deixa reduzir ao visível, mas que se dá justamente na tensão entre o que está revelado e o que está coberto.

Além disso, é importante destacar que o tallith surge como uma herança: Derrida o herdou depois da morte de seu pai. O autor diz que toca no tecido quase como um gesto íntimo, conferindo a ele não apenas uma carga simbólica, mas também uma dimensão afetiva entrelaçada com a memória e o luto. Assim, o tallith pode ser visto também como um fio que liga Derrida à sua tradição e ao espaço de presença e de ausência – do pai, por exemplo. Ao costurar as camadas de gesto afetivo e objeto singular com a lembrança dos bichos-da-seda de sua infância, Derrida torna o tallith um símbolo de criação, de memória e de escritura, lugar onde o segredo, a origem e o corpo se encontram.

⁶⁴ “Essa ‘trança de nomes’ tece, sem dúvida, o ‘laço vital’ (...) a trança é o arquivo”

A trança de nomes seria, então, o que nos mantém ligados à vida, às linhagens, ao sentido. O nome - nosso e dos outros - tem um poder de manter vivos os vínculos, mesmo após a morte - é uma forma de sobrevivência, algo ou alguém continua a viver de alguma forma. Quando diz que a trança é o arquivo, Derrida propõe que o arquivo não é apenas um lugar onde se guarda a memória, mas é tecido por esses fios - afetivos, linguísticos, históricos. O arquivo não é estático; ele é entrelaçado e vivo, feito de camadas e relações. Ou seja: mesmo o que é visível, aberto, público, só pode ser lido se há um “segredo”, ou seja, o saber, a sensibilidade, a chave afetiva e conceitual que permite compreender. O arquivo não se revela sozinho.

E nem de uma única vez, ou de uma forma definitiva. Flavia Trocoli em seu livro em torno de Cixous afirma: “Rasura: modo de sobrevivência” (2024, p. 76). Ou seja, o que resta, o que falha, o que é apagado, não é perda absoluta, mas condição de permanência, de escrita, de vida depois da perda. A “*trasse/traça*” é como arquivo: onde há fios apagados, ocultos, mas que continuam a tramar o sentido; é o “segredo” do arquivo. A rasura oculta, mas também revela, e demanda um leitor que leia além da superfície.

É também a traça/trança do bicho-da-seda que tece o fio da memória, da escrita e da herança, tal como Derrida faz ao relacionar o *tallith* à infância, ao segredo e à tradição. Assim como a traça transforma o tecido sem destruí-lo completamente, a rasura incide sobre o arquivo e sobre a lembrança: ela desgasta, encobre e, ao mesmo tempo, conserva o que é essencial, mantendo os traços vivos. Nesse entrelaçamento de fios apagados e visíveis, se constrói um espaço onde o passado e o presente, morte e vida coexistem. É nesse entrelaçar que a memória, o rito e a escrita se encontram, tecendo uma “trança” de sentidos que resiste à perda e ao esquecimento, mantendo vivo o vínculo com o que ali já esteve.

E se, na presente tese, busca-se o gesto, é entre a trança e a rasura que se constrói os gestos de leitura e de escrita que reconhecem no arquivo - esse corpo sobrevivente - não a totalidade de um saber, mas o desejo compreender o que falta, o que se perdeu, o que permanece, e, também, o que nos atravessa sem se deixar decifrar por completo. O arquivo, mesmo público, exige um segredo – em que luto, memória e escrita se enlaçam. Assim, é nos traços do arquivo, nas rasuras que o terceiro capítulo da tese começa a se tecer. A partir dos manuscritos, penso de que forma o luto aparece na escrita de Barthes e na escrita de Cixous.

O luto, como o que é observado nos Manuscritos-Barthes e nos Manuscritos-Cixous, é quase um trabalho manual. Escrever à mão é um gesto de conexão, de nomear, assim como o luto, que é nomear uma perda. Além disso, da passagem do escrever à mão ao escrever em uma máquina (seja a máquina de escrever, seja o computador) e, posteriormente, da passagem até a

publicação, há muitas perdas. Por fim, conforme já abordado nos primeiros dois capítulos dessa tese, a estrutura fragmentária dos arquivos se destaca e pode se conectar também com o luto.

É o que explica Éric Marty no livro *Roland Barthes: la littérature et le droit à la mort* (2010). Marty diz que a conquista de novos objetos, até então postos de lado pela Modernidade, é assim acompanhada por uma escrita cada vez mais fragmentária que, pelo próprio fragmento, é a expressão literal (“à la lettre”) da impossibilidade de tudo dizer.

C'est le gest qu'il entame le 26 octobre 1977, au lendemain de la mort de sa mère, se livrant alors à une étrange entreprise qu'il intitule lui-même "Journal de deuil". Un feuillet sur lequel il écrit la date, et ces quelques mot interrogatifs (...) Geste qui laisse la plus grande part au blanc du papier, deux lignes simplement, avant de prendre un autre feuillet, et qui par ce laconisme, par ce choix d'une sous-utilisation de la surface blanche, reconduit donc le principe du "ne pas tout dire", et cela, paradoxalement, en choisissant un genre, le journal, qui traditionnellement aspire à l'inverse, au tout, à dire tout, à dire le tout de la vie⁶⁵ (Marty, 2010, p. 12)

Nesse fragmento, Marty evidencia como Barthes, nas fichas que iriam compor o *Diário de luto*, transforma a escrita em gesto de luto, articulando presença e ausência de maneira radical. O uso de *feuillets*, folhas individuais, reforça a ideia de fragmentação, ao mesmo tempo em que cada folha funciona como unidade autônoma. Barthes escreve apenas duas linhas antes de passar à próxima folha, deixando grande parte do papel em branco. Esse espaço não é neutro; ele é estrutural e significativo. O branco enfatiza o que não pode ser dito, manifesta a impossibilidade de abarcar o sofrimento em palavras e transforma o gesto de escrever em uma espécie de respiração do luto.

O laconismo das fichas e a subutilização deliberada da superfície confirmam a relação entre forma e conteúdo. O vazio do papel é tão expressivo quanto as palavras escritas. Marty observa que, paradoxalmente, Barthes escolhe o gênero do diário, tradicionalmente associado à tentativa de registrar tudo, de narrar a totalidade da vida. Ao fragmentar e limitar a escrita, o autor subverte essa expectativa, fazendo do diário um instrumento de contenção, de silêncio e de reverberação do que não se pode dizer.

O destaque do espaço em branco permite também pensar a escrita como corpo do luto. Cada ficha é gesto, pausa, marca física de presença e ausência. O leitor percebe que o que

⁶⁵ “É o gesto que ele inicia em 26 de outubro de 1977, no dia seguinte à morte de sua mãe, entregando-se então a uma estranha empreitada que ele mesmo intitula ‘Diário de luto’. Uma folha na qual escreve a data e algumas palavras interrogativas (...) Gesto que deixa a maior parte do papel em branco, apenas duas linhas, antes de passar para outra folha, e que, por esse laconismo, por essa escolha de subutilizar a superfície do papel, reafirma o princípio de ‘não dizer tudo’, e isso, paradoxalmente, ao escolher um gênero, o diário, que tradicionalmente aspira ao contrário, ao tudo, a dizer tudo, a relatar toda a vida.”

permanece não escrito é tão significativo quanto o que aparece na página. O luto, em Barthes, se inscreve tanto na ausência quanto na presença do texto. A escolha formal, portanto, não é apenas estética. O branco é o espaço do silêncio, da memória e do vazio que sustenta o processo de escrever e de lidar com a perda.

O que Barthes faz com o gênero “diário” é, justamente, uma espécie de desconstrução, de mobilidade e de dispersão na fronteira, no entre o não-dizer tudo e o desejo de tudo-dizer. Marty destaca que o tempo da obra não é o tempo do diário; assim, segundo ele, obra abole o tempo, a escrita apaga constantemente os vestígios de tempo que, no entanto, a nutriam. Para Marty, quem escreve o *Diário de Luto* não esqueceu nada. E a linguagem, como se atingida pela inautenticidade, não o ajuda a avançar, a apagar e a superar o tempo. Barthes escreve, então, em seu diário no dia 03 de abril de 1978: "Sofro com a morte de mam. (caminho para chegar à letra)" (2011, p. 107). Se é necessário para Barthes chegar à letra, para conseguir inscrever literalmente algo, é porque ele está diante do absoluto do esquecimento, face ao iminente esquecimento.

Samoyault destaca dois elementos importantes para pensar também a escrita, a morte e o luto nos Manuscritos-Barthes:

Por duas vezes Barthes realça o liame entre regra de vida e método intelectual: as estruturas antes de se tornarem um instrumento de análise, correspondem a um modo de vida. Elas atraem porque tranquilizam, barram a angústia de abandono e de morte e libertam imediatamente. (2021, p. 323, tradução de Sandra Nitri e Regina Salgado Campos)

Segundo a pesquisadora, em Barthes, a estrutura é um modo de barrar a morte. Essa formulação, aparentemente técnica, revela na verdade uma dimensão profundamente subjetiva do pensamento barthesiano: a estrutura não é apenas uma ferramenta intelectual, mas uma forma de resistência ao desamparo. Ao observar que “as estruturas, antes de se tornarem um instrumento de análise, correspondem a um modo de vida”, Barthes sugere que há uma ética e até mesmo uma economia afetiva na organização formal do pensamento. A estrutura oferece uma espécie de abrigo simbólico, um modo de conter o caos, de proteger-se da desordem e da angústia que acompanham a consciência da morte. Nesse sentido, o gesto estrutural não se limita ao campo teórico: ele se torna um gesto de sobrevivência, uma tentativa de ordenar o inominável.

Quando Samoyault afirma que a estrutura “tranquiliza, barra a angústia de abandono e de morte e liberta imediatamente”, ela aponta para a ambiguidade dessa libertação: o que protege, ao mesmo tempo, aprisiona. Barthes encontra na forma uma defesa contra o desamparo, mas também reconhece o risco de uma rigidez excessiva, de transformar o movimento vital da escrita em um sistema fechado. Assim, pensar a estrutura como “modo de vida” implica compreender que, para Barthes, escrever é também negociar constantemente entre o desejo de forma e a pulsão de perda que atravessa toda a experiência da linguagem e do luto.

Em outro momento da biografia, ao pensar a escrita e a mãe, Samoyault utiliza expressão “amores dilacerantes”/*amour déchirants*. Em francês, *déchirant*, além de “dilacerante”, pode significar também despedaçar, rasgar. Essa imagem do rasgar ou despedaçar me remeteu ao que vi nos Manuscritos-Barthes e nos Manuscritos-Cixous: o gesto de rasgar e cortar, montar e remontar.

Assim, da mãe à literatura, do sanatório à convalescença interminável após a morte de Henriette Barthes, inscreve-se a marca de amores dilacerantes, que são talvez o mesmo, talvez diferentes: esses dois “amores dilacerantes” e seu encontro são, em todo caso, os dois signos mais poderosos que ordenam a continuidade da existência de Barthes. (2021, p. 162, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

Samoyault destaca que a palavra “dilacerante” aparece com frequência na correspondência de Barthes, especialmente quando ele fala da mãe. É o caso, por exemplo, da carta a Robert David de 28 de setembro de 1945, citada pela biógrafa, que integra o arquivo de Barthes na BnF: “Sua carta é cheia da esperança de que eu venha. É dilacerante”. (Samoyault, 2021, p. 189, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos). Em “Deliberação” (1979) – artigo que ele comenta, inclusive, sobre o diário – Barthes utiliza o mesmo adjetivo para qualificar sua relação com a literatura: “Ao praticar até o exagero uma forma desusada de escritura, não estaria eu dizendo que amo a literatura, que a amo de uma maneira dilacerante, no momento mesmo em que ela está a perecer?” (2012, p. 460, tradução de Mário Laranjeira). Além disso, é importante frisar o uso da palavra letra/*lettre*, que em francês pode também significar carta. Assim, é a carta ou a letra de Barthes para Robert David, é a carta ou a letra dilacerante/dilacerada endereça à mãe e à literatura.

Em *Diário de luto*, observamos que o autor, em diversas fichas, frisa a importância de escrever, especialmente com o objetivo de lembrar da mãe e fazer a mãe ser lembrada. Nas 330 fichas de Roland Barthes em *Diário de luto*, é possível observar que Barthes apresenta

momentos de luto e de melancolia. De acordo com Freud, no texto publicado pela primeira vez em 1917, luto e melancolia são o resultado de uma perda, mas possuem características diferentes. Na melancolia, há a perda da capacidade de amar e um enorme empobrecimento do Eu: “No luto, o mundo se torna vazio, empobrecido; na melancolia, é o próprio eu (ego) que é atingido, ferido, dilacerado.” (2012). Sendo assim, no luto, a pessoa tem consciência daquilo que perdeu, pois se trata de uma perda concreta e real. Já na melancolia, o sofrimento é igualmente intenso, mas marcado por uma perda que pode ser tanto real quanto ideal, sem que o sujeito consiga identificar exatamente o que foi perdido.

Assim, na escrita de Barthes, observamos momentos em que ele tenta criar laço, momentos em que ele não deseja fazer nada, não demonstra desejo de fazer qualquer tipo de atividade, seja ela dentro ou fora de casa, seja tendo contato com outras pessoas ou situações similares. Quando apresenta o luto, observamos que ele o faz de forma bem direta, clara e desnuda. É como se ele sangrasse com as palavras no papel. Barthes inclusive define: “Transformo ‘trabalho’ no sentido psicanalítico (trabalho do luto, do sonho) em ‘trabalho real’ – de escrita (...) o ‘Trabalho’ só se *realiza* na e pela escrita.” (2011, p. 129, tradução de Leyla Perrone-Moisés)

Assim, questão do dizer – ou do escrever – pode ser vista em diversos momentos, como na ficha abaixo:

1º de agosto de 1978

[talvez já anotado]

continuo (dolorosamente) espantado de poder - finalmente - viver com minha tristeza, o que quer dizer, literalmente, que ela é suportável. Mas - sem dúvida - é porque posso, bem ou mal (isto é, com o sentimento de não o conseguir) dizê-la, fraseá-la. Minha cultura, meu gosto pela escrita me dá esse poder apotropaico, ou de integração: integro, pela linguagem.

minha tristeza é inexprimível mas, apesar de tudo, dizível. O próprio fato de que a língua me fornece a palavra "intolerável" realiza, imediatamente, certa tolerância. (Barthes, 2011, p. 171, tradução de Leyla Perrone-Moisés)

Nesse primeiro trecho, observamos que Barthes destaca justamente a questão de sua dor ser suportável por ser fraseável; ou seja, para ele, dizer/escrever o luto faz com o tema seja “tolerável”. Observamos ainda, neste trecho, o uso do parêntese como uma representação do luto, como o que Flavia Trocoli explica em *A inútil paixão do ser* (2015), que aborda o uso de parênteses em *Ao farol*, de Virginia Woolf e publicado em 1927, como uma representação do luto como sendo, então, uma borda simbólica para a morte.

É possível pensar a psicanálise como a cura pela fala, a arte do dizer que transforma o exprimível – tanto no exprimir do amor quanto no luto. No entanto, não é apenas a arte de dizer abordada e destacada por Freud; a escrita também foi considerada um ato fundamental para ele. Em *O mal estar na cultura*, publicado pela primeira vez em 1930, ele afirma que a escrita é a voz do ausente, ou seja, o meio de manter relação com o ausente. Ao pensarmos nisso, podemos relembrar de sua paciente Dora, que, sem voz, mantinha contato com o Sr. K através da escrita.

A escrita é algo fundamental no aspecto do luto, especialmente com o objetivo de lutar contra o esquecimento. Tal aspecto nos conecta com o que diz Jacques Derrida, em uma coletânea de textos escritos por ele após a morte de seus amigos – entre eles, Roland Barthes. Para Derrida, nos textos que compõem a coletânea, estamos diante de uma escolha impossível: falar sobre o amigo que partiu como um vivo ou como um morto? Nos calarmos ou acompanharmos a voz do amigo, dar-lhes a palavra? É o que vemos no texto sobre Barthes, intitulado “*Les morts de Roland Barthes*”, publicado pela primeira vez na revista *Poétique*, em 1981. Escrevendo em fragmentos como o homenageado tinha o costume de fazer, Derrida revisita a obra de Barthes e frisa como se deve falar para se combater o esquecimento, o apagamento dos nomes dos túmulos.

A relação com Barthes se articula na forma de uma dedicatória impossível: “por ele, para ele”. Trata-se de um gesto de ofertar pensamentos ao outro, de destiná-los, embora agora seja certo que jamais chegarão ao seu destinatário. Derrida enfrenta, assim, a tensão entre o endereçamento e a impossibilidade da chegada, entre a presença do gesto e a ausência do outro. Porém, Danielle Magalhães afirma: “Escrever para alguém é escrever esse alguém” (2022, p. 98). Assim, ao escrever sobre Barthes, Derrida mantém Barthes presente, mesmo após a sua morte. Além disso, Magalhães destaca que o luto para Derrida seria diferente daquele de Freud.

Para Derrida, o luto como Freud formulou seria insuficiente para pensar essa tarefa ética de carregar o outro incessantemente em si. Como uma ‘rebeldia’ ao luto, indicando o luto como um trabalho que não termina, transformando o luto em uma ética, Derrida aposta na necessidade de ‘uma certa melancolia’ – (...) para que o esquecimento não aconteça (2022, p. 123)

Assim, embora Derrida parta de uma operação melancólica, o luto e a melancolia em sua obra não correspondem exatamente aos conceitos freudianos, mas se configuraram como releituras deles, que pode ser entendida como um “trabalho com restos”. Danielle Magalhães observa ainda que, para Derrida, não há destruição do eu pelo peso da perda, mas sim a

experiência de carregar o outro, sendo esse outro anterior e constitutivo da própria existência do eu.

O artigo “A morte como aporia da vida: breve ensaio sobre a desconstrução da finitude em Derrida” (2022), de Carolina Alexandre Calixto, aborda a reflexão de Derrida sobre a morte e sobre um novo processo de luto, “onde o luto é vivido e vívido” (p. 23). Calixto explica que a morte surge como algo insubstituível, inapreensível e marcado por uma experiência de aporia. A psicanálise clássica a compreende como a retomada das lembranças dos que já partiram, sustentada pelo vínculo que estabelecemos com eles. Derrida, por sua vez, propõe uma leitura distinta: para ele, a morte do outro constitui nossa própria relação com a finitude, sendo esta a única forma de experiência da morte a que temos acesso, já que o outro permanece em nós e, ao mesmo tempo, para além de nós. Assim, a desconstrução se move dentro da instabilidade do possível.

Ao analisar os manuscritos na BnF, foi possível observar essa experiência de carregar o outro. Ao ler e analisar as marcas, rasuras e correções deixadas pelos autores analisados, entrei em contato com o processo vital da escrita. Cada gesto sobre a página funcionava como uma inscrição da ausência que permanece viva: o manuscrito é simultaneamente vestígio e continuidade, um espaço onde a(s) morte(s) não equivalem ao desaparecimento ou apagamento, mas à presença nas cenas de leitura.

Da mesma forma que Derrida articula o luto à experiência da presença do outro, os manuscritos podem ser compreendidos como instrumentos de herança simbólica. O trabalho com textos em processo de criação ou fragmentados permite não apenas preservar a memória de quem os produziu, mas também criar uma relação de diálogo com a ausência, tornando o leitor ou pesquisador parte de um processo de reinvenção da presença. Os manuscritos também ilustram a instabilidade do possível, mencionada por Derrida e Calixto. Eles nos apresentam uma temporalidade complexa, em que passado, presente e futuro se entrelaçam: o gesto do autor está fixado em um tempo passado, mas o gesto permanece ativo na experiência presente de quem lê, e abre possibilidades futuras de interpretação. A leitura de manuscritos, portanto, é uma experiência de aporia: nunca temos acesso pleno à intenção do escritor, mas somos convidados a habitar o espaço intermediário entre o que foi deixado e o que permanece por ser interpretado, testemunhando a permanência do outro em nossa própria existência.

Calixto destaca ainda o título em francês da coletânea de obituários que Derrida escreveu sobre seus amigos, *Chaque fois unique, la fin du monde* – o texto sobre a morte de Barthes integra esta coletânea. Ele explica que, para Derrida, toda morte é o fim do mundo, e não apenas o fim de um mundo. Isso porque a perda do outro é sempre insubstituível e única,

instaurando um abalo no próprio tecido do sentido. O luto, a escrita e a herança são, então, pensados como formas de reinscrever essa ausência no campo da presença simbólica, em modos de testemunhar.

O mesmo pode ser observado em “*La voix de Barthes*”, texto escrito por Julia Kristeva após a morte de Barthes. Nele, a autora afirma que é ao conservar a presença do morto que aqueles que amaram alguém conseguem resistir à dor deixada por sua ausência. Ao trazer especificamente a voz, Kristeva diz que o presente continua sendo a única dimensão em que ela poderia pensar, ler e escutar Barthes, ao mesmo tempo em que a lembrança “*prend la place d’un temps omniprésente: le passé coupé et l’avenir impossible se confondent dans l’intensité d’une permanence où je, qui se souvient, s’affirme dans, à travers, au dépens du disparu,*”⁶⁶ (1982, p. 119)

Nesse fragmento, Kristeva enfatiza a presença do morto como elemento fundamental para resistir à dor deixada pela ausência. A lembrança não é apenas memória passiva, mas um espaço ativo, capaz de manter o vínculo com quem se foi. Quando ela afirma que o presente continua sendo a única dimensão em que poderia pensar, ler e escutar Barthes, destaca que a experiência da perda se dá no instante vivido. O passado não é simplesmente recordado, e o futuro não é projetado; ambos se fundem em uma permanência intensa, em que o eu que se lembra se afirma.

O fragmento “*le passé coupé et l’avenir impossible se confondent dans l’intensité d’une permanence*” revela que a temporalidade do luto não segue a linearidade convencional. A memória do falecido transforma o tempo: o passado é interrompido, o futuro impossibilitado, e o presente torna-se pleno de presença e ausência simultâneas. Kristeva sugere que a voz do morto se inscreve no presente, permitindo que o eu que permanece se constitua através e à custa do desaparecido. Ao focar na voz, Kristeva conecta o luto à experiência sensível e corporal da linguagem. Escutar e ler Barthes no presente significa prolongar a sua presença, transformando o silêncio e a ausência em sustentação da memória. O luto, portanto, não é apenas uma falta a ser suportada, mas também uma forma de resistência, uma forma de manter viva a presença do outro, mesmo depois da morte.

Como observa Kristeva em relação à voz de Barthes, o manuscrito conserva o registro de uma presença que não se extingue com a morte. Ler manuscritos é, nesse sentido, resistir à ausência, manter viva a intensidade do que foi vivido e pensado. Cada palavra escrita e cada

⁶⁶ “ocupa o lugar de um tempo onipresente: o passado cortado e o futuro impossível se confundem na intensidade de uma permanência em que eu, que me lembro, me afirmo dentro, através e às custas do desaparecido.”

traço funcionam como uma voz que atravessa o tempo, permitindo que o leitor experimente simultaneamente a memória do autor e a sua própria relação com a finitude. O manuscrito se torna, assim, um espaço de encontro entre vida e morte, lembrança e escrita, onde o ausente continua a se afirmar por meio do gesto de quem permanece lendo.

Na obra de Barthes, podemos encontrar essa relação da escrita com a luta contra o esquecimento e contra o fim do mundo:

por volta de 12 de abril de 1978

escrever para lembrar? Não para me lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento na medida em que ele se anuncia como absoluto. o - em breve - "nenhum rastro", em parte alguma, em ninguém.

necessidade do "monumento".

memento illam vixisse

(Barthes, 2011, p. 110, tradução de Leyla Perrone-Moisés)

Destaco especialmente a expressão em latim ao final da ficha, que significa "Lembra-te de que ela viveu". Assim, através dela, vemos a importância da escrita para Barthes: sua memória está ligada à sua mãe e sua mãe/memória estão ligadas à escrita. Outro aspecto importante a ser destacado é o “monumento” citado por Barthes, também ao final da ficha. O mesmo termo é citado em outros momentos pelo autor, como na ficha de quase um ano depois:

29 de março de 1979

vivo sem nenhuma preocupação com a posteridade, nenhum desejo de ser lido mais tarde (exceto, financeiramente, para michel), a perfeita aceitação de desaparecer completamente, nenhum desejo de "monumento" - mas não posso suportar que isso aconteça com mam. (talvez porque ela não escreveu e porque sua lembrança depende inteiramente de mim).

(Barthes, 2011, p. 230, tradução de Leyla Perrone-Moisés)

É possível pensar que, para Barthes, o luto pela mãe assume uma dimensão absolutamente singular. Ao escrever nas fichas, ao destacar a expressão em latim “Lembra-te de que ela viveu” ou ao falar de um “monumento”, ele parece se colocar diante de uma responsabilidade que ninguém mais poderia assumir. Diferente da morte de amigos ou colegas, cuja memória pode ser compartilhada e circula entre outros - como vimos com os textos de Derrida e Kristeva sobre o próprio Barthes - a lembrança de sua mãe recai inteiramente sobre ele. Ela não escreveu, não deixou registros, e sua sobrevivência na memória depende

exclusivamente do gesto de Barthes. Essa singularidade transforma a escrita em uma exigência afetiva que se impõe a ele.

Escrever, então, torna-se a única forma de garantir que ela não desapareça, que continue a existir no presente e no futuro através das suas palavras. O branco das fichas, o fragmento, o laconismo das linhas escritas são o corpo desse monumento, a prova de que a presença da mãe se mantém viva na escrita. Assim, há uma intensidade particular no luto de Barthes: ele não pode delegar, não pode confiar a memória da mãe a ninguém mais. Cada gesto de escrita é um gesto de preservação, uma afirmação de que ela viveu e continua a viver, ainda que apenas através dele.

No ensaio *A chegada da escrita*, que tanto guiou a pesquisa ao longo dos anos de doutorado, também é possível encontrar diversos momentos em que Cixous relaciona a morte, o luto e a escrita. Segundo a autora, ela estava apavorada com a morte e seria necessário “armar o amor para impedir a vitória da morte”. Escrever seria então não deixar lugar para o morto. “Escrevo e você não está morto”, diz. Cixous completa que primeiro escreveu para barrar a morte. Em outro momento, Cixous diz: “No começo, há um fim. Não tema: é a sua morte que morre. Depois: todos os começos” (2024, p. 58, tradução coordenada por Flavia Trocoli).

Um trecho interessante a ser destacado é quando ela diz:

(...) a morte nos ama como nós a amamos, e que, de uma maneira estranha, podemos, na verdade, contar com ela. Que é dela, da Morte, nossa dupla mãe, que nós nos afastamos e nos aproximamos, escrevendo, porque escrever é sempre, e antes de tudo, uma maneira de não fazer o luto da morte (2024, p. 54, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

Como já comentado sobre a escrita do luto a partir do que lemos em Derrida, é possível dizer que Cixous aborda uma escrita que propõe uma permanência após a morte: não se trata de apagar o morto, mas de reinscrevê-lo, de mantê-lo vivo na linguagem, conservando a marca, o rastro do que já existiu e do que, dessa forma, continua a existir. Para ela, é a escrita e o amor que fazem superar a morte; além disso, ela afirma que escreve para não deixar lugar para a morte. Cixous diz: “Desde que me entendo por gente, o recorde com uma dor que não diminui, tremi; temi a separação; me apavorei com a morte” (2024, p. 8). Para Cixous, além da escrita, a voz também repele a morte, como podemos observar em momentos como, por exemplo: “Minha voz afasta a morte; minha morte, sua morte; minha voz é meu outro. Escrevo e você não está morto. Se escrevo, o outro está salvo” (2024, p. 11).

No ensaio sobre a escrita, Cixous afirma ainda que vive na escrita e vive para ler. Ela, porém, explica que sem ela, sem a sua morte, não poderia escrever.

Não teria rasgado o véu de minha garganta. Não teria empurrado o grito que rasga os ouvidos, que fende as paredes. O que se passa durante a morte não se pode dizer. Escrever é de certa maneira (não acho que me engane ao pensar que existem traços universais de nossa passagem para a morte) – primeiro a diferença de um suspiro final, de uma sentença apreendida pelo terror; e simultaneamente a fuga adiante se esboçando, o sobressalto de horror – pois na morte se conhece o maior, o mais repulsivo sofrimento – e o passo atrás, o indecível, a nostalgia inconfessável disso que se terá conhecido no momento do casamento com a morte (...) Do tempo da morte, guardamos o maior medo e o maior bem: o desejo de manter-se sempre o mais próximo a Ela, a morte, nossa mãe mais potente, essa que nos dá o impulso mais violento do desejo, de passar, de saltar, pois não podemos *ficar perto* dela, ela aspira e dá aspiração; e esse desejo está fendido, sendo, ao mesmo tempo, desejo de aproximar-se até a morte e desejo de manter-se extremamente longe, o mais longe possível. (2024, p. 52-53, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

Nesse longo trecho, é possível observar muitos elementos que vêm sendo abordados até o momento que relacionam morte, luto e escrita. Cixous fala sobre voz, suspiro, respiração, garganta, carne, corpo, desejo, o indizível e o indescritível. Nessa escrita da morte/após a morte/para superar a morte, a autora descreve nesses parágrafos como a morte e escrita estão conectadas. Para ela, é preciso ser amado pela morte, para nascer e passar à escrita: “é preciso ter sido amada pela morte para nascer e passar à escrita”.

Cixous concebe a escrita como um movimento que nasce do contato com a morte - não de sua negação, mas de sua travessia. Escrever implica atravessar o limite do indizível. Essa “diferença de um suspiro final”, como ela escreve, é o gesto inaugural da escrita: um resto de vida que persiste após a experiência da perda. A morte, longe de ser uma cessação, torna-se a condição da passagem à linguagem, pois é dela que nasce o desejo de dizer, de deixar traço, de transformar o silêncio em palavra.

Assim, quando afirma que “é preciso ter sido amada pela morte para nascer e passar à escrita”, ela indica que a escrita surge de uma espécie de aliança paradoxal com aquilo que ameaça a vida. A morte não é o fim, mas uma força de criação: mãe, origem, impulso vital. Essa relação de amor e horror com a morte é o que move o sujeito que escreve, em uma passagem entre o desejo de aproximar-se do abismo e a necessidade de dele se afastar para poder narrá-lo. Nesse sentido, a escrita torna-se o espaço onde o luto encontra forma, e o corpo encontra voz.

Nesse fragmento, podemos ver que Cixous transforma a experiência da morte em uma espécie de matriz da escrita. A imagem da “garganta rasgada” e do “grito que fende as paredes”

traduz a passagem de um limite físico e simbólico: o instante em que o corpo é atravessado por algo que excede a linguagem. Escrever, para ela, não é um ato pacificado, mas um gesto que se origina na dor e na violência de uma perda. A escrita nasce, portanto, do mesmo lugar em que a voz se quebra, do ponto em que o corpo encontra o inominável.

O texto faz emergir a tensão entre o desejo e o medo diante da morte. Cixous descreve um duplo movimento: de um lado, a atração irresistível por essa “mãe mais potente”, fonte do desejo e da criação; de outro, o horror e a necessidade de recuo, pois aproximar-se demais seria ser tragada por ela. Essa ambiguidade, entre o desejar a morte e ao mesmo tempo resistir a ela, estrutura o próprio gesto de escrever. Escrever é, nesse sentido, permanecer nesse entre-lugar: suficientemente próxima da morte para ouvir seu chamado, mas distante o bastante para poder transformá-la em palavra.

Quando ela afirma que “do tempo da morte, guardamos o maior medo e o maior bem”, evidencia-se a inversão que caracteriza sua visão: a morte não é pura negatividade, mas também dádiva, origem do desejo e da potência criadora. É dessa experiência extrema, dessa ferida, que a escrita se alimenta. Ao nomear o indizível, a autora mostra que escrever é um modo de sobreviver à morte: sem negá-la, permanecendo viva dentro dela, fazer da morte uma aliada da criação.

Observamos ainda que o luto aparece na escrita de Hélène Cixous em termos de corpo. É o grito em *Ayāi! – O grito da literatura* (2025), é o texto que nutre, como o leite materno, são os fios feitos pelo corpo do bicho-da-seda a tecer o tecido da escrita, é a ferida que dói no coração do amor ou o corpo escrito em lágrimas, como diz Barthes em *Diário de luto*. Este corpo, em estado de vulnerabilidade, pode aparecer nu. Cixous, em *Ève s'évade: la ruine et la vie*, conta do momento em que Freud sonha estar nu. Em *A chegada da escrita*, a autora usa a mesma imagem, se sentir nua; Cixous, no entanto, fala sobre sentir-se nua por ser mulher e judia, nua para escrever. Ela diz:

Fui expulsa da catedral de Colônia em um verão. É verdade que eu tinha os braços descobertos, ou a cabeça. Um padre me botou para fora. Nua. Senti-me nua por ser judia, judia por estar nua, nua por ser mulher, judia por ter carne e alegre! – Terei todos os seus livros. Mas as catedrais deixo para vocês. Sua pedra é triste e máscula. (Cixous, 2024, p. 21, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

Ao relatar a expulsão da catedral de Colônia, Cixous narra uma experiência de nudez ultrapassa o nível literal e torna-se um acontecimento fundador da escrita. A nudez aqui é ao mesmo tempo real e simbólica: ela traduz uma condição de exposição, de desamparo. Sentir-

se “nua por ser mulher e judia” indica uma dupla vulnerabilidade, de gênero e de origem, que a coloca fora dos espaços de poder e das estruturas patriarcais e religiosas, representadas pela “catedral”. No entanto, é precisamente dessa posição de exclusão que nasce a sua força de escrita. O gesto de expulsão marca o corpo como um corpo rejeitado, mas também liberto. Ao ser afastada da instituição, Cixous recusa o peso simbólico da pedra e reivindica a leveza da carne, da alegria e da criação. A nudez torna-se, assim, condição para escrever: despir-se das vestes da autoridade, da tradição e do discurso masculino para reencontrar uma voz própria.

A frase final é uma inversão radical da hierarquia entre o sagrado e o profano. Cixous reivindica a posse dos livros, ou seja, da linguagem, da imaginação, da escrita – aquilo que era historicamente negado às mulheres. Ela transforma a exclusão em gesto de apropriação: o espaço de onde é expulsa (a catedral) perde o sentido diante do espaço que ela cria pela escrita. Trata-se, portanto, como escrever a partir da carne, da exclusão e da vulnerabilidade, convertendo a ferida em força criadora. A nudez é, nesse sentido, o ponto de passagem entre o corpo e a linguagem - o lugar em que o sujeito se desfaz das proteções sociais e simbólicas para encontrar na escrita uma nova forma de habitar o mundo

A palavra luto/*deuil* aparece três vezes em *A chegada da escrita*. Na primeira delas, Cixous menciona a impossibilidade de fazer o luto de uma criança morta, de uma criança que não morre. Nessa impossibilidade, ela afirma: “Um desejo de escrever está por toda parte” (2024, p. 46). Em seguida, a autora se coloca diante de um júri, que a questiona: “Você quer fazer um texto quando você não é capaz de fazer um filho direito? Primeiro refaça seu exame” (2024, p. 46). Nesse ponto, é possível conectar a questão da criança morta com outros escritos de Cixous. Neste contexto, é possível lembrar da obra de Cixous intitulada *Le jour où je n’étais pas là* (2000), livro que narra o evento traumático para a narradora: a morte do filho, que tinha síndrome de Down. A narradora, Hélène, não estava presente no momento da morte, pois o bebê estava aos cuidados de sua mãe, Ève.

Como afirma Frédéric Collette, em “*Circonscrire le spectre de la vérité: l’écriture du deuil traumatique dans Le jour où je n’étais pas là d’Hélène Cixous*” (2022), a morte de uma criança é um obstáculo à linguagem e pode ser descrita como inimaginável. A morte de uma criança, de um filho, é considerada um trauma até mesmo temporal, tendo em vista que coloca a “ordem natural” em desordem: os pais, geralmente, morrem antes dos filhos. O trauma seria, para Derrida, em “*Une certaine impossibilité de dire l’événement*” (2001), caracterizado pela “*possibilité impossible*”.

O segundo registro da palavra “luto/*deuil*” está em um longo trecho entre as páginas 52 e 53 da edição publicada pela Bazar do Tempo em 2024. Cixous começa: “Sem ela – a minha

morte – eu não teria escrito”. A referência ao pronome possessivo “minha” mostra que Cixous não fala da morte em geral, mas de sua própria experiência diante da morte e da escrita que vem após a morte, tento em vista que ela afirma que sem a morte não teria escrito. Escrever é o verbo importante a ser destacado no trecho, pois a autora afirma: “O que se passa durante a morte não se pode dizer.” Dizer, não escrever. Porque é na escrita que se encontra o suspiro, a sentença, a fuga e o sobressalto diante do horror da morte.

Em seguida, ela fala “Do tempo da morte”/”*l’époque de la mort*” para, em seguida, falar sobre o desejo de estar perto d’Ela, da morte, utilizando a primeira letra maiúscula para o pronome feminino e a chamando de “mãe mais poderosa”, conforme citação completa já apresenta anteriormente. Neste momento, porém, destaco também que podemos observar que a autora coloca a imagem materna em uma outra situação. Se já observamos a figura da mãe como representação da escrita feminina e da gestação, se encontramos a mãe na figura de Ève/Eva e sua relação com o sonho, dessa vez encontramos a mãe relacionada com a morte em uma relação dupla com esta Mãe/Morte: diante dela e contra ela; mãe perigosa e generosa; vontade de sair, se tocar e entrar; lutar contra ela; ferir e ser ferido por ela; odiar e adorar. Mas Cixous frisa, a morte está sempre lá. Ou seja, para Cixous, mesmo a escrita pode não ser o caminho para fazer o luto da morte, dependendo do tipo de morte ao qual se precisa fazer o trabalho de luto.

(...) e essa é a sua maior força, ela entende a morte nos ama como nós a amamos, e que, de uma maneira estranha, podemos, na verdade, contar com ela. Que é dela, da Morte, nossa dupla mãe, que nós nos afastamos e nos aproximamos, escrevendo, porque escrever é sempre, e antes de tudo, uma maneira de não fazer o luto da morte. (Cixous, 2024, p. 53-54, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

A terceira menção à palavra luto ocorre na última parte do texto. É interessante notar que é a única parte que está separada por um símbolo, como três asteriscos – um acima, centralizado, e dois abaixo. O restante do texto possui separações, mas estão em espaços entre os parágrafos e/ou entretítulos. Nesta parte, Cixous faz diversas referências à noite e sua relação com a escrita. Destaco, porém, primeiramente, o trecho em que ela menciona o luto:

Esse ser de ar e de carne que se compõe em mim com os milhares de elementos de significações arrancadas de diversos domínios do real e reunidas pelas minhas emoções, minha raiva, minha alegria, meu desejo, impossível de dizer antes o que será, nem a que parecerá: nem mesmo prever as formas que as lavas tomarão depois de frias. Ela toma forma, o rosto literal, que

convém a quem deseja lhe dar um sentido. Se ele quer sentir, guerras, lutas políticas, ele se molda em uma forma teatral. Se ele faz sentir o luto. Ah! Você me abandonou, seu corpo é lágrima, sopro cortado, brancos e crises de *Dedans*. Se ele quer explodir em um orgasmo se espalhar mergulhar ele faz inteiramente *Souffles*. (2024, p. 71-72, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

Na citação, é possível observar que Cixous inscreve o luto no próprio movimento de composição da escrita - não como tema isolado, mas como um dos estados possíveis do corpo que escreve. O fragmento descreve a formação de um “ser de ar e de carne”, figura que reúne emoções, afetos e traços dispersos do real. Essa imagem evoca a escrita como um corpo vivo e metamórfico, que se constitui a partir de forças contraditórias: alegria, raiva, desejo, dor. O luto surge, então, como uma das formas que esse corpo-escrita pode tomar, uma forma contingente e afetiva, moldada pelas perdas e pelas faltas.

A expressão “se ele faz sentir o luto” introduz uma mudança de tom; o corpo se converte em “lágrima, sopro cortado”, imagens que remetem à fragilidade e à interrupção. Aqui, o luto é literalizado no corpo: o sopro interrompido é a respiração do texto, a quebra do ritmo vital. Cixous traduz o afeto do luto em matéria sensível e sonora, fazendo com que o texto respire e se estanque junto com o sujeito que o escreve. A passagem das “lavas” em ebulição para as “formas frias” reforça essa oscilação entre intensidade e solidificação, entre a erupção e o silêncio posterior - o mesmo movimento que caracteriza o processo do luto, que queima e depois se transforma em cicatriz.

O uso dos asteriscos que separam o início desta última parte do texto confere a ela uma dimensão quase ritual, como se marcasse um espaço de suspensão dentro do texto; uma pausa que abre lugar para a noite, para o recolhimento e para a experiência liminar do luto. A disposição gráfica reforça a ideia de passagem: o texto atravessa uma zona de sombra, onde a linguagem hesita entre presença e ausência.

Além disso, o encadeamento entre o luto e o “orgasmo”, entre o “sopro cortado” e o “*Souffles*”, mostra que para Cixous a escrita é sempre atravessada por essa ambivalência vital: o mesmo corpo que chora é o que goza, o mesmo sopro que falta é o que cria. Assim, o luto, longe de ser apenas uma interrupção, é também força de transmutação, pois é no luto que o texto encontra sua energia de renascimento.

Em conferência intitulada “*Écrire la nuit*”, disponível no canal no Youtube “2015, *Année de la Lumière en France*”, Hélène Cixous destaca a importância da noite para a escrita. A autora afirma que a literatura chega no escuro dada sua natureza de sonho, conforme já pensado na presente tese. Além disso, a autora faz inúmeras referências a quartos “obscuros”

como o de Proust e Goethe, destacando que a literatura seria a arte de cultivar a obscuridade, de a fazer vibrar. Se o dia cega, é na obscuridade da noite que o impossível não é impossível para a literatura.

Em *A chegada da escrita*, ela diz, por exemplo, que a noite é o momento em que as línguas estão soltas e que os livros se revelam. Mais uma vez, a autora faz o jogo de palavras entre voar/roubar para reforçar que roubava o livro, o livro que vinha de um jardim sem cerca, ou seja, sem limites ou bordas. Neste jardim, surgiam todos os textos, tal qual a Árvore do Conhecimento descrita no Jardim do Éden. Ela, assim como Eva, também não resistiu a esses frutos proibidos e os roubou. E escreveu. Essa escrita, segundo a autora, viria do que ela ouvia as mulheres dizerem também à noite, às escondidas. Seus textos, então, seriam o resultado desse ressoar de vozes e apenas uma parte viria dela mesma. A autora destaca que “Hélène Cixous” não é ela, mas todos que são “cantados” em seus textos.

À noite, a autora pede, que as lágrimas sejam vertidas, para lamber com o amor, com a língua. Trata-se de ter pelos vivos o amor de uma mãe que não atinge a fadiga, e que, se manda a morte embora, ela retorna para que tudo recomece, para engravidar “de começos”. À noite é quando ela se torna mãe, trazendo a vida, com um pouco de leite, de gozo, de livro e de letra. O leite que é o alimento forte, que é a escrita, alimento para quem alimenta (verbo) e para quem é alimentado.

O que impele à escrita, segundo a autora, é o fato de que ela não está “fechada” para o ato e que, na verdade, seu próprio corpo já é o texto, ela já é o texto. Trata-se de uma pulsão que quer a qualquer custo sair, como um parto ou um gozo, cujo resultado seria um ser de ar e de carne composto por significações do real e por emoções. Esse ser, essa lava, toma uma forma que cabe a cada um lhe dar o sentido. Se esse ser quiser sentir o luto, toma a forma de corpo e lágrima, de sopro cortado.

Nesta última parte de *A chegada da escrita*, observamos como a autora retoma diversos elementos já abordados anteriormente tanto neste texto quanto em *O riso da Medusa*. No fim do texto publicado originalmente em 1976 – ou no começo, ou no recomeço – encontramos amor, morte, vida e luto entrelaçados com corpo, leite, mãe, sonhos e texto. Uma mulher que faz amor, um amor que a faz, e que vem em um “terceiro corpo/*troisième corps*”.

Assim, para cada texto, um outro corpo. Mas em cada um a mesma vibração: pois o que de mim marca todos os meus livros lembra que é minha carne que os assina, é um *ritmo*. Meio, meu corpo ritmado, minha escrita. (2024, p. 72, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

Além disso, em *O riso da Medusa*, a autora diz que escrever é “justamente trabalhar (no) entre, interrogar o processo do mesmo e do outro, sem o qual nada vive, desfazer o trabalho da morte (...)” (2022, p. 59, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). O trabalho da morte, para Cixous, inclui matar a “falsa mulher” (2022., p. 52, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos) e “inscrever o sopro da mulher inteira” (2022, p. 53, tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos). Assim, é possível dizer que, para Cixous, é preciso matar para que a conexão com este sopro do feminino seja realizada; e essa conexão se dá, para ela, na escrita feminina.

Nesse ponto, Cixous propõe que cada escrita é um novo nascimento do corpo, um corpo que se refaz a partir da experiência da perda, da morte e do amor. O “terceiro corpo” de que ela fala é precisamente esse corpo da escrita, que não é nem o corpo biológico nem o corpo simbólico da linguagem, mas uma zona intermediária: um corpo feito de ritmo, respiração e desejo. Ao afirmar que “é minha carne que os assina”, Cixous reivindica uma materialidade da escrita, um traço que é corporal antes de ser textual. O corpo torna-se, assim, o próprio manuscrito, a superfície onde se inscrevem as marcas do viver e do luto.

A ideia de “trabalho da morte” (*travail de la mort*), em *O riso da Medusa*, reforça essa concepção paradoxal da criação. É preciso atravessar a morte, e até matar, para que algo novo possa nascer. O ato de “matar a falsa mulher” não designa uma destruição literal, mas uma operação simbólica de libertação: eliminar as imagens e discursos que aprisionam o feminino, a fim de permitir o sopro de uma mulher inteira, viva, múltipla. O “trabalho da morte” é, assim, também o trabalho da escrita, entendido como desmontagem das formas fixas, dos nomes herdados e das identidades impostas.

Se pensarmos essa dinâmica no que foi observado nos manuscritos da BnF, reconhece-se na escrita cixousiana o gesto de um corpo em processo, um corpo que reescreve, corrige, rasura e reinscreve a si mesmo. Cada versão e cada traço trazem consigo a memória do anterior, o luto de uma forma abandonada e o nascimento de outra. O manuscrito torna-se, nesse sentido, o espaço onde o “eu” se experimenta, se perde e se reencontra. A escrita, portanto, não é apenas expressão do sujeito, mas o próprio lugar em que o sujeito se faz e se desfaz. Escrever é morrer um pouco, deixar cair o corpo antigo, para que outro possa emergir no ritmo da língua.

A morte e a escrita são abordadas também por Hélène Cixous em “*The School of the Dead*”, primeira parte do já citado *Three Steps on the Ladder of the Writing* (1993). Ela começa abordando a questão da letra H. Segundo ela, a partir desta letra, é possível pensar a escrita como um processo de atravessar fronteiras linguísticas e culturais. Estar e escrever entre dois idiomas – francês e inglês – é, para Cixous, também estar entre perdas e ganhos. Ela usa a letra

H como símbolo, associando-o a uma escada, como a escrita que leva a outros caminhos, e ao som que, no francês, se assemelha à palavra *hache*, que significa machado, ou seja, ao abrires desses outros caminhos. Cixous destaca também que o H, na língua francesa, está ligado ao som da respiração e ao silêncio. “*This is what writing is: I one language, I another language, and between the two, the line that makes them vibrate; writing forms a passageway between two shores.*”⁶ (p. 3). Nessa ligação, nesse “entre duas margens/*between two shores*”, está a escrita, no limiar entre a vida e a morte. Escrever seria, então, para Cixous, a travessia entre idiomas, lugares e identidades.

Ao eleger a letra H como símbolo, Cixous dá forma a uma reflexão sobre a escrita como movimento de travessia. O H é ao mesmo tempo ausência e sopro: letra silenciosa no francês, mas também letra de respiração, de passagem do ar. Essa ambiguidade faz dela uma representação do limiar, do intervalo entre uma língua e outra, entre o som e o silêncio, entre a vida e a morte. Escrever, nesse sentido, é habitar o entre, o espaço suspenso entre duas margens, em que nenhuma das línguas é inteiramente própria e nenhuma perda é completamente definitiva.

A escrita se torna, assim, uma prática de deslocamento, de movimento – como foi comentado anteriormente sobre a diferença sexual. Ao caminhar entre idiomas, o sujeito se expõe à perda: perda da estabilidade, da identidade linguística, da ilusão de domínio sobre a palavra. No entanto, é justamente nesse ato de perder-se que a escrita encontra sua força criadora. A errância, para Cixous, não é desvio, mas o modo de permanecer fiel ao movimento da vida, que é sempre passagem e transformação. Ou, como afirmou Clarice Lispector, em *A cidade sitiada* (2015): “Perder-se também é caminho”.

Pensando a partir dos manuscritos, essa lógica da travessia ganha uma dimensão material. Cada versão, cada rasura e cada sobreposição de texto marcam o gesto de um corpo que se move entre línguas e sentidos. O manuscrito se torna o espaço visível dessa passagem, em que o texto se faz e se desfaz, cruza fronteiras e guarda os vestígios da perda. Como o H, o manuscrito é o lugar do intervalo, onde o silêncio e o sopro coexistem, onde o dizer se interrompe para poder renascer.

Escrever entre o francês e o inglês, ou entre o português e o francês, como faz Cixous e como fazem tantos escritores e tradutores, é também escrever a partir da própria condição de deslocamento. É aceitar o risco de errar, no duplo sentido que o verbo permite: enganar-se e vagar. A escrita cixousiana nos convida a essa errância criadora, em que o ato de caminhar entre línguas é também uma forma de pensar, de respirar e de sobreviver.

Nesse sentido, reconheço-me nessa travessia. Foram anos de estudo do francês até obter o nível mínimo exigido para que eu pudesse me candidatar ao mestrado na Université Paris 8, em 2018. Durante o mestrado, e mais tarde no trabalho de tradução e com as aulas particulares, essa passagem entre o português e o francês tornou-se uma prática cotidiana, um *entre* duas margens. Viver na Maison du Brésil, na Cité Universitaire, durante o doutorado-sanduíche, intensificou essa experiência: a língua estrangeira estava em constante passagem, o português falado na Maison, o francês falado nas ruas da Cité, as outras línguas dos países vizinhos e de moradores da Casa que não eram brasileiros. O ser exterior passava a me habitar e a me traduzir também. Entre o português e o francês – e, às vezes, o espanhol, o italiano, o grego... - aprendi que escrever é sempre atravessar e aceitar que, nesse *entre*, é possível se perder um pouco para se encontrar de novo, de outra maneira.

Retomando Cixous, destaco que, para ela, a escrita se conecta à perda, à morte. Ela diz: “*The first book I wrote from my father’s tomb*”⁶⁷ (p. 11) e completa em seguida: “*He gave me death. To start with*”⁶⁸ (p. 12). Para começar, ela diz, seja escrevendo ou vivendo, deve-se haver morte. “*Writing is learning to die. It’s learning not to be afraid, in other words to live at the extremity of life, which is what the dead, death, give us.*”⁶⁹ (p. 10). Para exemplificar o que gostaria de dizer, Cixous traz as anotações de Clarice Lispector em relação à morte de Macabéa, personagem de *A hora da estrela*. Cixous cita Lispector: “*The only way to know if life exists after death is to believe while still being alive. I wanted to die once and come back to life – simply in order to know the juice of life that is death*”⁷⁰ (p. 33). Interessante pensar que a morte do pai deu a escrita para a Cixous e também deu a vida, de alguma forma, para sua mãe, Ève, que se tornou parteira após a morte do marido – ou seja, a morte trouxe o trazer a vida na família. “*What’s is liberated by a straightfoward and simple soul’s mourning can also be life*”⁷¹ (p. 12).

Assim, lembro do(s) começo(s) e poderia apontar a própria morte como mais um começo a ser traçado neste capítulo. No meu caso, a morte de minha mãe, que trouxe Barthes em um tempo desconhecido para minhas mãos. No caso de Barthes e Cixous, a morte do pai, quando ambos ainda eram crianças. Mas o que poderia ser essa escrita do luto relacionada com

⁶⁷ “O primeiro livro eu escrevi a partir do túmulo de meu pai.”

⁶⁸ “Ele me deu a morte. Para começar.”

⁶⁹ “Escrever é aprender a morrer. É aprender a não ter medo, em outras palavras, a viver na extremidade da vida, que é o que os mortos, a morte, nos dão.”

⁷⁰ “A única maneira de saber se existe vida após a morte é acreditar enquanto ainda se está vivo. Eu quis morrer uma vez e voltar à vida - simplesmente para conhecer o suco da vida que é a morte.”

⁷¹ “O que é libertado pelo luto direto e simples de uma alma também pode ser a vida.”

as perdas da menina Hélène e do bebê Roland? Destaco uma citação que Samoyault traz de “Durante muito tempo, fui dormir cedo” e que fecha a introdução da biografia de Barthes:

(...) Um luto cruel, um luto único e como irredutível, pode constituir para mim este ‘cume do particular’, de que falava Proust; embora tardio, esse luto será para mim o meio de minha vida; porque o ‘meio da vida’ talvez nada mais seja do que o momento em que se descobre que a morte é real, e já não apenas temível”. Em fevereiro de 2009, no dia em que perdi minha mãe, eu estava lendo o *Diário de luto*. Eu mesma estava me sentindo no meio do caminho. Este signo bastou para que o trabalho pudesse começar. (2021, p. 45, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

A partir do que contou Samoyault e do que já comentei sobre o meu próprio percurso, acredito que podemos seguir no fio da (auto)biografia e da vida em Barthes, Cixous e especialmente no que concerne à escrita da vida, da morte e do luto. Segundo Éric Marty, em *Roland Barthes: o ofício de escrever* (2009), a morte do autor é, antes de tudo, de sua própria morte que fala (p. 176). Samoyault afirma que “algo da morte invadia sua vida e o impelia a escrever” (2021, p. 27, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos). Além da já abordada morte precoce de seu pai, Barthes conviveu com a questão ao longo de toda a sua vida, por conta de seus problemas respiratórios que o deixavam internado por longos meses: “saindo do sanatório, onde Barthes se confrontou de inúmeras maneiras com a morte, pensar a literatura como desaparecimento e experiência do silêncio se coaduna com uma experiência pessoal que se reconhece na inquietude e no nada.” (Samoyault, 2021, p. 341, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos). Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, como já comentado do capítulo anterior e na análise dos manuscritos da obra, é possível ver que Barthes traz diversos elementos de sua própria vida amorosa e de suas experiências.

Esse entrelaçamento entre a vida e a escrita, entre a vida e a teoria, é importante para pensar a escrita em Barthes. Samoyault explica que, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor faz um autorretrato caleidoscópico (2021, p. 617) e uma nova forma de fazer autobiografia (2021, p. 624), com uma obra para ser vista como sendo escrita “por um personagem de romance” (2021, p. 613, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos). Assim, *Roland Barthes por Roland Barthes* é, para a pesquisadora, uma obra fundamental para entender o entrelaçamento entre a (própria) vida e a escrita em Barthes. Lançado quando atinge a consagração pública, no meio da década de 1970, a obra mostra, como uma precaução na maneira de identificar o conteúdo, indica que se o Roland Barthes que enuncia é fictício, o R.B. de quem se fala é, ele, bem real, e é sua existência que é assim espalhada em fragmentos:

Não é ele de quem se fala, que é uma personagem de romance (pois Barthes não diz ingenuamente “minha vida é um romance”), mas aquele que enuncia e que, assim, situa seu livro fora do campo das escrituras autobiográficas e referenciais e, de fato no campo da literatura (Samoyault, 2021, p. 503, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

A partir deste gesto – mais um gesto – Barthes decide consagrar ele mesmo seu nome, de maneira distanciada e irônica. Ele introduz uma dimensão poética de sonho ao fazer do nome próprio um signo refletindo visões, um território, um meio.

Barthes elabora assim um gênero renovado de autobiografia, forma antecipada de autoficção – o termo nasce somente alguns anos mais tarde, em 1977, nos escritos de Serge Doubrovsky -, na qual diferentes planos se mesclam: o romanesco, a reminiscência (“as anamneses, cuja gênese já analisamos), o ensaio, a análise. A invenção é o que ele nomeia “biografemática”, o raciocínio e a escritura pelo biografema (...) (2021, p. 512, tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos)

Mas o que seria o biografema? Para Barthes, como ele diz em *Sade, Fourier, Loyola*, “uma pessoa se faz nos detalhes e na sua dispersão, ‘um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte’” (2004). No artigo “De um corpo para outro. Roland Barthes e a biografemática” (2016), Claudia Amigo Pino propõe uma releitura do conceito. Ao invés de entender o biografema como um simples fragmento biográfico ou pista sobre a vida do autor, a autora argumenta que ele representa, antes de tudo, uma inscrição do corpo na escritura, uma marca mínima e irreduzível da existência que escapa à lógica tradicional da autobiografia. Nesse sentido, o biografema não visa revelar uma interioridade ou identidade do sujeito autoral, mas introduzir no texto uma presença corporal, sensível, que interrompe e reconfigura as formas convencionais de narrar a vida.

Pino apresenta a genealogia do conceito, acompanhando seu desenvolvimento desde os textos como *A Morte do Autor*, até os escritos mais tardios e fragmentários, entre eles o projeto inacabado *Vita Nova*. Ela mostra como Barthes vai, ao longo de sua obra, deslocando sua reflexão da questão do sujeito para a questão do corpo. Ao analisar textos como “Amar Schumann” (1979) e “Rasch” (1979), a autora evidencia como Barthes compõe não uma biografia do compositor, mas uma escritura atravessada pelo desejo, pela escuta e pelo corpo: trata-se de uma “biografia poética do corpo”, onde os afetos e sensações substituem a linearidade factual.

Essa abordagem barthesiana é, segundo ela, essencial para compreender uma forma de escrita contemporânea que se aproxima da autoficção, mas que dela difere por não buscar a

reconstrução de um “eu” autoral. Em vez disso, Pino explica que Barthes, especialmente nos textos preparatórios de *Vita Nova*, escreve a partir de uma corporalidade, de um corpo que ama, sofre, deseja, e é essa corporalidade que dá forma à narrativa. A autora argumenta, portanto, que o biografema opera como uma política do texto, uma prática escritural que descentraliza o sujeito e reinscreve o corpo como lugar da experiência e da linguagem. Dessa forma, é importante entender a relação entre escrita, vida e subjetividade afastando-se das categorias clássicas da autobiografia e da ficção para pensar uma zona intermediária. Ou seja, pensar o biografema como uma memória do corpo que atravessa o texto e reorganiza os modos de narrar a si mesmo e o outro.

Samoyault conecta a escrita de Barthes com a “otobiografia” de Jacques Derrida. Segundo ela, na escuta crítica, ouviremos a voz para perceber como sua textura também molda a escrita, mas de forma descontínua. Para Jacques Derrida, a escrita autobiográfica seria uma escrita que não se deixa fechar em um gênero. Flavia Trocoli, no artigo “A autobiografia e o diário como ferida na lógica da representação literária” (2017), destaca que, então, não se trata de um simples relato fiel da vida, mas de uma prática de escuta e invenção que escapa à ideia de verdade referencial. O testemunho, para Derrida, não garante uma verdade, mas marca a experiência de um acontecimento que se inscreve no instante em que vida e morte se entrelaçam, na instabilidade entre presença e ausência. O traço é a marca deixada pelo que passou, e que só se entende retrospectivamente.

O processo autobiográfico seria, portanto, tensionado entre memória e esquecimento, entre vida e morte. O “eu” que escreve é descentrado, os pontos de fixação de identidade, tempo e espaço estão apagados e há uma relação entre fragmento e totalidade. Porém, o que seria, então, transmitido pelo traço autobiográfico? E a partir de qual lei? Segundo Trocoli, “se há uma lei para o autobiográfico, essa seria a do corte (que sempre deixa rastros inassimiláveis para a representação), que permite falar não de uma essência da autobiografia, mas de um traço, de um valor e de uma função do autobiográfico” (p. 80)

É o que vemos na obra *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida* (1996). A obra possui duas partes: o “Derridabase”, por Bennington, e “Circonfissão”, escrito por Jacques Derrida, que aparece em notas de rodapé, nas margens do escrito por Bennington. Derrida articula uma reflexão autobiográfica a partir das ideias de confissão e circuncisão. Trata-se de um gesto duplo: a marca física do corte e o traço de confessar, se dirigir a alguém. O texto é composto por 59 fragmentos, que, como já comentado anteriormente na presente tese, desafiam a forma linear da autobiografia ao entrelaçar corpo, escrita e temporalidade. O corte da circuncisão aparece no texto de Derrida com dois fios: a aliança judaica da tradição e o traço

da escrita de si, marcando o que não se lembra, mas que se repete. Além disso, Derrida aborda a iminente morte de sua mãe.

Para Trocoli, o autor “condensa uma posição ativa e passiva: aquela de quem recebe sua determinação de fora: recebe a circuncisão, recebe a marca da linguagem, do Outro. Traço que somente em uma temporalidade retroativa, no só-depois, pode ser lido” (p. 80-81). E complementa:

ver sua inscrição é reinscrever o traço: é o próprio Derrida quem diz que sua vida não foi dedicada senão a refazer esse contorno, esse corte, essa perda. (...) Se a autobiografia se tornou impossível, é preciso escrever – fundir e fissurar: autobioheterotematografia. E cortar, decompor e recompor, soletrar: eu, o outro. A vida. A morte. A escrita. A mãe. O nascimento. A Morte. A circuncisão. (p. 81)

Paula Glenadel, em “Tradução, acaso e autobiografia em Jacques Derrida” (2014), retoma uma reflexão de Marcos Siscar em “*La passion ingrate*” para explicar que a autobiografia é um sentido particular de que a vida não pode ser escutada se “não nos sentimos ‘pegos pela orelha’”, simultaneamente contrariados e atentos. Além disso, ela destaca que escutar a vida é também fazer uma incursão à morte. A mesma autora relembra Penélope e seus fios, no desfazer à noite o trabalho tecido ao longo do dia, o des-fazer, como o des-morrer (*demeure*): “a vida é simultaneamente negação e cooperação com a morte, um des-morrer” (p. 66).

E se falo de fio, retomo – mais uma vez - “Um bicho-da-seda de si”. Segundo Ginette Michaud, em “*Battements du secret littéraire – Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*”, a lembrança de infância contada por Derrida ao final do texto é um trabalho de luto. Destacando o jogo sonoro entre *soie* e *soi*, em *vers à soie/soi*, Michaud explica que o bicho-da-seda é uma figura central que marca um luto inconsolável no qual Derrida expõe, através da secreção indiscernível da seda e do fio textual, o processo de elaboração e incorporação de uma cripta secreta.

A escrita autobiográfica de Hélène Cixous também se conecta com a questão da autobiografia de Jacques Derrida. Segundo Mireille Calle-Gruber, a autobiografia é uma narração que deseja elaborar perdas. O próprio Derrida aborda a escrita do “eu” em Cixous em “*H.C. pour la vie, c’est à dire...*”. Ele diz a ficção é hiper-realista e, ao analisar um trecho de *Jours de l’an* (1990), diz:

C'est donc « moi » qui parle et parle de l'auteur, mais de l'auteur qui parle pourtant, puisque c'est aussi l'auteur du livre, de la différence entre moi et l'auteur. Et l'un des deux, « moi » (mais c'est un 'moi' qui, pour l'auteur, est un autre), le 'moi' pour l'auteur, le « moi » selon l'auteur, il dit : « Moi je suis du côté de ma mère vivante »⁷² (2000, p. 31)

Marta Segarra, no artigo “*La liberté éclairant la littérature*”, que compõe o livro *Hélène Cixous : corollaires d'une écriture* (2019), explica que, na obra cixousiana, a identidade de uma pessoa nunca pode ser totalmente delimitada e que por isso a autobiografia é impossível. Sendo assim, se trata de uma obra que oferece exemplos múltiplos da complexidade e da pluralidade dos seres que habitam o que se nomeia, por comodidade, uma pessoa. Além disso, ela destaca que uma das potências mais notáveis da escrita cixousiana é:

sa capacité à rendre la vie aux être disparus, à les extraire de la menace de l'oubli et donc de la disparition. Si la mort du père de l'auteure pendant son enfance a déclenché ce besoin vital de faire revivre les morts, ses derniers ouvrages, notamment à partir de Homère est morte... Mais en réalité déjà bien avant, sont des efforts surhumains pour ne pas laisser mourir non seulement les proches disparus – le père, la mère, Jacques Derrida, Carlos Fuentes... - mais aussi la 'foule de morts' jamais rencontrés qui restent 'bien vivants dans les livres’⁷³ (p. 15)

O que me parece mais interessante no gesto destacado por Segarra é que ela transforma a escrita em um gesto no qual a morte não é um ponto final, mas uma dimensão atravessada pelo texto. Escrever se torna um gesto de cuidado, de presença prolongada, e a obra funciona como um espaço em que os mortos podem existir, mesmo que apenas como vestígios vividos no imaginário e na leitura. A escrita cixousiana, assim, não é apenas autobiográfica ou memorial; é uma prática de ressurreição simbólica, em que o texto se torna o lugar em que a vida se mantém, mesmo diante da ausência.

Ao mesmo tempo, Cixous diz, em “*Aller vers le plus effrayant*”, que : “*on écrit toujours autobiographiquement ; on se sert de sa propre substance pour écrire des livres.*”⁷⁴ (2003, p. 19), ou seja, a escrita é inseparável da vida, pois o ato de escrever já envolve a própria

⁷² “Sou, portanto, ‘eu’ quem fala e fala do autor, mas do autor que fala, no entanto, já que é também o autor do livro, da diferença entre eu e o autor. E um dos dois, ‘eu’ (mas é um ‘eu’ que, para o autor, é outro), o ‘eu’ para o autor, o ‘eu’ segundo o autor, ele diz: ‘Eu estou do lado de minha mãe viva’.”

⁷³ “sua capacidade de dar vida aos seres desaparecidos, de extraí-los da ameaça do esquecimento e, portanto, da desapareição. Se a morte do pai da autora durante sua infância desencadeou essa necessidade vital de fazer reviver os mortos, seus últimos livros, notadamente a partir de *Homère est morte...* - mas, na realidade, já bem antes - são esforços sobre-humanos para não deixar morrer não apenas os entes queridos desaparecidos - o pai, a mãe, Jacques Derrida, Carlos Fuentes... - mas também a ‘multidão de mortos’ jamais encontrados, que permanecem ‘bem vivos nos livros’.”

⁷⁴ “Sempre se escreve autobiograficamente; utiliza-se da própria substância para escrever livros.”

substância de quem escreve, pois o autor, ao escrever, sempre coloca fragmentos de si. Conectando, assim, com o que explica Segarra, observamos que a escrita autobiográfica é impossível porque nunca é a narrativa de um eu fixo, mas de um eu atravessado por presenças múltiplas, inclusive pelos mortos. Em Cixous, portanto, escrever de si significa escrever também do outro, de todos que compõem esses fios. O “eu” é um lugar em movimento, em metamorfose.

No artigo “Do *eu* a *nós*: a passagem de uma escrita enlutada para a escrita enquanto luto”, que compõe o livro *Formas do eu na literatura e na filosofia* (2025), Davi Pinho também pensa essa relação entre um “eu” e o luto na escrita. Ao analisar a escrita de Virginia Woolf, Pinho propõe a passagem de uma “escrita enlutada” para uma “escrita enquanto luto”, deslocando o foco da representação da perda para a inscrição do luto como gesto ético e relacional. Retomando o trabalho de luto conforme descrito por Freud, ele diz se tratar não apenas como elaboração da perda, mas como reconhecimento e reconfiguração dela no campo da linguagem. Nesse sentido, para Pinho, a literatura se constitui como espaço de abertura para outros laços: ela escreve-se e se reinscreve no movimento de constituir um vínculo com o perdido, sem a pretensão de encerrá-lo. A escrita, assim, torna-se lugar de encontro entre o “eu” e o “outro”, transpondo o limite narcisista e instaurando um funcionamento que reinscreve o luto como forma de presença e continuidade.

A “escrita enquanto luto” é, portanto, uma escrita da abertura, uma prática que se estrutura na interrupção, na retomada e na convivência com o que foi perdido. Mesmo diante da ausência, permanece um “nós do eu”, um sujeito que continua existindo em companhia do objeto perdido. Essa escrita configura-se, assim, como gesto amoroso, capaz de transformar a ferida em partilha, o sofrimento em criação de laços. Trata-se de uma modalidade de escrita que reconhece o luto não como experiência individual, mas como modo de sobrevivência e de coexistência com aquilo que permanece em nós.

No caso de Virginia Woolf, Pinho observa uma escrita que resiste a qualquer teleologia do luto e se orienta, antes, pela busca de formas que abrem fendas no “eu” e o mantêm em permanente processo de (re)constituição. A “escrita enquanto luto”, desse modo, não se restringe à perda de um objeto determinado, mas afirma-se como vocação amorosa e como movimento de despossessão coletiva. Ao reconhecer perdas que ultrapassam o âmbito do sujeito, essa escrita enseja laços com os muitos outros do eu - e, por vezes, com o próprio “mundo todo”. Dizer “eu”, nesse contexto, é já dizer “nós”: um pronome que, performativamente, substitui o “eu” isolado por um “eu” plural, relacional e compartilhado.

Marie-Odile Germain, em *“L’autobiographie à l’œuvre”*, que também integra o livro *Hélène Cixous: corollaires d’une écriture* (2019), retoma o que Cixous disse para a própria Germain: *“Je n’ai jamais pensé qu’il puisse y avoir un texte qui ne soit pas autobiographique”*⁷⁵. Ao mesmo tempo, porém, em *Le livre de Prométhée*, publicado pela primeira vez em 1983, Cixous afirma que a autobiografia é apenas um gênero literário, que ela não existe. Derrida, ao comentar a obra da autora, reconhece que a “veia autobiográfica” percorre subterraneamente seus livros, mesmo quando estes se apresentam como ficcionais, fantásticos ou fantasmáticos, pois são atravessados por sua história pessoal e familiar, ainda que ela rejeite o rótulo de “pura autobiografia”. A própria Cixous resume esse paradoxo ao dizer que escreve a partir da tensão entre o que permanece oculto e o que vem à tona - e é justamente nesse intervalo que se constitui o livro.

Danielle Magalhães (2022) observa que a escrita autobiográfica não se sustenta como forma pura, mas se costura a outras vozes - referências literárias, tradições culturais, vínculos de memória - de modo que o “eu” nunca se apresenta inteiro, mas sempre sob o risco da perda. Esse risco, longe de reduzir-se a um gesto narcísico, abre uma passagem para o comum, transformando a autobiografia em um gênero marcado pela rasura e pela incompletude, algo que só existe como partilha. Nesse movimento, a leitura também é convocada a se refazer continuamente, a partir de um lugar de amor e de abertura, onde o texto não oferece um eu fixo, mas um espaço de encontro em permanente devir.

Se o lugar de enunciação do texto se faz em um objeto sempre em queda, sempre em perda, é sob esse risco que também se dá o laço, é sob esse risco do eu que se dá a ponte para o comum, não se reduzindo a um gozo narcísico do autobiográfico, mas fazendo o autobiográfico surgir necessariamente como um gênero riscado, cortado, rasurado, em um risco no qual o que se dá a ler não é exatamente uma autobiografia, não é nada exatamente, é algo que se faz, algo que só se faz como partilha, excedendo ao eu. É esse risco que também convoca a ler o texto ‘a partir de um lugar de amor’, como disse Flavia Trocoli, ‘a partir de um lugar que não está pronto, que é preciso fazer a cada vez’” (p. 97)

Destaco, então, que, do mesmo jeito que Hélène Cixous diz que é impossível definir uma prática da escrita feminina, também é impossível definir uma autobiografia a partir do que vemos nas escritas de Cixous e de Barthes. É uma coisa-outra, uma potência-outra, no corte citado por Trocoli que é também o corte da tesoura e dos papéis, tal qual vi nos manuscritos, mas também o corte da morte, o corte da escrita, o corte do machado (*hache*, som da letra H

⁷⁵ “Eu nunca pensei que pudesse haver um texto que não fosse autobiográfico.”

em francês que significa “machado”) da primeira letra do nome de Hélène e da palavra “homossexualidade”, como destaca Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*, no fragmento intitulado “A deusa H.” (2003, p. 77)

É da própria substância, como diz Cixous em “*Aller vers le plus effrayant*”, que nasce a escrita dos autores pensados nesta tese - e essa substância nasce da morte. É também em “*Aller vers le plus effrayant*” que Cixous frisa que a morte de seu pai é a cena primitiva; ele deu a morte para que ela pudesse escrever: “*il m’a donné sa mort à vivre*” (p. 21). George Cixous morreu quando Hélène tinha 10 anos. Cixous continuou morando com a mãe, Ève, e o irmão na Argélia. Louis Barthes, pai de Roland, morreu em 1916, durante um combate no Mar do Norte. O filho tinha menos de um ano. Roland continuou com a mãe, Henriette, em Bayonne. Em um segundo relacionamento, nasceu o irmão de Barthes, Michel Salzedo. Em busca de melhores condições de estudos para os filhos, a família foi morar em Paris. Sobre a morte de Louis Barthes, Samoyault destaca o apagamento da figura paterna, que desaparece no mar: “*un père mort en mer*”/“Um pai morto no mar” (2011, p. 53, na edição em francês, e 2021, p. 50, na edição em português) e *il le laisse en mer, avec sa mère*”/“Deixa-o no mar com a mãe” (2011, p. 61, na edição em francês, e 2021, p. 58, na edição em português), destacando a sonoridade, em francês, das palavras mãe e mar.

Assim, a filiação e a ausência paterna tiveram impactos profundos nas vidas de Cixous e de Barthes. Além da morte do pai, ambos escrevem sobre suas mães – e a morte de suas mães. Apesar de realizados de maneiras distintas, o gesto do luto para ambos se dá na escrita: escrever sobre a morte, fazer o luto da morte, manter a morte e o morto vivos. Flavia Trocoli, em *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura*, explica sobre Cixous:

(...) o desejo de transformar a morte em literatura, desejo que acontece na transformação libertadora da palavra que, entre cenas literárias e psicanalíticas, conjuga outros tempos, modos e vozes, desenhando vários modos de pensar o luto na literatura, na psicanálise, na colisão entre as duas. (2024, p.30)

Trocoli identifica, aqui, que o movimento de Cixous não é o de representar a morte, mas de atravessá-la pela linguagem. A “transformação libertadora da palavra” indica que, para Cixous, a escrita é o espaço onde a morte pode ser reelaborada, deslocada, reconfigurada. Ao conjugar “outros tempos, modos e vozes”, ela não escreve a partir de uma linearidade temporal nem de uma identidade estável. O luto, como a escrita, é movimento, recomposição, trânsito

entre o vivido e o imaginado, entre o real e o sonho. A literatura se torna, assim, um lugar de sobrevida: nela, a morte é escrita, mas também desafiada.

Trocoli observa que, na obra de Hélène Cixous, a questão da morte não se concentra na consumação da perda, mas no que permanece vivo mesmo após a morte. Essa observação aprofunda a anterior: o que interessa a Cixous não é a finitude, mas a persistência - o que resta, o que continua a falar, mesmo depois da morte. A morte não é o fim, mas uma passagem; nela se inscreve a possibilidade de continuidade, de ressonância. Assim, o luto em Cixous não se realiza no apagamento, mas na sobrevivência. Escrever, nesse sentido, é uma forma de manter vivo aquilo que foi perdido, de permitir que o morto continue a respirar através das palavras, como Barthes também faz em *Diário de luto*, ao transformar a ausência materna em escrita, e a dor em linguagem.

É o que também explica Sarah-Anaïs Crevier Goulet, em *Entre le texte et le corps : deuil et différence sexuelle chez Hélène Cixous* (2015). No livro, ela afirma que a obra de Cixous é, de ponta a ponta, o trabalho de uma escritora que busca elaborar perdas:

(...) nous observons dans l'œuvre d'Hélène Cixous une mise au travail constante de la question du deuil et de la perte, une perte se déclinant tant au passé (l'auteure écrit en mémoire de ses 'proches morts') qu'au présent (l'écriture même a partie liée avec la perte) et au futur (dans la mesure où ce travail d'écriture consiste à la fois à penser la perte {à venir, à penser ce qui reste à perdre). Or, si l'œuvre est occupée par la mort, les morts, tout ce qui peut faire l'objet d'un deuil, elle ne lire pas pour autant le lecteur au bord du désespoir ou vers l'idée d'une terminaison d'une fin, car précisément la perte n'a pas de fin pour Hélène Cixous : 'on peut toujours perdre plus', écrit-elle dans *Hyperrêve*⁷⁶ (p. 15)

Marta Segarra, na introdução de *Il faut bien aimer – Séminaire 2004-2007* (2023), observa que, a partir de *Albertine disparue*, Hélène Cixous começa a elaborar uma reflexão delicada sobre o luto, ainda que se mostre reticente em relação ao uso banalizado dessa expressão. Seu pensamento se nutre tanto de Freud, com a distinção entre luto e melancolia, quanto de Derrida, que complica essa diferenciação, e de Proust, traduzido por Cixous, para quem o luto é inseparável de uma dor voltada ao próprio eu. Nesse horizonte, um dos eixos

⁷⁶ “(...) observamos na obra de Hélène Cixous um trabalho constante sobre a questão do luto e da perda, uma perda que se desdobra tanto no passado (a autora escreve em memória de seus ‘entes queridos mortos’) quanto no presente (a própria escrita está ligada à perda) e no futuro (na medida em que esse trabalho de escrita consiste, ao mesmo tempo, em pensar a perda que está por vir, em pensar o que ainda resta perder). Ora, se a obra está ocupada pela morte, pelos mortos, por tudo aquilo que pode ser objeto de luto, ela não conduz o leitor ao desespero nem à ideia de um término ou de um fim, pois, para Hélène Cixous, a perda não tem fim: ‘sempre se pode perder mais’, escreve ela em *Hyperrêve*.”

centrais da obra cixousiana é a indistinção entre vida e morte: a literatura não conservaria um “tempo perdido”, mas teria a força de fazer reviver experiências de beleza, de prazer e de amor.

Em “*On écrit toujours avec une main coupée*”, seminário que integra a coletânea *Lettres de fuite – Séminaire 2001-2004* (2020), Cixous aborda essa relação entre escrita, vida e morte. Ao comentar *Donner la mort* de Derrida, ela sugere que a literatura, ao mesmo tempo em que dá vida, também dá a morte. E, no seminário intitulado “*Je t’adore, compte là-dessus*”, realizado em 24 de novembro de 2001, ela afirma que toda carta já é atravessada pela morte, pois escrever é sempre escrever “desde” ou “para” a morte.

Neste momento da escrita do presente capítulo, enquanto faço uma pausa para reler as citações que tenho colocado até então, me lembro de outra, anotada à mão no caderno usado exclusivamente para fichamentos e reflexões da tese: “(...) citar não deixa de ser um modo de trabalhar com a ausência do outro e fazer da morte uma outra vida”, diz Flavia Trocoli, em *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura* (2024, p. 167). É assim que Barthes, Cixous – e esta tese, de certa forma – podem estar inscritas nesse *entre*: entre Barthes e Cixous, e entre tantos outros fios.

Retomo, assim, um dos fios já abordado na presente tese – o sonho – mas agora relaciono com o luto. Cixous, em “*Aller vers le plus effayant*”, afirma :

*Et ce qui nous intéresse et qui vous intéresse tous ici : les souffrances, les deuils, ce qui me hante. Vous avez cité ce que disait Derrida à mon propos, que j’écris au rêve mais j’écris aussi au deuil, mais c’est un deuil qui se renouvelle sans arrêt, qui est vivant comme une forêt.*⁷⁷ (2003, p. 20)

A relação do luto/*deuil* com o sonho/*rêve* é também uma relação com Ève, mãe de Cixous e também o nome da mãe da narradora em diversos de seus livros, como *Rêve je te dis* (2003), *Hyperrêve* (2006) e *Ève s’évade: la ruine et la vie* (2009). Nessas narrações em torno do sonho, vemos também narrações em torno de perdas: a perda da mãe, a perda de objetos.

Bruno Clément, em “*Périodes et périphrases*”, que integra o livro *Rêver croire penser autour d’Hélène Cixous* (2010), destaca que, para Cixous, a escrita funciona como uma espécie de circunavegação: o trabalho com a mãe não se dá de forma direta, mas como um movimento em torno dela (p. 145). Já Mairéad Hanrahan, em “*Rêver cru*”, que compõe o mesmo livro citado anteriormente, lê *Hyperrêve* como uma versão cixousiana de *Circonfession*, marcada

⁷⁷ “E o que nos interessa e que interessa a todos vocês aqui: os sofrimentos, os lutos, aquilo que me assombra. Vocês citaram o que Derrida dizia a meu respeito, que eu escrevo pelo sonho, mas também escrevo pelo luto, mas é um luto que se renova continuamente, que é vivo como uma floresta.”

por um luto materno antecipado, pois a mãe da narradora sofre de uma doença que lhe provoca feridas na pele. *Hyperrêve*, no entanto, ela explica, torna-se um intertexto tão relevante quanto a obra de Derrida, pois retoma de maneira dolorosa a diferença entre os dois amigos. Hanrahan explica que, para Derrida, essa divergência se liga à questão da crença: ele lembrava constantemente Cixous que “no fim se morre, e rápido demais”, justamente porque ela não acreditava nisso, recusava essa certeza (p. 233).

Sarah-Anaïs Crevier Goulet, em *Entre le texte et le corps: Deuil et différence sexuelle chez Hélène Cixous* (2015), destaca como a autora articula a relação entre escrita, luto e memória familiar em *Entretien de la blessure : sur Jean Genet* (2011). Segundo ela, a literatura de Cixous desloca o foco do luto tradicional da psicanálise - entendido como um distanciamento ou liquidação do objeto perdido, de decretar definitivamente a morte do outro. Goulet explica que, em vez de enterrar os mortos, a escrita mantém a perda viva, conservando o vínculo com os que se foram. O gesto inicial da escrita surge, assim, da experiência da perda e da sensação de ter sido lançado fora do mundo, como se a chave de acesso à vida tivesse sido subtraída.

A pesquisadora continua a explicar que esse tempo pós-morte, ou pós-separação, é o espaço de nascimento da escrita, da *âprécriture*, termo que Goulet destaca que Cixous utiliza para designar uma escrita que é ao mesmo tempo áspera, desagradável, e que abre o texto para outra vida: “Âpre, *c’est-à-dire rude, mais aussi* apre, aprir, *qui ouvre l’écriture même : c’est la mort comme seuil d’une autre vie – fût-il interminable*¹⁷” (2015, p. 155)

Goulet ainda nota que a tumba do pai ressurgue simbolicamente no *cartombe*, o pequeno caixote que contém quinhentas cartas, trazendo de volta a presença do pai por meio de objetos cuja interpretação é ambígua para a narradora: ela não sabe se deve lê-las, se deve recebê-las, se deve acolhê-las (em francês, *recueillir/accueillir*). Além disso, itens como o anel, que remete à circuncisão e à marca corporal da tradição judaica, representam a ligação singular entre a mãe e os filhos na vivência do luto.

Assim, Goulet explica que a morte não aparece como ausência ou falta, mas como um presente do pai, concretizado pela escrita: a transparência do pai se materializa no papel, permitindo o início da narrativa. Nesse gesto, manifesta-se uma dimensão de continuidade e renascimento - a semelhança entre *n’être* e *naître* sugere que, mesmo com a morte, algo sempre se refaz na linguagem. (Goulet, 2015, p. 192). A escrita de Cixous funciona, portanto, como um espaço de transformação, onde a perda se converte em criação, memória e um laço contínuo entre vivos e mortos.

Véronique Bergen, em *Hélène Cixous : la langue plus-que-vive* (2017), apresenta a escrita de Cixous como um instrumento que desafia a morte e mantém a vida em circulação. Em Cixous, a escrita é um “telefone antimorte”, uma forma de comunicação que dá existência a aquilo que já se foi, permitindo que os ausentes, os mortos continuem a ser (p. 17). A *lettre* (carta/letra) funciona como extensão da maiêutica materna: assim como a mãe de Sócrates auxiliava no nascimento, a mãe de Cixous, Ève, atua como parturiente da vida e da palavra. A experiência da morte, particularmente a perda de si mesma e a dissolução de um “eu” fixo, não é apenas traumática, mas também uma condição de criação; atravessar a morte do “eu” permite que múltiplas vidas se revelem na escrita.

*Dans un sel et même mouvement, l'écriture comme dispositif pour suspendre la mort et la mettre aux arrêts, comme 'arrêt de mort' (Blanchot) s'enroule autour de la mort à soi de celui/celle qui n'écrit qu'en s'étant détesté de tout Je. L'écrit ne vient au jour, ne commence que lorsqu'on a traversé l'Achéron et enduré la perte de soi (...) L'écrivain est mort à lui-même. L'écrivain ne peut écrire que depuis une double mort (...)*⁷⁸ (p. 20)

A relação de Cixous com a morte, pra Bergen, não se organiza em oposição direta entre vida e morte, ou entre qualquer dualidade (feminino/masculino, eu/outro, tempo/eternidade). Em vez disso, ela explora as porosidades e os cruzamentos entre esses estados, permitindo que a escrita viva dentro da morte e que a morte seja vivida na escrita. Essa tensão funda também o imperativo paradoxal que emerge de sua trajetória pessoal: o “você deve escrever” se fragmenta em “você não dirá o que deve escrever”, refletindo a necessidade de produzir linguagem fora dos espaços tradicionais de poder e controle.

*À partir de la scène primitive (la mort du père), une double injonction embrasse Hélène Cixous : tu dois écrire, tu es prise dans l'obligation d'écrire/en tant que 'juifemme' tu ne peux pas écrire. S'emparer du langage depuis un lieu, une place qui interdit son usage passera par la déconstruction du phallogocentrisme, la création d'une écriture se tentant hors de l'espace du discours de la maîtrise. Dans un mécanisme de division tout en paradoxe, le 'tu dois écrire' se schize, se fibre, comme nous l'avons vu, en un 'tu ne diras pas ce que tu dois écrire'*⁷⁹ (Bergen, 2017, p. 47)

⁷⁸ “Num mesmo e único movimento, a escrita funciona como um dispositivo para suspender a morte e colocá-la sob controle, como ‘pena de morte’ (Blanchot), e se enrola em torno da própria morte daquele ou daquela que só escreve depois de ter se desfeito de todo Eu. O escrito só vem à luz, só começa, quando se atravessou o Aquéronte e se suportou a perda de si (...) O escritor está morto para si mesmo. O escritor só pode escrever a partir de uma dupla morte (...)”

⁷⁹ “A partir da cena primitiva (a morte do pai), uma dupla injunção envolve Hélène Cixous: ‘tu deves escrever’, ‘tu estás tomada pela obrigação de escrever’/enquanto *juifemme* não podes escrever. Apoderar-se da linguagem a partir de um lugar, de uma posição que proíbe seu uso, passará pela desconstrução do falogocentrismo, pela criação de uma escrita que tenta se situar fora do espaço do discurso do domínio. Num mecanismo de divisão e

Por fim, a obra de Cixous gira em torno do “Livro Impossível”, concebido como causa e catalisador: cada livro que surge implica, desde seu início, o luto pelo livro que jamais será escrito, mantendo vivo o impulso criativo na intersecção entre ausência e produção literária.

Ausência esta que se dá também em “quem pode” escrever. A narradora de *Ève s'évade* termina o livro com: “*Je repris mon travail. Je me mis à écrire ce livre, c'est-à-dire le sien.*”⁸⁰ (2009, p. 209). O livro não seria, portanto, da narradora, ou de Hélène Cixous, mas de Ève, essa mãe que não poderia escrever. Em *A chegada da escrita*, ela também diz: “Hélène Cixous não sou eu, são aqueles que são cantados em meu texto, porque suas vidas, suas penas, sua força, exigem que ela ressoe” (2024, p. 64). Ou seja, todas aquelas que não poderiam escrever.

Em diversos momentos de sua obra, Cixous fala da ousadia que seria para alguém como ela escrever, sendo “ninguém/*personne*”. Destacando *A chegada da escrita* e observando a construção da escrita da autora, se nota o uso constante o pronome de primeira pessoa “eu/*je*”. Assim, ao falar sobre “ninguém”, quem seria esse “eu”, então?

Eu era ninguém. « Ser » estava reservado para aquelas pessoas plenas, definidas, desdenhosas, que ocupavam o mundo com sua certeza, ocupavam seu lugar sem hesitação, estavam em casa, lá onde eu “estava” clandestinamente, como uma intrusa, o que sobrava disso era que eu estava sempre em alerta. Os pacíficos. “Ser”? Que certeza! Eu pensava: “Eu não poderia ter sido”. E: “Eu serei”. Mas dizer “eu sou”? Quem? Eu? (2024, p. 26)

Escrever ? Mas se eu escrevesse « EU », quem seria eu? Eu poderia me fazer passar por “Eu” no cotidiano sem problema, mas escrever sem *saber quem-eu*, como eu teria feito isso? Eu não teria direito a isso. A escrita não seria o lugar do Verdadeiro? O Verdadeiro não é claro, distinto e uno? E eu turva, várias, simultânea, impura. Desista! (2024, p. 43, tradução coordenada por Flavia Trocoli)

Vemos, então, que a impossibilidade de dizer “eu” é um ponto de partida da escrita em Cixous. Escrever se torna, portanto, um gesto que emerge *apesar* da interdição – ou *a partir* dela. O “eu” que fala não é um sujeito cartesiano, uno e soberano, mas uma voz em travessia, em movimento, em passagem. Quando Cixous escreve “Desista!”, podemos identificar um paradoxo que desestabiliza o próprio interdito: é recusando o “direito” de escrever que ela escreve, abrindo espaço para um “eu” múltiplo, que não se encaixa nas formas tradicionais de

ao mesmo tempo paradoxo, o ‘tu deves escrever’ se esquizofreniza, se fragmenta, como vimos, em um ‘tu não dirás o que deves escrever’.”

⁸⁰ “Retomei meu trabalho. Comecei a escrever este livro, ou seja, o dela.”

identidade. O “eu” cixousiano se faz no *entre* “ninguém”, “todos”, singular e plural, destacando a potência de reivindicação desta escrita: ressoar em nome de quem foi silenciado, todos aqueles que não poderiam escrever – e, assim, escrever *com e para o outro*.

Para Flavia Trocoli, no já citado “Insistir no *Eu*, destronar o *Eu*, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous” (2020), o *Eu* em Hélène Cixous é deslocado e, assim, destronado como “ponto de referência exclusivamente narcísico e imaginário para receber camadas, sempre fugitivas e metamorfoseadas, vindas de outras cenas” (p. 191). Portanto, trata-se não de um *Eu* vinculado a uma identidade, mas um *Eu* que, a cada “giro da palavra”, encontra novos significados e modos de enunciação, a partir dos quais este *Eu* é “destronado pela morte, pelo passado, pelo destino, pelo inconsciente” (p. 192).

É possível observar um movimento simular na questão do “eu” em Roland Barthes. Éric Marty, em *Roland Barthes: o ofício de escrever* (2009), afirma que “naquele momento em que o ‘eu estava banido, em que a teoria reinava, tratava-se para Barthes de transgredir as regras da modernidade e de fazer desta transgressão o ponto de partida de uma nova maneira de dizer ‘eu’, o que talvez tenha disso a mais durável de suas obsessões.” (p. 187, tradução de Daniela Cerdeira). Referenciando o trabalho de Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes*, Marty acrescenta: “(...) hoje o sujeito está em outro lugar, e a ‘subjetividade’ pode retornar a um lugar outro da espiral: desconstruída, desunida, deportada, sem amarras: por que não falaria eu de ‘mim’, já que ‘mim’ não é mais ‘eu mesmo’?” (2009, p. 187, tradução de Daniela Cerdeira), destacando que esta obra de Barthes inventa um outro objeto inédito, no qual é possível ver o resultado desta intuição barthesiana: encontrar um novo modo de dizer ‘eu’.

Como abordado por Marty, na obra *Roland Barthes por Roland Barthes*, em edição traduzida por Leyla Perrone-Moisés, é possível encontrar diversos momentos que corroboraram com a ideia do “eu” em obras do autor como estamos analisando. No fragmento “A coincidência” (2003, p. 69), Barthes fala sobre o pronome “eu” e o ato de escrever sobre este ou sobre um “eu”. Ele reflete sobre a impossibilidade de uma escrita autobiográfica que funcione como simples espelho de si. Ele declara que renuncia à tentativa exaustiva de reencontrar ou restaurar uma versão antiga de si mesmo, como se fosse um monumento a ser reconstruído. Em vez de dizer “vou me descrever”, ele afirma: “escrevo um texto e o chamo de R.B.”. Assim, não busca a imitação nem a descrição fiel, mas aposta na força da nomeação.

Para ele, no âmbito do sujeito, não há um referente fixo: os fatos biográficos ou textuais se dissolvem no próprio significante, já que se identificam diretamente com ele. Escrever sobre si mesmo, portanto, não significa retratar uma essência, mas reproduzir a operação máxima em

que a linguagem faz coincidir realidade e símbolo, como em *Sarrasine*, de Balzac, onde a castração física se entrelaça com o corte textual.

Em outro fragmento, intitulado “O imaginário” (2003, p. 121), Barthes descreve o movimento delicado e quase imperceptível do imaginário. Segundo ele, o imaginário “aproxima-se a passos de lobo”, deslizando com suavidade, quase patinando, sobre elementos mínimos: uma lembrança do passado, um pronome, um fragmento de memória - em resumo, qualquer pedaço que possa ser reunido sob o signo do Espelho e de sua Imagem: *Moi, Je* (“Quanto a mim, eu”).

Em “O livro do Eu” (2003, p. 136), onde está a célebre frase: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias”, Barthes fala sobre a tensão entre suas ideias e seu “eu” concreto. Ele observa que suas ideias se relacionam com a modernidade e até com a vanguarda, tratando de temas como o sujeito, a História, o sexo, a língua, mas que ele resiste a essas ideias: seu “*moi*”, uma concreção racional, se opõe continuamente a elas.

Apesar de o livro parecer constituído por uma sequência de ideias, Barthes esclarece que ele não é o livro de suas ideias, mas sim o livro do “eu”, o livro das resistências do autor às próprias ideias. O texto se define como recessivo: ele recua, se afasta, mas ao mesmo tempo toma distância, ganhando perspectiva. O livro, portanto, não se limita a expor pensamentos, mas registra o conflito permanente entre o sujeito que escreve e os conceitos que tenta articular, mostrando o “eu” em ação, em resistência a si mesmo.

Por fim, destaco ainda o fragmento intitulado “Quanto a mim, eu”, no qual Barthes afirma que “hoje, o sujeito se coloca *alhures*, e a ‘subjetividade’ pode voltar num outro trecho da espiral: desconstruída, desunida, deportada, sem ancoragem: por que eu falaria mais de mim, já que ‘mim’, não é mais ‘si’”? (2003, p. 185). Assim, segundo o autor, se “joga” com pronomes pessoais:

(...) o ‘eu’ mobiliza o imaginário, o ‘você’ e o ‘ele’ a paranoia. Mas também, fugitivamente, conforme o leitor, tudo, como os reflexos de um chamalote, pode revirar-se em ‘quanto a mim, eu’, o ‘eu’ pode não ser o *mim*, que ele quebra de um modo carnavalesco; posso me chamar de ‘você’, como Sade o fazia, para destacar em mim o operário, o fabricante, o produtor de escritura, do sujeito da obra (o Autor); por outro lado, não falar de si pode querer dizer: *eu sou Aquele que não fala dele*, e falar de si dizendo ‘ele’, pode querer dizer: *falo de mim como se estivesse um pouco morto*, preso numa leve bruma de ênfase paranoica (...) (2003, p. 186)

Nesse fragmento, Barthes reflete sobre o esvaziamento do sujeito na escrita e sobre a impossibilidade de um “eu” estável. Quando afirma que “o sujeito se coloca alhures” e que “a subjetividade pode voltar num outro trecho da espiral”, ele propõe uma concepção de sujeito em movimento, que não se fixa em um centro, mas circula, se desloca, reaparece em novas formas. O “eu” deixa de ser o lugar de ancoragem da experiência e se torna um ponto de passagem, sempre em fuga. Essa espiral de que fala Barthes sugere uma escrita em constante desdobramento, em que o sujeito não é suprimido, mas transformado a cada retorno.

Ao “jogar” com os pronomes pessoais, Barthes encena esse deslocamento da identidade no próprio tecido da linguagem. O “eu”, o “você” e o “ele” deixam de ser pronomes fixos e passam a funcionar como posições transitórias dentro do texto, modos diferentes de dizer e de se esconder. Essa oscilação mostra que a subjetividade, para ele, não é uma substância, mas um efeito de discurso. O sujeito da escrita é simultaneamente aquele que fala e aquele que se apaga naquilo que diz.

Quando o autor escreve que “falar de si dizendo ‘ele’ pode querer dizer: falo de mim como se estivesse um pouco morto”, a dimensão do luto reaparece, agora vinculada à própria condição de enunciação. Falar de si implica uma perda, uma distância, um pequeno apagamento. O “eu” que escreve já não coincide com o “mim” de quem vive. A escrita, nesse sentido, é o espaço dessa separação, dessa “leve bruma” em que o sujeito se vê e se desfaz. O gesto de escrever é, portanto, também um gesto de morte simbólica, no qual o autor se converte em personagem, em voz deslocada, em sombra.

Essa reflexão de Barthes dialoga com o que Cixous propõe sobre a escrita como travessia entre vida e morte. Em ambos, o “eu” que escreve se encontra em estado de passagem, entre a presença e a ausência, entre o corpo vivo e o corpo textual. Falar de si, para Barthes, é sempre falar de um outro - um eu que já se perdeu, que sobrevive apenas nas marcas da linguagem.

Mas não é a escrita o último fio que proponho puxar neste tecido; é a fotografia. Publicada poucos dias antes da morte de Barthes, *A Câmara Clara* é uma obra sobre fotografia, imagem, signo e linguagem fotográfica. Mas também é uma meditação apaixonada e dramática sobre a vida e a morte, a permanência e a finitude, o artesanal e o mecânico. Nesse livro, composto por 48 fragmentos e algumas fotografias, Barthes descreve uma foto de sua mãe, falecida alguns anos antes. A imagem – que não está no livro, é apenas descrita – mostra a mãe de Barthes, ainda criança, no Jardim de Inverno de Chennevières.

Ao descrever a imagem, Barthes menciona o brilho nos olhos de sua mãe. Assim, vemos como o luto, para Barthes, é como a fotografia feita a partir da luz, da “câmara clara”, numa

representação que não é do referente, mas do que esteve ali, uma impressão de sua própria luz no momento de acertar contas. Derrida afirma, no texto *Les morts de Roland Barthes* mencionado acima, que procurou Barthes em busca de um segredo, mas que o que encontrou reside na luz, como em *A Câmara Clara*. E, dessa maneira, Derrida nos fala dessa conexão entre luto, imagem, luz e fotografia. Além disso, trata-se sempre de uma obra de um personagem apaixonado, entre a perda da mãe e a tentativa de reconstruir sua imagem, sobre a mãe, mas também sobre um filho em busca da mãe morta. É um monumento, termo usado pelo próprio Barthes: um monumento à mãe para que ela não desapareça.

Para Barthes, como a fotografia que captura a luz do instante perdido, a escrita testemunha tanto a presença quanto a ausência, fixando o efêmero e lutando contra o apagamento. Carolina Junqueira dos Santos, no artigo “Amor, morte e fotografia” (2016), afirma: “Um texto não se escreve sem risco. E foi pelas mãos arriscadas de um homem que o luto se fez. Ele se propôs a escrever, com a fragilidade de seu corpo, um monumento à mãe morta, para que a passagem dela não se perdesse.”. Marty, em *Roland Barthes: o ofício de escrever* (2009), destaca que “falar da mãe, para Barthes, não é ceder a uma fraqueza sentimental, é construir um livro – um túmulo – ou seja, inventar uma forma, desenhar volumes, produzir um tempo, criar uma ficção.” (p. 206, tradução de Daniela Cerdeira)

Claudio Amigo Pino, em *Roland Barthes: a aventura do romance* (2015) afirma: “A fotografia é a imagem viva de uma coisa já morta” (p. 123). É o que também explica Éric Marty, em *Roland Barthes: la littérature et le droit à la mort*. Marty destaca diversos aspectos importantes na relação de Barthes com a fotografia, especialmente em relação à obra *A câmara clara*. Segundo Marty:

*Et, dans le livre du deuil, du deuil de la Mère, La chambre claire, c'est jusque dans l'absence dans le livre de la photographie décisive, et dite du 'Jardin d'Hiver', où la Mère figure, que l'axiome moderne s'impose, substituant au tout de l'image, le texte, la lettre de l'image, sa simple description*⁸¹ (2010, p. 10)

Resgatando Blanchot, em relação à obra literária e ao espaço da morte, Marty sublinha a extrema duplicidade da arte, uma vez que a arte aspira ao domínio da morte - e esse domínio é, segundo ele, ao mesmo tempo sinal de sua duplicidade e de seu erro. Marty cita Blanchot

⁸¹ “E, no livro do luto, do luto da Mãe, *A câmara clara*, é até na ausência, no livro da fotografia decisiva, chamada ‘Jardim de Inverno’, onde a Mãe aparece, que o axioma moderno se impõe, substituindo o todo da imagem pelo texto, a letra da imagem, sua simples descrição.”

em *L'espace littéraire* e cito também: se trata da “*duplicité du songe heureux qui nous invite à mourir tristement en Eurydice afin de survivre glorieusement en Orphée*”⁸² (Blanchot, p. 1995, 245). Marty diz, então, que *A câmara clara* é a obra *dúplice* por excelência.

Dans La chambre claire, Barthes chante la Mère, où l'enfant qui ressuscite en elle et qu'il ramène depuis le royaume d'Hadès grâce à une photographie, celle du Jardin d'Hiver, est bien l'image d'une Eurydice. Une Eurydice qui fait survivre en Orphée. Mais là encore, Barthes semble divinement averti de ce piège qui est l'essence de la littérature et dont Blanchot écrit d'ailleurs qu'il ne peut être déjoué, en multipliant dans ce livre les dénis, les dénégations sur le sens même de sa parole, comme par exemple dans cette petite parenthèse au milieu du livre qui nous indique ce que nous tenons entre nos mains n'est nullement le mémorial que nous croyons qu'il est : « Je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, 'écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul' (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété) »⁸³ (2010, p. 21)

A descoberta da foto do Jardim de Inverno é decisiva para Barthes, pois abre uma nova sequência do luto, que ele chama de “o segundo luto”. É o que também explica Éric Marty:

En réalité, le 'second deuil' ou 'le vrai deuil' déclenché par l'épisode de la découverte de la photographie du Jardin d'Hiver peut être aussi considéré comme la fin du deuil, comme la fin du Journal du deuil, qui s'interrompt le 21 juin et ne reprend que pour s'arrêter une nouvelle fois, puis définitivement le 15 septembre 1979. Fin du deuil car la Photo, la Photographie du Jardin d'Hiver se constitue en forclusion du deuil et du 'de moins au moins à écrire', tant qu'il est évident qu'elle marque la transmutation, le renversement du jour d'agonie.⁸⁴ (2010, p. 41)

Além disso, assim como a narradora de Cixous, Barthes também destaca a confusão de estatutos: pela fotografia, a mãe que dizia “Meu R., Meu R.”, se torna a menina muda da foto,

⁸² “duplicidade do sonho feliz que nos convida a morrer tristemente em Eurídice, a fim de sobreviver gloriosamente em Orfeu.”

⁸³ “Em *A câmara clara*, Barthes canta a Mãe, onde a criança que ressuscita nela e que ele traz de volta do reino de Hades graças a uma fotografia - a do Jardim de Inverno - é justamente a imagem de uma Eurídice. Uma Eurídice que faz Orfeu sobreviver. Mas, mais uma vez, Barthes, sempre divinamente consciente dessa armadilha que é a própria essência da literatura - e da qual Blanchot, aliás, escreve que não pode ser desfeita - multiplica, neste livro, as negações e recusas sobre o próprio sentido de sua palavra, como, por exemplo, nesta pequena observação no meio do livro, que nos indica que o que temos nas mãos não é de modo algum o memorial que acreditamos que seja: ‘Eu quis, segundo o desejo de Valéry à morte de sua mãe, “escrever um pequeno livro sobre ela, só para mim” (talvez eu o escreva um dia, para que, impresso, sua memória dure ao menos o tempo da minha própria notoriedade).’

⁸⁴ “Na realidade, o ‘segundo luto’ ou ‘o verdadeiro luto’, desencadeado pelo episódio da descoberta da fotografia do Jardim de Inverno, pode também ser considerado como o fim do luto, como o fim do *Diário do luto*, que se interrompe em 21 de junho e só recomeça para parar novamente, e depois definitivamente, em 15 de setembro de 1979. Fim do luto porque a Foto, a Fotografia do Jardim de Inverno, se constitui como forclusão do luto e do ‘cada vez menos a escrever’, na medida em que é evidente que ela marca a transmutação, a inversão do dia da agonia.”

ela se torna a filha do filho (p. 41). A foto do Jardim de Inverno leva Barthes ao desejo de “liberdade” depois dos cursos no Collège de France, quando poderá se dedicar à escrita do seu luto. Marty explica que a fotografia é mediação, é a representação do “ça a été”, “la photo em Tombeau vide, sans personne”, ou seja, mostrando a ausência e, ao mesmo tempo, permitindo a Barthes transformar essa ausência em escrita e memória.

Em Cixous, há também essa relação entre escrita, memória e fotografia: em *Si près* (2007), a memória da mãe é registrada como uma fotografia mental, um gesto que se opõe à fotografia real, considerada como uma inimiga da escrita, por ser simultaneamente próxima e distante. A fotografia, para Cixous, nega a escrita ao tentar fixar o que escapa; já a escrita resgata o instante sem aprisioná-lo, preservando o movimento do tempo e das emoções. Cixous diz, em *Si près* (2007), que não saberia como fazer para ver a mãe “toda” dentro de uma pequena tela.

Michèle Gendreau-Massaloux, em “Portrait d’Hélène Cixous en jeune cinéaste”, que integra o livro *Rêver croire penser autor d’Hélène Cixous* (2010), afirma que a fotografia parece como que atingida por uma proibição, sem que ainda compreendamos exatamente o motivo, e, ao mesmo tempo, outra atividade artística passa a ocupar o desejo de Hélène Cixous, uma atividade que, num primeiro momento, pode ser identificada como relacionada à arte da gravura. (p. 183).

Elissa Marder, em “Photolectures” (2010), que integra o mesmo livro citado anteriormente, observa que, sob certo ponto de vista, a fotografia é o inimigo declarado de Hélène Cixous. Cixous explica que a fotografia é precisamente seu inimigo porque permanece simultaneamente distante e próxima demais da escrita; poderia até se dizer que, em *Si près*, fotografar é apresentado como o contrário, a negação ou o negativo exato do escrito. Ela acrescenta que a fotografia “toma demais” e que, em outras palavras, a expressão negativa contra a fotografia é ela própria fotográfica, pois a inscrição da forma negativa precede e torna possível um desenvolvimento futuro. Além disso, a narradora, ao ser dominada por uma pulsão que a leva a desejar algo que nunca quis – ou seja, fotografar a própria mãe –, age sob a ilusão de que a fotografia pode negar o nada, oferecendo uma imagem desejada em lugar do inimaginável.

Como já foi mencionado, Marder explica que, para a narradora, a fotografia se apresenta como inimiga da escrita, por ser excessivamente poderosa, envolvente e consciente. A narradora a critica particularmente por sua vontade autoritária e desmedida. Ao afirmar que não possui nenhum desejo relacionado à fotografia, a narradora busca se proteger do controle dessa vontade. Contudo, Marder destaca que

(...) paradoxalement, c'est en se voyant se transformer involontairement en appareil photo psychique, qu'elle découvre, à son issu et contre son gré, qu'il existe un autre aspect de la photographie, quelque chose qu'on peut appeler ici provisoirement (en reconnaissant la forte présence de Proust qui hante chaque ligne du texte) la photographie involontaire⁸⁵. (Marder, 2020, p. 194)

Esse poder alternativo da fotografia involuntária se faz presente ao longo de *Si près*, mas se manifesta de forma clara na cena em que a mãe é filmada de maiô. Essa cena, que sucede o extenso discurso de negações à fotografia (“*Je n’ai pas de caméra. Je n’ai jamais eu de caméra de toute ma vie de je n’ai pas pris une photo*”, etc.), reproduz de maneira distinta a primeira imagem da mãe. Dessa vez, depois de ter recusado a fotografia em palavras, a filha acaba se deixando levar por um ímpeto inesperado: registrar a mãe com uma câmera que nunca quis. Ao perceber-se obedecendo a esse chamado da “fotografia involuntária”, abre-se diante dela uma forma inédita de olhar para a mãe. Marder destaca que o filme da mãe “de maiô” não lhe rouba a vitalidade; pelo contrário, torna possível, pela primeira vez e retrospectivamente, captar uma dimensão essencial de uma vida intensa e escondida, impossível de ser reconhecida de outra maneira. A sequência é atravessada por imagens ligadas ao nascimento, reforçando sua densidade simbólica.

No entanto, o vínculo que liga a mãe à fotografia é ainda mais complexo. Como observa Marder, esse vínculo constitui “*un nœud, un nombril obscur de l’écriture d’Hélène Cixous*” (2010, p. 196), ou seja, um nó, um umbigo obscuro na escrita de Cixous. O poder paradoxal da fotografia reside no fato de que ela nunca iluminou nada. Pelo contrário, como diz Marder sobre a narradora de outra obra, *Benjamin à Montaigne* (2001), trata-se de “*la photo de l’indéchiffrable*” (p. 198-199), a foto do indecifrável. Assim, “*en ne montrant rien de l’histoire qu’elle préserve secrètement, la photo garde la très vieille histoire perdue de Benjamin à l’abri du passage du temps*”⁸⁶ (2010, p. 199)

Marder recorda por fim que, em “Freud e a cena da escritura”, que integra o livro *A escritura e a diferença* (2014), Jacques Derrida lembra que Freud utiliza precisamente essa linguagem fotográfica para definir a estrutura do inconsciente e para explicar a resistência e o

⁸⁵ “(...) paradoxalmente, é ao se ver transformar involuntariamente em uma máquina fotográfica psíquica que ela descobre, ao final e contra sua vontade, que existe outro aspecto da fotografia, algo que aqui se pode chamar provisoriamente (reconhecendo a forte presença de Proust que assombra cada linha do texto) de fotografia involuntária.”

⁸⁶ “Não mostrando nada da história que preserva secretamente, a foto mantém a história muito antiga e perdida de Benjamin protegida da passagem do tempo.”

retorno do recalcado. A autora explica, então que, para Hélène Cixous, é dentro dessas câmaras escuras que nasce a escrita.

Uma outra análise importante da relação entre a escrita e a fotografia em Cixous é feita por Ginette Michaud, em “...*Rien à voir, ou ‘Portrait du secret peint’*”, que também faz parte da coletânea *Rêver croire penser autor d’Hélène Cixous* (2010). No texto, Michaud explica que em *Si près*, a cena assume uma perspectiva diferente para expressar essa verdade por meio de um duelo intenso entre escrever e fotografar, entre o olhar da fotografia e o não-ver da escrita, que constitui outro modo de ver, um ver que nada tem a ver com o outro. Evidentemente, não se trata apenas da câmera em seu sentido objetivo, mas do que ela denomina “*photographier mentalement*”.

Sobre a câmera, a narradora do livro diz que não tem muita simpatia, pois se trata de uma “prótese”, uma “pinça óptica”, um “arpão ocular”, uma “extensão ávida de mim”. De certa maneira, o dispositivo tem a função de expressar aquilo que registrou a partir de sua própria perspectiva. Contudo, como explica Michaud, a narradora destaca um paradoxo: ela não tem acesso imediato ao que a câmera fixou em imagem (2010, p. 256). Além disso, há experiências que escapam ao alcance do aparelho - como ressalta a narradora, a câmera não capta o instante em que ela corre, em estado de suspensão, pelo *Jardin d’Essai*.

Nesse espaço entre o visível e o invisível, podemos retornar também aos manuscritos. É possível dizer que eles se tornam um ato de memória e resistência, fios que conecta corpos, tempos e histórias. Eles testemunham a luz daqueles que, ao escrever, continuam a iluminar os que leem, transformando o luto em um gesto de presença - uma fotografia feita de palavras. O manuscrito, assim, não é apenas um registro, mas um lugar de encontro onde o luto se escreve e reescreve. Mas o manuscrito também guarda as ausências: o risco da perda, a fragilidade da letra, a hesitação da mão que escreve, as rasuras. Nas rasuras e nas camadas dos Manuscritos-Barthes e dos Manuscritos-Cixous, o gesto da escrita traz não apenas o que se mostra, mas também o que não se pode mostrar - ou não se pode fotografar, lembrando a impossibilidade de fotografar os manuscritos analisados na BnF.

O gesto, então, resiste, não como objeto fixo, mas como gesto que insiste em escrever o luto, permitindo que os “eus” e as fotografias se coloquem no próprio movimento de sua incompletude. Em Barthes, a falta mantém viva a imagem da mãe, assim como a fotografia do Jardim de Inverno que não está presente nem nos manuscritos nem na obra final. Em Cixous, é o gesto da escrita que se inscreve no corpo e se perde ao mesmo tempo, tal como a narradora de *Si près* que não fotografa a mãe; a imagem não se dá, não se captura, não se fixa. Nessa

impossibilidade ou falta, podemos pensar o luto: é na imagem que falta que o luto se inscreve como ausência, mas, ao mesmo tempo, como presença.

Também em minha própria leitura dos manuscritos de Barthes, a impossibilidade de fotografar se converteu em experiência material do que já passou. A escrita das anotações, feita à mão, não visa capturar ou fixar a imagem, mas inscrever o vestígio do que existiu. O gesto de transcrição substitui a captura fotográfica, tornando-se uma forma de proximidade com os textos e com os autores que eu estudava, uma maneira de acompanhar o fluxo do passado sem interrompê-lo. Assim, o que se inscreve não é a imagem como objeto estático, mas a memória viva do gesto, da passagem, do que deixou marca. A escrita e o luto se encontram nesse movimento: ambos reconhecem a ausência como presença, ambos tornam visível e tangível aquilo que já se perdeu.

Assim, no tecido constituído de fios de manuscrito e fotografia, luto e memória, palavra e imagem, “eu” e “quanto a mim”, podemos dizer que o gesto da escrita do luto de Hélène Cixous e Roland Barthes insiste na vida que continua a se escrever diante da morte. Ao longo da escrita desta tese, ouvia – e cantava – constantemente a música “O que eu não conheço” na voz de Maria Bethânia. Composta por Jorge Vercillo e Jota Velloso, um trecho da letra diz: “O mais importante do bordado/É o avesso/É o avesso/O mais importante em mim/É o que eu não conheço”. O manuscrito, como uma fotografia em negativo, deixa visível a partir de uma luz o seu reverso, o que normalmente não é visível, o que falta. E é nessa falta que se mantém viva uma forma de presença. Encerrar este capítulo é, portanto, estar nesse *entre*: a ausência e a presença de uma escrita do luto que nunca se encerra. Na luz da fotografia e dos arquivos, das fotografias que não estão lá e nem aqui, autores e leitores, texto e corpo estão presentes e ausentes. A escrita permanece como gesto, como sobrevivência e como promessa, uma forma de dizer que, aquilo que falta, ainda *está lá*.

Recomeçar é um gesto (perpétuo)

Termino pelo começo. Afinal, tentar finalizar uma tese – este longo tecido de escrita, leitura e escuta – é reencontrar o fio que, desde o início, foi o ponto de partida. No entanto, encerrar uma tese talvez nunca seja, de fato, encerrá-la. Há algo que permanece nos traços, nas leituras e nos encontros que, desde o começo, foram os fios que teceram o texto. Escrever sobre Cixous e Barthes foi escrever também sobre o gesto de permanecer – no amor, no luto, na palavra, e este texto nasce e renasce em cada passagem aberta. No entanto, é preciso fechar o texto para que ele possa seguir renascendo.

Para fechar, volto ao nascimento. Esta tese nasceu no auge da pandemia. Elaborei o projeto para o processo seletivo em 2020, em meio à morte e à destruição de um (des)governo liderado pelo então presidente Jair Bolsonaro que tentou destruir o Brasil durante quatro anos. Foi nas páginas de Barthes e Cixous – e suas palavras sobre amor e luto – que encontrei um refúgio para enfrentar um momento tão difícil na História. Barthes e Cixous foram meus companheiros dos dias trancada em casa, circulando pelos poucos metros quadrados a que tinha acesso, sem ter coragem nem de ir ao mercado, mesmo de máscara.

Quando comecei o doutorado, em 2021, o medo ainda existia. Não tínhamos vacina e meus primeiros encontros e aulas foram on-line, através de telas. Mesmo nesse formato, já havia algo especial em estar diante do trabalho que eu me propunha realizar: pensar Hélène Cixous, Roland Barthes, a escrita feminina e o discurso amoroso. Com o tempo, nas aulas, nas conversas com os novos colegas e nas orientações da professora Flavia Trocoli, a tese começou a se tecer. No início, ela não tinha o título, o objetivo, a metodologia e os objetos que acabei de apresentar. Foi justamente a partir dos encontros – encontros *com* – que consegui abrir as passagens para a minha pesquisa. Quando o medo do vírus diminuiu, quando o Brasil pode ver um deslumbre de vida em meio à morte a partir do final de 2022 e do começo de 2023, as conexões on-line se tornaram presenciais e novos fios foram tecidos no Rio de Janeiro, em Campinas, em Belo Horizonte, em Salvador e em Paris.

Se o que foi tecido nesta tese foi tecido com Cixous e Barthes, o percurso poderia ter sido outro. Durante a qualificação, surgiu o debate sobre a pertinência de reunir esses dois mundos em uma única pesquisa. A princípio, considerei a possibilidade de tomar Hélène Cixous como objeto principal e Roland Barthes como suporte teórico, junto a Derrida. No entanto, Barthes continuava a atravessar minha escrita - sua presença insistia, dada sua importância para a construção da pesquisa e a maneira como seu trabalho entrelaça fios teóricos

e literários. Assim, decidi manter ambos como objeto de estudo. A pesquisa realizada na Bibliothèque nationale de France veio, então, confirmar e fortalecer essa escolha.

A pesquisa realizada na BnF foi, aliás, um ponto de virada completa na minha trajetória no doutorado. Como escrevo na introdução, durante muito tempo afirmei que os fios que teciam minha pesquisa eram o amor e o luto. No entanto, foi a partir da análise dos manuscritos que compreendi que o verdadeiro fio condutor era o gesto - o gesto que conecta, que costura, que faz existir *entre*. Ao ler e observar os manuscritos, percebi que esse gesto era também o ponto de encontro entre os dois autores, o espaço em que esses “mundos” se toca. No hífen, no *trait d’union* se tornou evidente para mim que entre Cixous e Barthes não há oposição nem contradição, mas coexistência: viver *com*, escrever *com*.

Em aula realizada em outubro no curso de pós-graduação ministrado pela professora Flávia Trocoli, pouco antes da entrega da tese, houve um diálogo sobre uma questão que ficou ressoando em minha mente: nós temos escritores que amamos e que, ao longo do tempo, passamos a pensar, a nos perguntar, não apenas quem eles são, mas para onde eles nos levam. No primeiro capítulo de seu livro em torno de Hélène Cixous, Trocoli escreve⁸⁷:

Posso dizer que, mais do que parte do meu memorial acadêmico, de minhas publicações, de meu ensino, de minhas orientações, os livros desses escritores são a melhor parte da minha sobrevida, isto é, aquela que nos destinamos ao ler e a escrever, não sem a literatura. Demorou muito tempo para que eu deixasse de me perguntar quem são os meus amores e passasse a perguntar onde eles me levam, como se este livro, a despeito da minha vontade, encenasse os giros em torno de anos de leituras que se entrecruzam para, então, dizer de que maneiras Hélène Cixous me mostrou como a literatura toma partido da vida. (2024, p. 15)

De certo modo, esta tese encena o movimento em torno de anos de leituras que se entrecruzam para penar: para onde Barthes e Cixous me conduziram? E talvez seja essa a tarefa de quem tenta “encerrar” uma tese. Não concluir, pois, como diz Cixous ao final de *Three Steps on the Ladder of the Writing*: “*But there is no ‘conclusion’ to be found in writing...*” (1993, p. 156), não há conclusão a ser encontrada na escrita, mas o tecer com alguns fios que possam me conduzir a novos caminhos e a novas passagens.

Pensar nas novas passagens possíveis depois desta pesquisa é, de certo modo, prolongar o mesmo gesto que moveu toda a tese; o gesto de seguir escrevendo, mesmo quando algo se encerra. Ao longo do doutorado, falei sobre o amor e o luto, analisei manuscritos, refleti sobre

⁸⁷ Agradeço ao Patrick Gert Bange pela indicação da referência.

a fotografia, sobre o gesto e sobre a materialidade da escrita. Agora, começo a me perguntar o que pode vir depois, quais caminhos se abrem a partir dos fios que ficaram soltos.

Entre todos os movimentos da tese, a experiência na Bibliothèque nationale de France foi uma das mais transformadoras. Gostaria de continuar me aprofundando na questão dos manuscritos, porque ali encontrei um modo de pensar a escrita que me toca profundamente. É importante dizer que não realizei um trabalho de crítica genética no sentido estrito do termo, mas uma leitura interpretativa dos manuscritos que observei. Interessa-me menos a ideia de uma gênese linear - um texto que começa, se corrige e chega a um resultado final - e mais a escrita como um movimento vivo, uma forma que se faz e se desfaz, que hesita, que se interrompe, que nasce e renasce. Esse modo de olhar os manuscritos me ensinou a pensar o texto não como produto, mas como percurso; não como objeto, mas como gesto.

Nesse mesmo movimento, tenho o desejo de retomar a questão da tradução. Traduzir é também escrever com - é habitar o *entre*, o intervalo entre línguas e mundos. Há ainda muito de Hélène Cixous que não foi traduzido para o português brasileiro, e acredito que esse campo é fértil não apenas por seu valor literário, mas por permitir compreender mais profundamente o trânsito que constitui a própria obra de Cixous: o francês atravessado por outros idiomas, por outras memórias, por outros corpos de escrita. A tradução, nesse sentido, não é apenas passagem, mas travessia- um gesto de aproximação e de invenção. Além disso, outro momento fundamental ao longo do doutorado foi a tradução em grupo de *A chegada da escrita*, coordenada por Flavia Trocoli.

Talvez essas sejam as direções possíveis para um pós-doutorado: continuar pensando a escrita em seu estado de movimento, seja nos manuscritos, seja na tradução. Permanecer no *entre* - entre línguas, entre textos, entre autores - e seguir observando o modo como a literatura faz coexistirem amor e luto, corpo e palavra, nascimento e morte. Continuar escrevendo com eles, com Cixous, com Barthes, e com todos aqueles e aquelas que, de algum modo, ainda me ensinam a pensar o que é escrever.

Nessa passagem, se trata também de pensar em tudo o que me faz continuar a amar a literatura. Há, nessa trajetória, uma fidelidade antiga: a mesma da menina que sempre foi apaixonada por livros, que estava sempre lendo e escrevendo - ou tentando escrever antes mesmo de saber escrever, pois me lembro das horas passadas fazendo “ondinhas” no caderno, fingindo que eram palavras. Ali já estava o desejo de habitar a escrita, de viver dentro dela.

Encontrei, na teoria e na crítica literária, um espaço de amor à escrita, um lugar onde o pensamento e a criação se encontram. É comum que, ao final de um doutorado, o pesquisador se sinta cansado, saturado de seus objetos, desejando apenas encerrar o trabalho. No meu caso,

porém, o mais difícil foi justamente terminar. Havia uma espécie de resistência em imaginar como seria não acordar e dormir todos os dias pensando em Cixous e Barthes, lendo e escrevendo com eles.

Mas, agora, ao escrever esta tentativa de fechamento - que não é conclusão, porque, como diz Cixous, não há conclusão na escrita -, percebo que não é preciso deixar de pensar nem de ler. Pelo contrário: quero continuar com eles, tecendo novos fios. Continuar com eles não apenas na vida acadêmica, mas na vida que persiste para além dela - nessa sobrevida que nasce e renasce no gesto da literatura.

Referências bibliográficas

ABREU, Denise Borille. *Nas tramas do trauma: as mulheres, a guerra e a escrita feminina em literaturas de língua portuguesa*. Tese de doutorado - UFMG : Belo Horizonte, 2016.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Julio Castañon Guimarães. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

BARTHES, Roland. “Cy Twombly ou Non multa sed Multon”. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa : Edições 70, 2018, p. 159-176.

BARTHES, Roland. “Da leitura”. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Stahel M. da Silva. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 30-42.

BARTHES, Roland. “Da obra ao texto”. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Stahel M. da Silva. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 65-75.

BARTHES, Roland. “De olhos nos olhos”. In: *O óbvio e o obtuso*. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa : Edições 70, 2018, p. 301-307.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Stahel M. da Silva. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 348-363.

BARTHES, Roland. “Escrever a leitura”. In: *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Stahel M. da Silva. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortência dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. *Introduction, paratextes, documents, correspondance*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (9).

BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (53).

BARTHES, Roland. *La chambre claire/Leçon*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (10).

BARTHES, Roland. *La préparation du roman*. Paris : Éditions du Seuil, 2015.

BARTHES, Roland. *Le discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (4).

BARTHES, Roland. *Manuscrits (Cent figures du discours amoureux)*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (7).

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa : Edições 70, 2018.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Stahel M. da Silva. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (5).

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Roland Barthes, NAF 28630 (6).

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira; revisão de tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTOS, Angélica. “O sinthoma: uma questão de escrita”. *Agora*. v. XI, nº 2, jul/dez 2008, pp. 349-356. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/agora/a/NrmGHC5z3D68rPjLsV5zBZQ/?lang=pt>. Acesso em 09 dez 2022.

BEAULIEU, Julie. “A escrita-solidão entre a vida e a morte”. In: *Escrever*. Tradução: Luciene Guimarães de Oliveira. Relicário, 2021.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BERGEN, Véronique. *Hélène Cixous : la langue plus-que-vive*. Paris : Honoré Champion, 2017, 136 p.

BERGEN, Véronique. *Hélène Cixous: invention de langue et corps de la lettre*. Communication à la séance mensuelle du 14 novembre 2020 de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. Disponível em: <https://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/bergen14112020.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2024.

BERNARDO, Fernanda. "Sim, adeus, a Jacques Derrida". In: *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 26, 2004, p. 325-392. Disponível em: https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_/publicacoes/numeros_publicados_arquivo/vol_13_n26/fernanda. Acesso em 22 jan 2024.

BERNARDO, Fernanda. Introdução. In: CALLE-GRUBER, Mireille; MALLET, Marie-Louise (Org.). *Travessias da escrita: leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida*. Tradução e prefácio: Fernanda Bernardo. Braga: Palimage Editores, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRENNAN, Teresa (org.). *Para além do falo: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher*. Tradução de Alice Xavier. Rio de Janeiro; Record. Rosa dos Tempos, (Coleção Gênero; v.4), 1997.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A Traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. Tese de Doutorado - UFMG, Belo Horizonte, 1990.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

CASTELLO BRANCO, Lucia; ROCHA, João O grande escândalo de Shoshana Felman. In: *O escândalo do corpo falante: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas*. Tradução: João Rocha e Lucia Castello Branco. Campinas: Editora Unicamp, 2022, p. 11-20.

CALLE-GRUBER, Mireille. "Saber ver ou da relação de incerteza". In: CALLE-GRUBER, Mireille; MALLET, Marie-Louise (Org.). *Travessias da escrita: leituras de Hélène Cixous e Jacques Derrida*. Tradução e prefácio: Fernanda Bernardo. Braga: Palimage Editores, 2003.

CALLE-GRUBER, Mireille. *Du café à l'éternité : Hélène Cixous à l'œuvre*. Paris : Galillée, 2002.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Tradução: Márcia Bechara. São Paulo: Editora Nós, 2022.

CIXOUS, Hélène. *Ayã! O grito da literatura*. Tradução: Flavia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

CIXOUS, Hélène. *A chegada da escrita*. Tradução: Danielle Magalhães, Isadora Nuto, Marcelle Pacheco, Patrick Bange, Renata Estrella e Tainá Pinto. Coordenação da tradução e posfácio: Flavia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024

CIXOUS, Hélène. *Coming to Writing" and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

CIXOUS, Hélène. "How to follow a trinket of water". In: *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CIXOUS, Hélène. "La venue à l'écriture". In: *Entre l'écriture*. Paris: Des femmes, 1986.

CIXOUS, Hélène. "Le Rire de la Méduse". In: *Le Rire de la Méduse et Autres Ironies*. Paris: Galilée, 1975. p. 35–68.

CIXOUS, Hélène. "Saber ver". In: CIXOUS, Hélène. DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Tradução: Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto, 2011. p. 21–77.

CIXOUS, Hélène. "The egg and the chicken". In: *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CIXOUS, Hélène. *Double oubli de l'orang-outang*. Paris: Galilée, 2010.

CIXOUS, Hélène. *Eve s'évade: la ruine et la vie*. Paris: Galilée, 2009.

CIXOUS, Hélène. *Hyperrêve*. Paris: Galilée, 2006.

CIXOUS, Hélène. *Il faut bien aimer: Séminaire 2004–2007*. Edição organizada por Marta Segarra. Paris: Gallimard, 2023

CIXOUS, Hélène. *L'amour du loup et autres remords*. Paris: Galilée, 2003.

CIXOUS, Hélène. *Le livre de Prométhée*. Paris: Galilée, 2011.

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse*. Paris: Galilée, 2024.

CIXOUS, Hélène. *Lettres de fuite: Séminaire 2001–2004*. Edição organizada por Marta Segarra. Paris: Gallimard, 2020

CIXOUS, Hélène. *Le troisième corps*. Paris: Galilée, 2002.

CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CIXOUS, Hélène. *Prénom de dieu*. Paris: Galilée, 2000.

CIXOUS, Hélène. *Rêve je te dis*. Paris: Galilée, 2003.

CIXOUS, Hélène. *Rencontre Terrestre*. Paris: Galilée, 1999.

CIXOUS, Hélène. “Sorties: Out and Out: Attacks / Ways Out / Forays”. Tradução de Susan Sellers. In: CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. *The Newly Born Woman*. Londres: LB Taurus Publishers, 1986.

CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of the writing*. Paris: Galilée, 1993.

CIXOUS, Hélène ; DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Coimbra: Quarteto, 2011.

CIXOUS, Hélène. “Aller vers le plus effrayant”. In : *Che vuoi ?*, L’Harmattan, 2003/1, n°19, p. 21.

CIXOUS, Hélène. “En vue : Portrait d’un donateur, Hélène Cixous à la BnF”. Entrevista concedida a Marie-Odile Germain. *Chroniques: Le magazine de la BnF*, Paris, junho 2001. Disponível em: <http://chroniques.bnf.fr/archives/juin2001/default.htm>. Acesso em: 18 out. 2023.

CIXOUS, Hélène. *Lettres de Roland Barthes*. Manuscrito/Arquivo,. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (VI.1).

CIXOUS, Hélène. *Autolectures et réception/Premiers textes*. Manuscrito/Arquivo,. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (IV.1).

CIXOUS, Hélène. *L’amour même dans la boîte aux lettres*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (I.40)(côté).

CIXOUS, Hélène. *L’amour même dans la boîte aux lettres*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (I.40).

CIXOUS, Hélène. *Amour d’une délicatesse*. Manuscrito/Arquivo,. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (II.7).

CIXOUS, Hélène. *Un K. incompréhensible: Pierre Goldman*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.1).

CIXOUS, Hélène. *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*. Manuscrito/Arquivo, Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.2).

CIXOUS, Hélène. *L'amour du loup et autres remords/Rêve je te dis*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.3).

CIXOUS, Hélène. *Le tablier de Simon Hantai*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.4).

CIXOUS, Hélène. *Rencontre Terrestre avec Frédéric-Yves Jeannet*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.5).

CIXOUS, Hélène. *Insister à Jacques Derrida*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.6).

CIXOUS, Hélène. *Le voisin de zéro*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.7).

CIXOUS, Hélène. *Philippines*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.8).

CIXOUS, Hélène. *Entretien de la blessure*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.9).

CIXOUS, Hélène. *Le voyage de la racine Alechinsky*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.10).

CIXOUS, Hélène. *Luc Tuymans, relevé de la mort*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.11).

CIXOUS, Hélène. *Ayaï, le cri de la littérature*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.12).

CIXOUS, Hélène. *Insurrection de la poussière*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.13).

CIXOUS, Hélène. *Une autobiographie allemande*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.14).

CIXOUS, Hélène. *Les Sans-Arche d'Adel Abdessemed*. Manuscrito/Arquivo. Paris: Bibliothèque nationale de France, Fonds Hélène Cixous, NAF 28080 (III.15).

CIXOUS, Hélène. DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Tradução: Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto, 2011.

CIXOUS, Hélène; JEANNET, Frédéric Yves. *Rencontre terrestre*. Paris: Éditions Galilée, 2005.

CLÉMENT, Bruno; SEGARRA, Marta. "Introduction". In: CLÉMENT, Bruno; SEGARRA, Marta (orgs.). *Rêver, croire, penser autour d'Hélène Cixous*. Paris: Campagne Première, 2010. p. 7–15.

COLLETTE, Frédéric. "Circonscrire le spectre de la vérité : l'écriture du deuil traumatique dans Le jour où je n'étais pas là d'Hélène Cixous". *Itinéraires*, v. 2022-3. 2023. DOI: 10.4000/itineraires.13486. Disponível em: <https://journals.openedition.org/itineraires/13486>. Acesso em: 17 out. 2024.

COSTE, Claude. Prefácio de *Le Discours amoureux*: Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976. Apresentação e edição de Claude Coste. Paris: Seuil, 2002

COSTE, Claude. "O Dicionário Barthes". Palestra apresentada na *Jornada Barthesiana*, Universidade de São Paulo, São Paulo, 19 nov. 2024.

DEÂNGELI, Maria Angélica. "Le monolinguisme de l'autre, de Jacques Derrida : uma escrita idiomática da língua". *Fragmentos*, nº 35, p. 173/189 Florianópolis/ jul - dez/ 2008

DELMOTTE-HALTER, Alice. "Le cru de l'écrit ou les archives de la sauvagerie". *Revue critique et génétique*. n. 10, 2013. Disponível em <https://journals.openedition.org/flaubert/2116>. Acesso em 19 out 2023.

DERRIDA, Jacques. “Um bicho-da-seda de si: Pontos de vista passajados no outro véu”. In: CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Véus... à vela*. Tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 21–77.

DERRIDA, Jacques. “Fourmis”. In: NÉGRON, Mara (org.). *Lectures de la différence sexuelle*. Paris: Des Femmes, 1994.

DERRIDA, Jacques. “Freud e a cena da escritura”. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques, Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo : Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução: Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005

DERRIDA, Jacques. “H.C. pour la vie, c’est-à-dire...” In: CALLE-GRUBER, Mireille (org.). *Hélène Cixous : croisées d’une œuvre*. Paris: Galilée, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l’autre – ou la prothèse d’origine*. Paris: Galilée, 1996.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução: Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DERRIDA, Jacques. “The Deaths of Roland Barthes”. In: *The Work of Mourning*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Circonfession*. Paris: Galilée, 1991.

DIDI-HUBERMAN, George. “A inelutável cisão do ver”. in: *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Tradução: Paulo Neves. São Paulo : Editora 34, 2010.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução: Luciene Guimarães de Oliveira. Relicário, 2021.

FAGUNDES, M. G.. “A tese como atlas”. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 24, n. 2, p. 327–334, maio 2022.

FELMAN, Shoshana. *O escândalo do corpo falante: Don Juan com Austin, ou a sedução em duas línguas*. Tradução: João Rocha e Lucia Castello Branco. Campinas: Editora Unicamp, 2022.

FONTANARI, Rodrigo. “Roland Barthes e a fotografia”. *Discursos Fotográficos, [S. l.]*, v. 6, n. 9, p. 53–76, 2010. DOI: 10.5433/1984-7939.2010v6n9p53. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/6763>. Acesso em: 9 jan. 2024.

FREUD, Sigmund. *A cabeça de Medusa*. Tradução: Ernani Chaves. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/clinicaecultura/article/view/1938>.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. in: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre : L&PM, 2010.

GARNIER, Marie-Dominique; MASÓ, Joana. *Cixous sous X: d’un coup le nom*. Paris: Éditions de l’Éclat, 2002

GENDREU-MASSALOUX, Michèle. “Portrait d’Hélène Cixous en jeune cinéaste.” In: CLÉMENT, Bruno; SEGARRA, Marta (orgs.). *Rêver, croire, penser autour d’Hélène Cixous*. Paris: Campagne Première, 2010.

GERMAIN, Marie-Odile. “L’autobiographie à l’œuvre ?” In : SEGARRA, Marta. *Hélène Cixous : corollaires d’une écriture*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2019

GERMAIN, Marie-Odile. “Partie ou le manuscrit labyrinthe”. In: GARNIER, Marie-Dominique; MASÓ, Joana (orgs.). *Cixous Party/«Partie» de Cixous*. Bruxelas: P.I.E. Peter Lang, 2014.

GLENADEL, Paula. “Tradução, Acaso e Autobiografia em Jacques Derrida”. In: *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013.

GOULET, Sarah-Anaïs Crevier. “Rêve en corps: autour des différences sexuelles chez Hélène Cixous”. In: CLÉMENT, Bruno ; SEGARRA, Marta (orgs.) *Rêver Croire Penser autour d'Hélène Cixous*. Paris: Éditions Campagne Première, 2010.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. “Les manuscrits de Roland Barthes par Roland Barthes. Style et genèse”. In: *Genesis* (Manuscrits Recherche - Invention), n. 19, 2002. Roland Barthes. pp. 191-215; DOI: <https://doi.org/10.3406/item.2002.1237>. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2002_num_19_1_1237. Acesso em 20 nov 2023.

KRISTEVA, Julia. "La voix de Barthes". In : *Communications*, n 36, 1982.

KRISTEVA, Julia. "Sèméiotikè : Recherches pour une sémanalyse". Paris, Le Seuil, coll. *Tel Quel*, 1969.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. 1 ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein”. in: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965 [2003].

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 20 : mais, ainda*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Versão brasileira de M. D. Magno]. 1 ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1972-1973 [1985].

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 23: o sinthoma*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; Tradução Sergio Laia; revisão André Telles. 1 ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1975-1976 [2007].

LECLAIR, Bertrand. “Où le livre délivre...” In : SEGARRA, Marta. *Hélène Cixous : corollaires d'une écriture*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2019

LEITE, Cláudia. Participação na mesa plenária “Entre talo e raiz: o corpo, encore”. Outrarte 2022, 24 de novembro de 2022, com Glória Carvalho e Mariana Marques Moraes. Mediação de Cristóvão Giovani Burgarelli. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_x9b6j-wyNk.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1973.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1964.

MAGALHÃES, Danielle. *Ir ao que queima: no verso, o amor, no verso, o horror*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021

MAGALHÃES, Milena. “Os véus da escrita autobiográfica em Jacques Derrida”. 2010. Disponível em: <https://www.ufmg.br/derrida/wp-content/uploads/downloads/2010/05/Os-veus-da-escrita-autobiografica-em-Jacques-Derrida-MILENA-MAGALHAES.pdf>. Acesso em 09 mar 2022.

MARDER, Elissa. “Photolectures”. In: CLÉMENT, Bruno; SEGARRA, Marta (orgs.). *Rêver, croire, penser autour d'Hélène Cixous*. Paris: Campagne Première, 2010.

MARTY, Éric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Tradução: Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. 384 p

MARTY, Éric. *Roland Barthes, la littérature et le droit à la mort*. Paris: Éditions du Seuil, 2010. 64 p.

MESSAGER, Mathieu. “Le monde où l’on fiche : à propos du « Grand Fichier » de Roland Barthes”. *Genèse*, n. 56, p. 87-102, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/genesis/8378>.

MICHAUD, Ginette. “Rien à voir ou ‘Portrait du secret peint’”. In: CLÉMENT, Bruno; SEGARRA, Marta (orgs.). *Rêver, croire, penser autour d’Hélène Cixous*. Paris: Campagne Première, 2010.

MICHAUD, Ginette. “Choses de limbes / Rêve je te dis”. *Spirale*, n. 195, p. 194–196, 2004. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2004-n195-spirale1057121/19456ac>. Acesso em: 03 jul. 2025.

MORTIMER, Armine Kotin. “L’écriture par soustraction : le manuscrit du Plaisir du texte”. in : *Études françaises*, v. 30, n. 3, p. 149–172, 1994. <https://doi.org/10.7202/035958ar>. Disponível em : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1994-v30-n3-etudfr1077/035958ar/>. Acesso em 17 out 2023.

OBERHUBER, Andrea. “Dans le corps du texte”. *Tangence*, n. 103, p. 5–19, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/tangence/2251>. Acesso em: 02 set. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira ; revisão de tradução: Andréa Stahel M. da Silva. 3 ed. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PINO, Claudia Amigo. “A escrita de chumbo de Roland Barthes”. *Manuscrita*, n. 26, 2014. Disponível em: https://repositorio.usp.br/directbitstream/8b3cc13f-ce5c-47ed-b546-19a8f8b98c33/2014_PinoCA_AEscritaDeChumbo.pdf. Acesso em 19 out 2023.

PINO, Claudia Amigo. “De um corpo para outro: Roland Barthes e a biografemática”. *Criação & Crítica*, São Paulo, v. 20, p. 15–29, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/124012/121514/236287>. Acesso em: 04 mar. 2025.

PINO, Claudia Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*. São Paulo: 7Letras, 2015.

PINO, Claudia Amigo. “Roland Barthes e o combate do bem e do mal”. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 14, n. 2, p. 231–244, jul. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/K9Qyqk5FP8LMKYBk3nnrFjD/?lang=pt#>. Acesso em 18 out 2023.

PINHO, Davi et al. *Formas do eu na literatura e na filosofia*. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2025.

PONTIERI, Regina. “Roland Barthes e a escrita fragmentária”. *Língua e Literatura*, São Paulo, Brasil, v. 17, p. 81–98, 1989. DOI: 10.11606/issn.2594-5963.lilit.1989.114005. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114005..> Acesso em: 13 jul. 2025.

PRENOWITZ, Éric. “Rêvécrire”. In: CLÉMENT, Bruno; SEGARRA, Marta (orgs.). *Rêver, croire, penser autour d’Hélène Cixous*. Paris: Campagne Première, 2010.

QUINET, Antonio. “Lalíngua e sinthoma”. *Língua e instrumentos linguísticos*. nº 38, jul/dez 2016. Disponível em: <http://www.revistalinguas.com/edicao38/cronica2.pdf>. Acesso em 14 dez 2022.

SAMOYAULT, Tiphaine. *La main négative*. Paris: Argol, 2008.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Roland Barthes: biografia*. Tradução: Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos. Editora 34, 2021.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. Paris: Seuil, 2015.

RADIO FRANCE. Hélène Cixous: “Je suis un être de manuscrits”. *Podcast La Grande Table*. 11 de novembro de 2021. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/helene-cixous-je-suis-un-etre-de-manuscrits-4885344>. Acesso em 10 abr 2023.

REGARD, Frédéric. “Derrida in time: critique et contemporanéité dans le rituel du surlignement chez Hélène Cixous”. In: SEGARRA, Marta (org.). *L'Événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Campagne Première, 2007.

REGARD, Frédéric. “AO!”. In: CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução: Natália Guerellus e Raíssa França Bastos. Rio de Janeiro : Bazar do Tempo, 2022.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. “Amor, morte, fotografia”. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, p. 188–199, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15790>. Acesso em: 9 jan. 2024.

SEGARRA, Marta. “La liberté éclairant la littérature”. In: SEGARRA, Marta (org.). *Hélène Cixous : corollaires d’une écriture*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2019. p. 5–17.

SEGARRA, Marta (org.). *L'Événement comme écriture: Cixous et Derrida se lisant*. Paris: Campagne Première, 2007.

SETTI, Nadia. “Queer écriture****” In: SEGARRA, Marta (org.). *Hélène Cixous : corollaires d’une écriture*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2019.

SETTI, Nadia. “Mélographies cixousiennes: partitions pour lettres enfouies”. In : GARNIER, Marie-Dominique; MASÓ, Joana. *Cixous sous X: d’un coup le nom*. Paris: Éditions de l’Éclat, 2002.

SOUZA, Natália Salomé; PEREIRA, Vinícius Carvalho. “A escrita da mulher/a escrita feminina na poesia de Maria Teresa Horta”. *Revista Estudos Feministas*, vol. 26, núm. 2, e44115, 2018

TROCOLI, Flavia. “A lembrança de infância, a imagem-valise e a lalémã de Cixous” in: *O corpo na ponta de língua*. Organizadores: Suely Aires, Conceição Azenha, Markus Lasch e Nina Leite. Campinas, SP : Mercado de Letras, 2023.

TROCOLI, Flavia. *A inútil paixão do ser*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015.

TROCOLI, Flavia. “A que passa é o seu nome, quer dizer Hélène Cixous”. In: CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raíssa França Bastos Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

TROCOLI, Flavia. *Hélène Cixous: a sobrevivência da literatura*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

TROCOLI, Flavia. “Insistir no *Eu*, destronar o *Eu*, passar à literatura: movimentos da obra de Hélène Cixous”. *Alea: estudos neolatinos*. v. 22 n. 3, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/40477>. Acesso em: 20 jan 23.

TROCOLI, Flavia. “A autobiografia e o diário como ferida na lógica da representação literária”. *Criação & Crítica*, São Paulo, v. 19, p. 72–83, 2017. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/137244/136329>. Acesso em: 08 mai. 2025.

TROIS, João Fernando de Moraes. *A travessia da linguagem na obra de Jacques Lacan: uma leitura*. Tese de Doutorado – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

VERDIER, Yvonne. *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris: Gallimard, 1979.

VIDAL, Paloma. *Não escrever [com Roland Barthes]*. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.

ZULAR, Roberto. Palestra apresentada no Congresso da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG), Universidade de São Paulo (USP), novembro 2024.