

“Shaven and fitted to a frame”: Poesia, loucura e diferença sexual*

Marinela Freitas

Universidade do Porto

Resumo: A noção de inspiração poética como uma suspensão desejada do entendimento é recorrente tanto em práticas criativas românticas como em práticas criativas modernas, através da exploração de estados extremos ou de “desvio”, como a insistência nas formas que servem o processo onírico, as experiências com drogas, a escrita automática ou a loucura. Técnicas, portanto, que exploram experiências-limite, uma espécie de “loucura calculada”, como modo de acesso a áreas da mente mais “profundas” ou espontaneamente mais produtivas. Contudo, quando associada ao feminino, esta “loucura calculada” é frequentemente lida como um momento de excesso, negativo e limitador: isto é, não como metáfora para a criatividade, mas como sinal de desregramento ou ausência de controlo. Neste sentido, importará (re)pensar a loucura e as suas figurações, sobretudo na poesia escrita por mulheres, procurando o que nelas excede ou resiste aos enquadramentos tradicionais contidos nos estereótipos da diferença sexual – um exercício que implicará questionar tanto o enquadramento, como aquele ou aquela que enquadra.

Palavras-chave: poesia, loucura, excesso, diferença sexual

Abstract: The notion of poetic inspiration as a desired suspension of reasoning is frequent both in Romantic and Modern creative practices linked to the exploration of extreme or “deviant” states, such processes of composition akin to the state of dreaming, experiences with drugs, automatic writing or madness. All these techniques explore limit-experiences, a kind of “calculated madness”, as a mode of access to “deeper” or spontaneously productive areas of the psyche. However, when associated with the feminine, this “calculated madness” is often taken as a limiting and restricting sign of excess: not as metaphor for creativity, but as a sign of derangement or lack of (poetic) control. Therefore, it is important to (re)think madness and its figurations, particularly in poetry written by women, in order to find what exceeds or resists these traditional framings embedded in gender stereotypes, calling both the frame and the framer into question.

Keywords: poetry, madness, excess, gender

In certain societies where sounds have become letters with sharps and flats, those unfortunate enough not to fit into these letters are tossed out of the system and qualified unmusical. They are called noises.

Trinh T. Minh-ha

Pensar a relação entre a escrita e a loucura, escreve Shoshana Felman em *Writing and Madness* (2003), implica necessariamente pensar a relação que a literatura estabelece com o que a cultura exclui sob o rótulo de “loucura”: não apenas a doença, mas também o absurdo, o estranho, o excesso, a transgressão, a ilusão, o delírio, ou, como diria Michel Foucault, a des-razão (Felman 2003: 2; Foucault 2006). De que forma e por que razão os escritores “reclamam o discurso do louco, do pária da sociedade, e de que modo é que esta reivindicação pode dramatizar algo de essencial sobre a relação entre literatura e poder, bem como entre literatura e conhecimento?”, pergunta Felman (2003: 2). E se a consideração da loucura implica de certa forma “um reclamar das margens tanto do poder como do conhecimento”, de que modo poderá ela servir como metáfora para a criatividade (cf. *idem*: 2-3)? Finalmente, poderíamos ainda perguntar: se a loucura pode ser usada para representar o gesto criativo, de que modo a consideração da diferença sexual – isto é, a consideração do sexo de quem figura ou configura a loucura no texto – poderá interferir na construção e recepção dessas mesmas metáforas para a criatividade?

Ao analisar a história da loucura desde o Renascimento até ao século XIX, em *Folie et Dérison: Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Foucault chama a atenção para o facto de a loucura ser uma construção cultural, jurídica, política, filosófica e, mais tarde, clínica, profundamente ligada à história da conquista progressiva da razão nas sociedades ocidentais e a consequente repressão daquilo a que chamamos insanidade ou des-razão (cf. Foucault 2006: xiv). Por isso mesmo, a história da loucura é também a história do seu silêncio, isto é, daquilo que é deitado fora do sistema, do que não cabe na notação musical ou do que não corresponde à “imagem-repertório” que uma dada sociedade, num dado momento da sua história, define como sendo a norma (cf. Minh-ha 1989: 54). Por isso, escrever *sobre* a loucura ou escrever *a* loucura implica também escrever a partir de uma posição de excesso, de resto, de resíduo literário, como diz Felman, de modo a dar verbo ao não-articulado ou ao não-

articulável (na linguagem da razão) (cf. Felman 2003: 51). Essa estratégia, que passa necessariamente por um trabalho sobre o limite, sobre a margem, sobre a fronteira, coloca também em questão o próprio modo como definimos “loucura” e “normalidade” (*idem*: 270).

Este último aspecto é particularmente produtivo para a consideração da interferência da diferença sexual nas representações ou figurações da loucura na poesia, pois, tal como o termo “loucura”, também “feminilidade” e “masculinidade” são termos culturalmente construídos, com fronteiras variáveis. O que num dado momento é designado por loucura pode, por vezes, não ser mais do que o sancionamento de um comportamento considerado desviante, como, por exemplo, a recusa parcial ou total dos papéis sexuais e sociais. No caso da associação das mulheres à loucura, esta questão é bastante evidente. Como explica Phyllis Chesler, em *Women and Madness* (1997), “[m]adness and asylums function as mirror images of female experience, and as penalties for *being* ‘female,’ as well as for desiring or daring *not* to be” (Chesler 1997: 51). É justamente o que acontece com a histeria durante várias décadas: no século XIX e no início do século seguinte, a histeria é utilizada para explicar e sancionar nas mulheres estados emocionais que transgridem os limites impostos pelos papéis sexuais e sociais da época, fortemente condicionados pela valorização de ideais como a placidez, a docilidade e a passividade. Todos os comportamentos considerados “excessivos” e, portanto, “desviantes” são tomados por um sinal de histeria e atribuídos a uma suposta insatisfação ou frustração sexual feminina.¹ A histeria, de resto, foi durante muito tempo considerada uma doença exclusiva das mulheres, mesmo após a emergência da psicanálise, situação que só se alterou com a Primeira Guerra Mundial, quando passou também a ser diagnosticada aos homens, nomeadamente aos soldados que regressavam do combate revelando sintomas de choque pós-traumático.

Esta assimetria na relação entre a loucura e a diferença sexual é bem visível em dois quadros dos finais do século XIX, dos pintores franceses Charles-Louis Müller e Tony Robert-Fleury. Ambas as telas representam aquele que foi considerado por Michel Foucault como o evento simbólico que marca a passagem para a experiência moderna da loucura nas sociedades ocidentais: trata-se de duas representações oitocentistas do momento em que Phillipe Pinel, um dos fundadores da psiquiatria moderna, liberta os loucos agrilhoados nos asilos de Bicêtre (asilo masculino) e da Salpêtrière (asilo feminino), no final do século XVIII:



Figura 1: *Pinel faisant enlever les fers aux aliénés de Bicêtre*, Charles-Louis Müller (cca. 1849). Óleo sobre tela. Paris, Academia Nacional de Medicina.



Figura 2: *Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière, délivrant les aliénées de leurs chaînes*, Tony Robert-Fleury (1887). Óleo sobre tela. Biblioteca Charcot, Hospital da Salpêtrière, Paris.

Para Foucault, é sensivelmente por esta altura que a loucura começa a ser entendida como uma doença e já não como algo de moralmente condenável, tornando-se um objecto de investigação científica. O louco deixa de ser visto como um animal – passivo de ser agrilhado –, para passar a ser encarado, com piedade, como um ser humano doente e cuja saúde mental – e humanidade – poderá ser restaurada através do cuidado, da razão e do confinamento (Foucault 2006: 47, 108-109). E é este também o momento, segundo Elaine Showalter, em que a representação da loucura se desloca progressivamente do masculino para o feminino, na medida em que os papéis associados ao feminino – sobretudo a ideia de docilidade – servem melhor o propósito

de ilustrar a ideia de domesticação da insanidade que tanto caracteriza este período (Showalter 2009: 8, 10).²

Os quadros de Charles-Louis Müller e Tony Robert-Fleury acima convocados dão conta do modo assimétrico como a loucura é representada quando associada à diferença sexual. No quadro de Müller, que retrata o asilo e hospital psiquiátrico para homens, em Bicêtre, o gesto humanizante de Pinel é feito sob a égide da razão, simbolizado pela inclusão do livro vermelho na mão do acompanhante de Pinel. No quadro de Robert-Fleury, cujo cenário é o asilo e hospital psiquiátrico para mulheres, na Salpêtrière, é Pinel e os seus acompanhantes – os homens – que representam a razão. São eles as figuras de autoridade (não havendo aqui qualquer referência às mulheres que dirigiam o hospital), enquanto as figuras femininas representam apenas a irracionalidade, nas suas variadas formas: a loucura dócil, gentil, facilmente sujeita à razão masculina (veja-se a figura feminina que beija a mão de Pinel, à esquerda, ou a figura feminina no centro da cena); a loucura violenta, perigosa, quase demonizada (como na mulher que se contorce, à direita, ao fundo); e a loucura sexualizada, porque associada a uma força sexual não domesticada ou a uma sensualidade imprópria (é o caso da figura feminina no chão, ao centro, que se desnuda, num gesto de contorção, de dor ou de prazer, e, de novo, o caso da figura feminina central, que quebra as regras coevas do decoro, exibindo sinais tradicionalmente associados à loucura e à sensualidade demonizada nas mulheres – os ombros desnudados e o cabelo solto, longo e desordenado).

Em suma, as pacientes da Salpêtrière representadas por Robert-Fleury servem quase de catálogo para as várias figurações da loucura no feminino que abundam na literatura coeva, ganhando maior expressão no período romântico, como, por exemplo, as figuras da Ofélia suicida, da “Crazy Kate” sentimental ou da “Lucia” violenta, para além da galeria de erotomaníacas e de mulheres loucas confinadas em sotãos (cf. Showalter 2009: 10-14; cf. Gilbert/Gubar 1979).

Ao mesmo tempo que a loucura feminina se torna uma das convenções ficcionais mais exploradas na literatura da altura, uma outra perspectiva da des-razão ganha progressiva preponderância: a “loucura” começa a ser entendida como uma experiência literária (Foucault 2006: 38). Basta pensar na noção de inspiração poética como uma desejada suspensão do entendimento, que passará a ser recorrente não só em práticas criativas românticas, mas também, mais tarde, em práticas criativas modernas (nos modernismos, nas vanguardas do início do século, nas experiências surrealistas). A exploração de estados extremos ou de “desvio”, como a insistência nas formas que

servem o processo onírico, as experiências com drogas, a escrita automática ou a loucura serão algumas das técnicas adoptadas pelos poetas para explorar experiências-limite como modo de acesso a áreas da mente mais “profundas” ou espontaneamente mais produtivas. Trata-se de uma espécie de “loucura calculada”, uma “técnica de excesso”, um delírio induzido, que permite libertar um potencial até aí suprimido (cf. Clark 1997: 2, 5).

Assim se entende a histeria de Charles Baudelaire, em *Mon coeur mis a nu* (“J’ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur”), os delírios de Arthur Rimbaud, em *Alchimie du verbe* (“Je m’habituai à l’hallucination simple”), ou o autodiagnóstico de Fernando Pessoa como “histeroneurasténico”, em carta a Adolfo Casais Monteiro. Nestes casos, a loucura permite ao poeta atingir um estado visionário – ver o invisível, ouvir o inaudível, no caos da mente – liberto que está do colete-de-forças da normalidade. Mas se estas formulações por parte dos poetas homens são tomadas como um gesto retórico, uma metáfora para a sua criatividade, no caso das poetas mulheres, formulações similares são entendidas como sinal de desregramento ou de ausência de controlo, negativo e limitador. Há mesmo uma tendência para a patologização do excesso formulado no feminino, na medida em que a articulação da loucura por parte das mulheres escritoras é recorrentemente treslada como evidência de uma loucura efectiva, literal – não metafórica, não poética –, reduzindo-se a mulher à imanência do seu corpo – frágil, debilitado, propenso à doença mental. E é contra esta leitura estereotipada que perpetua uma já longa tradição de feminilização da debilidade física e mental, por um lado, e da debilitação do feminino, por outro, que muitas escritoras resistem, ao mesmo tempo que resistem à imagem-repertório do feminino, explorando a noção de poesia como transbordamento e como transgressão. Tomemos o exemplo de duas escritoras norte-americanas, uma do século XIX e uma do século XX: Emily Dickinson e Anne Sexton.

Emily Dickinson é talvez o caso mais emblemático desta patologização do excesso formulado no feminino, já que a sua dicção idiossincrásica foi desde cedo lida como um sinal de loucura ou de falta de estabilidade emocional. Maurice Thompson, um crítico norte-americano, chegaria mesmo a descrever a poesia de Dickinson nos seguintes termos: “Miss Dickinson’s verse suggests to me a superb brain that has suffered some obscure lesion which now and again prevents the filling out of a thought – as if a cog slipped in some fine wheel just at the point of consummation” (Thompson

1891: 94). No entanto, e tal como Shakespeare, Dickinson acreditava que a loucura era o caminho para a sabedoria, por oposição à sanidade castradora da maioria:³

Much Madness is divinest Sense –
To a discerning Eye –
Much Sense – the starkest Madness –
'Tis the Majority
In this, as all, prevail –
Assent – and you are sane –
Demur – you're straightway dangerous –
And handled with a Chain –

(Dickinson 1999: 278, poema 620)

A conformidade (“Assent”) leva à aceitação social, enquanto a desobediência ou a questionação (“Demur”) conduzem ao perigo da exclusão e do encarceramento. Mas mesmo correndo o risco de ser acusada de “femina insania” – uma expressão oitocentista usada para reprovar comportamentos arrebatados ou emocionalmente excessivos por parte das mulheres – Dickinson acabaria por se tornar, nas palavras de Adrienne Rich, “*the American poet whose work consisted in exploring states of psychic extremity*” (Rich 1979: 176). Poemas como “I felt a Cleaving in my mind”, “I felt a Funeral in my Brain”, “My life had stood a Loaded Gun” ou “It was not Death, for I stood up” são exemplos da sua técnica de excesso, utilizada na exploração de experiências-limite. O poema “It was not Death, for I stood up”, escrito por volta de 1862, procura precisamente articular a experiência de um momento de desordem de todos os sentidos, dando conta da sua dificuldade:

It was not Death, for I stood up,
And all the Dead, lie down –
It was not Night, for all the Bells
Put out their Tongues, for Noon.

It was not Frost, for on my Flesh
I felt Siroccos – crawl –
Nor Fire – for just my Marble feet
Could keep a Chancel, cool –

And yet, it tasted, like them all,

The Figures I have seen
Set orderly, for Burial,
Reminded me, of mine –

As if my life were shaven,
And fitted to a frame,
And could not breathe without a key,
And 'twas like Midnight, some –

When everything that ticked – has stopped –
And Space stares all around –
Or Grisly frosts – first Autumn morns,
Repeal the Beating Ground –

But, most, like Chaos – Stopless – cool –
Without a Chance, or spar –
Or even a Report of Land –
To justify – Despair.

(Dickinson 1999: 161, poema 355)

A experiência da loucura é, assim, apresentada como uma ruptura completa do pensamento linear, coerente, um *espaço-entre* – entre a vida e a morte, entre a palavra e o silêncio – onde o sujeito se sente confinado, aprisionado – “shaven and fitted to a frame” – no hospício da mente. Esta e outras experiências linguísticas de desordem mental foram durante muito tempo tomadas como evidência de uma história pessoal psicopatológica, com a crítica oitocentista a considerar a autora uma poeta “histórica” e “meia louca” [“half-cracked”], como o fizeram Ralph Waldo Emerson, Thomas Wentworth Higginson e outros críticos coevos, como Thompson. Só no século XX, já na década de oitenta, é que a crítica dickinsoniana começará consistentemente a associar a exploração de estados psicológicos extremos na poesia de Dickinson à construção discursiva de uma “consciência moderna” – percebendo que a autora mais não faz do que tentar dizer a loucura, através de um idioma marcado por disjunções sintáticas e rupturas semânticas, num verso elíptico e comprimido, ao mesmo tempo que procura articular uma subjectividade desordenada, no limiar da fragmentação (cf. Porter 1981):

I felt a Cleaving in my Mind –
As if my Brain had split –
I tried to match it – Seam by Seam –
But could not make it fit –

The thought behind, I strove to join
Unto the thought before –
But Sequence ravelled out of Sound
Like Balls – opon a Floor.

(Dickinson 1999: 376, poema 867)

Encontramos o mesmo impulso para a liminaridade numa outra poeta norte-americana, que começa a publicar em 1960, cem anos depois da poeta de Amherst: Anne Sexton. Ao contrário de Dickinson, porém, Sexton explora sistemática e deliberadamente a coincidência entre o sujeito autoral e o sujeito da enunciação, entre doença e criação, entre vida e texto. Num poema intitulado “For the year of the insane”, publicado na colectânea *Live or Die* (1966), uma figura feminina – “unblessed” e “unbeliever” – dirige-se à Virgem Maria, segurando um copo de vinho e rogando pela fortificação do espírito, numa imagem angustiada de desordem subjectiva, semelhante aos estados-limite articulados por Dickinson:

For the Year of the Insane

a prayer

O Mary, fragile mother,
(...)
O Mary, tender physician,
(...)
The glass tilts in on its own
and I am on fire.
I see two thin streaks burn down my chin.
I see myself as one would see another.
I have been cut in two.

O Mary, open your eyelids.
I am in the domain of silence,
The kingdom of the crazy and the sleeper.

There is blood here
and I have eaten it.
Oh mother of the womb,
did I come for blood alone?
O little mother,
I am in my own mind.
I am locked in the wrong house.
(Sexton 1991: 91-93)

A mesma disforia relativamente à possibilidade de transcendência está presente num outro poema, em que Sexton dialoga com a tradição rimbaldiana do desregramento de todos os sentidos como estratégia de acesso ao conhecimento. Cruzando deliberadamente a ideia metafórica de libertação criativa com a circunstância literal de um internamento clínico, Sexton mais uma vez explora a fragilidade do equilíbrio da mente face à voragem do contacto com o limite, quando a mente sucumbe à “fome de loucura”, como escreverá a autora num outro poema. Jogando com os vocábulos “Anne” (nome da autora) e “âne” e “donkey” (a tradução de “asno” para francês e inglês, respectivamente), o poema “Flee on your donkey” inicia-se da seguinte forma:

Flee on Your Donkey

*Ma faim, Anne, Anne,
Fuis sur ton âne... Rimbaud*

Because there was no other place
To flee to,
I came back to the scene of the disordered senses
came back last night at midnight,
arriving in the thick June night
without luggage or defenses,
giving up my car keys and my cash,
keeping only a pack of Salem cigarettes
the way a child holds on to a toy.
I signed myself in where a stranger
Puts the inked-in X's –
for this is a mental hospital,
not a child's game.
(...)
(Sexton 1991: 75)

Um outro aspecto explorado pela poesia de Sexton é a relação de poder estabelecida entre o paciente, o “louco”, e o seu psiquiatra, o delegado da normalidade. Como notou já Lars Bernaerts, “desde o aparecimento do hospício, [o psiquiatra] exerceu o seu poder com o olhar diagnosticador, como Michel Foucault mostrou na sua *História da Loucura*, mas desde Freud a loucura passou a ter permissão para falar” (Bernaerts 2007: 115). Em *To Bedlam and Part Way Back* (1960), um livro que evoca a estada de Sexton no hospício de Bedlam e as suas sessões de terapia, é precisamente esta relação de poder que é reequacionada no poema “Said the poet to the analyst”:

Said the Poet to the Analyst

My busyness is words. Words are like labels,
Or coins, or better, like swarming bees.
(...)
Your business is watching my words. But I
admit nothing. (...)
(Sexton 1991: 17)

Ao mesmo tempo, o poema presta-se a outras leituras que se afastam da circunstância de uma consulta psiquiátrica, na medida em que pode ser igualmente lido como uma reflexão metapoética. Convocando a poesia de Emily Dickinson como intertexto, ao jogar com conhecidas formulações dickinsonianas como “My Business is Circumference –” (Dickinson 1986: 412), “She dealt her pretty words like Blades” (Dickinson 1999: 212) e “To make a prairie it takes a clover and one bee” (*idem*: 632), o poema reflecte sobre o poder da palavra, a mentira poética e a resistência à interpretação por parte do crítico ou do leitor, que analisa as palavras de quem faz disso ofício, o poeta.

Uma outra estratégia de resistência à catalogação por parte de Sexton é a de ostensivamente chamar a si todos os estereótipos associados à loucura no feminino – bruxa, criminosa, adúltera, louca indecorosa, violenta –, estilhaçando a ideologia da “mística feminina” que confina as mulheres ao doméstico, presas a um ideal de feminilidade que privilegia os papéis de mãe, esposa e fada-do-lar.⁴ O poema “Her kind” será disso o melhor exemplo:

Her Kind

I have gone out, a possessed witch,
haunting the black air, braver at night;
dreaming evil, I have done my hitch
over the plain houses, light by light:
lonely thing, twelve-fingered, out of mind.
A woman like that is not a woman, quite.
I have been her kind.

I have found the warm caves in the woods,
filled them with skillets, carvings, shelves,
closets, silks, innumerable goods;
fixed the suppers for the worms and the elves:
whining, rearranging the disaligned.
A woman like that is misunderstood.
I have been her kind.

I have ridden in your cart, driver,
waved my nude arms at villages going by,
learning the last bright routes, survivor
where your flames still bite my thigh
and my ribs crack where your wheels wind.
A woman like that is not ashamed to die.
I have been her kind. (Sexton 1991: 18)

Um dos poemas mais conhecidos de Anne Sexton e uma das suas performances mais emblemáticas, “Her kind” é tanto um libelo contra a ideologia da feminilidade, como um reclamar de uma identidade diferente – impura, imperfeita, múltipla, transgressora – daquela que enquadra, enclausura as mulheres num ideal opressivo. Ao mesmo tempo é também um gesto retórico, no sentido em que a coincidência entre os papéis de mulher e de poeta, “a kind of woman (mad) and a kind of poet (a woman with magic craft)”, como dirá Diane Wood Middlebrook, permite, mais uma vez, explorar as zonas de porosidade entre vida e criação, entre dor e representação da dor, entre experiência e *performance* (Middlebrook 1992: 115). Neste sentido, ler a poesia de Sexton como simples registo de uma vida marcada pela perturbação mental, como tem feito grande parte da crítica, é ignorar a complexidade que a escrita da autora comporta. Nas palavras de uma outra poeta norte-americana, Susan Howe, “poetry of the sort Dickinson [and

Sexton] wrote doesn't just pop out of a disturbed mind. It is achieved through tremendous intellectual daring, energy, clarity of vision and a lot of other things. Not the least of which is courage to go to the brink" (Howe / Falon 1989: 35).

Para concluir, voltemos a Trinh T. Minh-ha. No seu trabalho como realizadora, Minh-ha tem chamado a atenção para o facto de o nosso olhar não ser nunca isento ou inocente, sendo sempre necessário questionar tanto o enquadramento que escolhemos, como os “enquadradores” – “framing the frame” e “framing the framer”, como diz Minh-ha –, pois quem enquadra está já, por sua vez, irremediavelmente enquadrado. Mais recentemente, Judith Butler, em *Frames of War: When is Life Grievable?* (2009), retoma esta ideia do enquadramento como algo de politicamente saturado, como uma operação de poder. Os sujeitos, diz Butler, são constituídos através de normas que, na sua reiteração, produzem e alteram os termos através dos quais estes sujeitos são reconhecidos. Contudo, nem todos são incluídos nessas mesmas normas, estando, portanto, votados a uma vida precária (Butler 2009: 3, 4). Por isso, diz a filósofa norte-americana, enquadrar os enquadramentos pode ser epistemologicamente produtivo:

to call the frame into question is to show that the framer never quite contained the scene it meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside possible, recognizable. (...) Something exceeds the frame that troubles our sense of reality; in other words, something occurs that does not conform to our established understanding of things. (Butler 2009: 9)

A opção por um enquadramento crítico que insiste na consideração da diferença sexual não pretende, portanto, inscrever um reconhecimento diferencial ou discriminatório, do feminino ou do masculino, mas sim “alterar o enquadramento da visibilidade”, para usar uma expressão de Marvin Carlson (1996: 193, 191), de modo a estilhaçar os estereótipos e os ângulos de visão tradicionais. Porque a razão nunca contém totalmente a desrazão, tal como a norma nunca enclausura toda a loucura, que a excede, perturbando o nosso sentido de realidade, forçando-nos a um novo entendimento das coisas. Por isso, na poesia, a loucura pode ser “o mais divino senso”, pois é justamente quando a poesia procura recuperar a loucura inscrita na linguagem que ela pode significar sem necessariamente *fazer sentido* (cf. Felman 1993: 38).

Bibliografia

- Bernaerts, Lars (2007), “The straitjacket of normality: The interaction of the psychiatrist in Maurits Dekker’s *Waarom ik niet krankzinning ben*”, in Helena Carvalhão Buescu e João Ferreira Duarte (eds.), *Stories and Portraits of the Self*. Amsterdão e Nova Iorque, Rodopi, 111-122.
- Butler, Judith (2009), *Frames of War: When is life grievable?*, Londres e Nova Iorque, Verso.
- Carlson, Marvin (1996), *Performance: A critical introduction*, 2ª ed., Nova Iorque e Londres, Routledge.
- Chesler, Phyllis (1997), *Women and Madness*, edição revista e actualizada, Nova Iorque, Four Walls Eight Windows [1972].
- Clark, Timothy (1997), *The Theory of Inspiration: Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and Post-Romantic writing*, Manchester e Nova Iorque, Manchester UP.
- Dickinson, Emily (1986), *The Letters of Emily Dickinson*, 3 vols., ed. Thomas H. Johnson e Theodora Ward, Cambridge, Belknap-Harvard UP.
- (1999), *The Poems of Emily Dickinson: Reading edition*, ed. R. W. Franklin, Cambridge, Belknap-Harvard UP.
- Felman, Shoshana (1993), *What Does a Woman Want? Reading and sexual difference*, Baltimore e Londres, Johns Hopkins UP.
- (2003), *Writing and Madness (Literature / Philosophy / Psychoanalysis)*, trad. Martha Noel Evans *et al.*, Palo Alto, Califórnia, Stanford UP.
- Friedan, Betty (1963), *The Feminine Mystique*, Nova Iorque, W. W. Norton.
- Foucault, Michel (2006), *The History of Madness*, ed. Jean Khalifa, trad. Jonathan Murphy e Jean Khalifa, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Gill, Joanna (2003), “‘My Sweeney, Mr. Eliot’: Anne Sexton and the ‘impersonal theory of poetry’”, *Journal of Modern Literature*, vol. 27, no. 1/2, Fall, 36-56.
- Gilbert, Sandra / Susan Gubar (1979), *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven e Londres, Yale UP.
- Howe, Susan / Janet Ruth Falon (1989), “Speaking with Susan Howe”, *The Difficulties*, vol. 3, no. 2, número dedicado a Susan Howe, 28-42.
- Nasser, Mervat / Karen Baistow / Janet Treasure (eds.) (2007), *The Female Body in Mind: The interface between the female body and mental health*, Nova Iorque, Routledge.

- Middlebrook, Diane Wood (1992), *Anne Sexton: A biography*. Nova Iorque, Vintage.
- Minh-ha, Trinh T. (1989), *Woman, Native, Other: Writing postcoloniality and feminism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana UP.
- (1992), *Framer Framed*, Nova Iorque e Londres, Routledge.
- Porter, David T. (1981), *Emily Dickinson: The modern idiom*, Cambridge, MA, e Londres, Harvard UP.
- Rich, Adrienne (1979), “Vesuvius at Home: The power of Emily Dickinson”, *On Lies, Secrets, and Silence: Selected prose, 1966-1978*, Nova Iorque, Norton, 157-183.
- Sexton, Anne (1991), *The Selected Poems of Anne Sexton*, ed. e intro. de Diane Wood Middlebrook e Diana Hume George, Londres, Virago Press.
- Shakespeare, William (1996), *King Lear*, ed. G. K. Hunter, Londres, Penguin [cca. 1605].
- Showalter, Elaine (2009), *The Female Malady: Women, madness and English culture, 1830-1980*, Londres, Virago Press [1985].
- Thompson, Maurice (1891), “Miss Dickinson’s poems”, in Willis J. Buckingham (ed.) (1989), *Emily Dickinson’s Reception in the 1890s: A documentary history*, Pittsburgh, U of Pittsburgh P, 94-98.

NOTAS

* Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto «PEst-OE/ELT/UI0500/2011».

¹ Cunhado a partir da palavra grega que designa útero (*hustéra*), o termo “histeria” foi utilizado, desde a Antiguidade grega clássica, para nomear uma doença feminina que se acreditava ser causada pelo facto de o útero estar à deriva no corpo da mulher, provocando vários sintomas “históricos” ao longo do mesmo (cf. Nasser / Baistow / Treasure 2007: 6-7). Para um aprofundamento desta questão, ver Gilbert / Gubar 1979: 53-59; e Showalter 1985: esp. 129-134, 189-190.

² Como nota Elaine Showalter, em *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*, a associação da loucura ao feminino revelar-se-ia instrumental, uma vez que as imagens de docilidade feminina, por serem facilmente vitimizáveis, em muito contribuiriam para o consenso em torno de uma série de reformas legislativas que viriam a ser implementadas na época (Showalter 2009: 10).

³ Refiro-me à expressão “Reason in Madness”, de *King Lear* (Shakespeare 1996: 4.6. 176).

⁴ Sobre a importância da ideologia da “mística feminina” na sociedade norte-americana nos anos 60, ver Friedan 1963.