

FERNANDA VALIM CÔRTEZ MIGUEL

**INVESTIGAÇÕES LITERÁRIAS**  
TERAPIAS E ENCENAÇÕES DO FEMININO

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2015

Fernanda Valim Côrtes Miguel

**INVESTIGAÇÕES LITERÁRIAS**  
TERAPIAS E ENCENAÇÕES DO FEMININO

Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas modernas e Contemporâneas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Graciela Ravetti.

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2015

M636i

Miguel, Fernanda Valim Côrtes.

Investigações literárias [manuscrito] : terapias e encenações do feminino / Fernanda Valim Côrtes Miguel. – 2015.  
295 f., enc. : il., color.

Orientadora: Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 268-295.

1. Wittgenstein, Ludwig, 1889-1951. Investigações filosóficas – Teses. 2. Bombal, Maria Luisa, 1910-. Trenzadas – Crítica e interpretação – Teses. 3. Lispector, Clarice, 1920-1977. Galinha – Crítica e interpretação – Teses. 4. Ocampo, Silvina, 1903-1993. Vestiduras peligrosas – Crítica e interpretação – Teses.. 5. Relações de gênero – Teses. 6. Mulheres na literatura – Teses. 7. Filosofia e literatura – Teses. 8. Feminismo e literatura – Teses. I. Ravetti, Graciela, 1950-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD : 809.89287



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



UFMG

Tese intitulada *Investigações literárias: terapias e encenações do feminino*, de autoria da Doutoranda FERNANDA VALIM CÔRTEZ MIGUEL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dra. Denise Araújo Pedron - TU/UFMG

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares - UFU

Prof. Dr. Walter Carlos Costa - UFSC

Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2015.

A Rodrigo,  
Claudia e Miguel.

## MEUS AGRADECIMENTOS

À querida parceira, professora Graciela Ravetti, meu agradecimento especial, pela orientação, pelo estímulo criativo e pela coragem intelectual de dar voz e autonomia a esses e outros pensamentos sempre corpóreos. Pelo carinho, incentivo e amizade. Na expectativa de outros diálogos e parcerias.

Aos professores que fizeram parte desta banca de defesa, Walter Carlos Costa, Leonardo Francisco Soares, Marcos Antônio Alexandre e Denise Pedron, agradeço pela sensibilidade na leitura destas *Investigações* e pelas falas tão generosas e significativas que, certamente, permanecerão sempre lembradas.

Ao professor Rodrigo Guimarães Silva, pelas contribuições cuidadosas na versão final deste estudo.

À professora Sandra Goulart, pelas contribuições de leitura logo na primeira versão deste estudo e pelo cuidado atencioso das observações sobre o texto da qualificação.

Agradeço à CAPES pela oportunidade das duas bolsas concedidas para meu doutorado sanduíche no Brasil e na Argentina, em Santa Catarina (UFSC) e em La Plata (UNLP), respectivamente.

À professora Laura Juárez, minha supervisora na Universidade Nacional de La Plata, e a seus alunos, especialmente a Carolina Maranguello, pelo generoso compartilhamento de suas ideias sobre a obra de Silvina Ocampo, e ao José María Maitini, pela solidariedade e pelas palavras gratificantes em relação à exposição de minhas ideias.

À professora Inês Signorini, pelo diálogo iniciado no mestrado e que certamente geraram frutos indisciplinados.

À UFMG, minha segunda e representativa instituição de formação acadêmica, pelos muitos auxílios, inclusive financeiros, que significaram minha participação efetiva em eventos nacionais e em um evento internacional. Agradeço imensamente a todos aqueles professores da pós-graduação dos Estudos Literários com quem tive a oportunidade de fomentar diálogos enriquecedores, explorar novas descobertas e repensar as próprias atividades de ensino e pesquisa. Meu muito obrigada a todos os funcionários e funcionárias da FALE, especialmente aos da secretaria do Pós-Lit, Letícia, Eliete e Norival.

À UFVJM, instituição que me acolheu há mais de cinco anos e que vem me proporcionando inúmeras oportunidades, de distintas naturezas, agradeço especialmente pela concessão de um ano e meio de afastamento remunerado, o que significou, sem dúvida alguma, o estímulo e o tempo necessários convertidos na qualidade e na seriedade dessas investigações.

Aos colegas e alunos do Bacharelado em Humanidades e dos cursos de Letras da UFVJM, pelo trabalho, convivência e oportunidade de (re)construções contínuas. Especialmente aos colegas, Rebecca Monteiro, Rodrigo Guimarães – novamente –, Conceição Bento e Valéria Ferreira, agradeço por terem possibilitado verdadeiramente meu período de afastamento, fundamental para o encerramento desta pesquisa.

Ao Natalino Oliveira e a Carla de Souza, que conheci na disciplina ministrada pelas professoras Graciela Ravetti e Sara Rojo e que antes mesmo de meu ingresso como doutoranda no Pós-Lit mostraram toda a sua disposição em me auxiliar à distância com os trâmites burocráticos de inscrição e ingresso na UFMG.

Aos bons amigos que encontrei ao longo do percurso da pós-graduação na FALE, Francisgelda Ribeiro, Paulo Caetano, Vitor Cei, Sarah Forte, André Pelinser, Elise Vieira, Mayra Olalquiaga, Gil Porto, Geraldo, Angélica e Lee, que junto com suas amizades trouxeram sempre oportunidades de reflexão sobre literatura, política, arte, cultura e outras mais.

Ao Rodrigo, que soube conduzir este período árduo de estudo e de escrita com a paciência e a delicadeza necessárias ao fortalecimento do amor e da amizade. Ao seu lado, tudo vale a pena.

A meus pais, Claudia e Miguel, exemplos de uma vida, agradeço mais uma vez, pela generosidade, pelo respeito amoroso, pela paciência e incentivo cotidiano, por todas as oportunidades e todas as verdadeiras colaborações com estas *Investigações Literárias*. Por suas incansáveis formas de amor e de amar que são recíprocas.

À Mara e Jorge, Camila e Robinho, e às queridas sobrinhas Clara, Mariah e Antônia, agradeço pelo carinho e paciência em acompanhar nossas trajetórias e nossas idas e vindas sempre apressadas e com promessas de retorno breve.

À Antônia, que prefere ser chamada de Nega, agradeço por cuidar de nós – eu, Rodrigo, Juba e Memel – com afeto e dedicação.

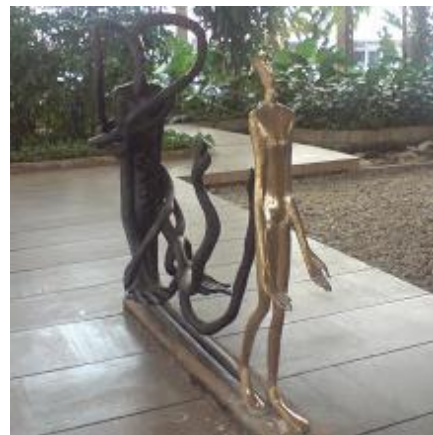
Aos queridos Flavinho e Jamie, pelo carinho e pelos apontamentos cuidadosos no abstract dessas *Investigações*.

Às amigas para toda a vida, mesmo com a distância que se fez tão grande, Lígia Balista, Gissele Bonafé, Simone Vianna, Anna Carolina Garcia, Clarissa Lisboa, Taiana Vidotto, Larissa Higa, Isabela Carvalho, Estevon Nagumo.

Aos meus familiares e à família escolhida em Diamantina, Léia, Amauri, Giovanni e Lucca; Marcela, Henrique e Léo; Carol Queiroz; André e Vivian e Mônica Valadão agradeço pelas diversas formas de afeto e amizade, pelo leve descanso na loucura. Aos bons amigos da cidade das pedras, não nomeados, que também fazem parte dessa caminhada.

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias.

Clarice Lispector



“A mulher e sua sombra”  
Maria Martins



“O canto da noite”  
Maria Martins

## RESUMO

As três *Investigações Literárias* independentes que integram este trabalho foram compostas, sobretudo, sob a perspectiva da atitude metódico-terapêutica praticada pelo filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein para se lidar com problemas filosóficos. Daí a remissão intencional delas à principal obra de Wittgenstein - *Investigações Filosóficas* - publicada postumamente. As investigações aqui em foco tomam como objeto de estudo as diferentes encenações do feminino e as relações de gênero que as constituem, nos e a partir dos contos: “Trenzas”, da escritora chilena María Luisa Bombal; “Uma galinha”, da escritora brasileira Clarice Lispector; e “Las vestiduras peligrosas”, da escritora argentina Silvina Ocampo. Para isso, diferentemente de uma atitude hermenêutico-interpretativa de busca de um sentido oculto no texto literário - e orientando-se por uma atitude terapêutico-wittgensteiniana ressignificada com base em algumas semelhanças de família que ela mantém com a atitude derridiana desconstrucionista -, as três terapias procedem segundo movimentos de dispersão espectral de encenações do feminino, partindo de rastros manifestos dessas encenações nos atos narrativos dos contos eleitos. Assim, a partir deles, percorremos os envios dispersos em arquivos culturais de uma variedade de práticas culturais que foram/são realizadas em diferentes campos e contextos de atividade humana constitutivos de diferentes formas de vida. Uma terapia de dispersão espectral de encenações do feminino opera visando à descrição de estratégias narrativas manifestas nos contos e de alguns de seus efeitos performáticos de sentido sobre o corpo de uma leitora terapeuta interessada em investigar suas significações culturais, percorrendo usos e remissões de tensões de gênero em outros diferentes jogos de linguagem que se entrelaçam numa rede cujos nós se conectam por semelhanças de família.

**Palavras-chave:** Terapias Literárias; Ludwig Wittgenstein; María Luisa Bombal; Clarice Lispector; Silvina Ocampo.

## ABSTRACT

The three independent *Literary Investigations* that make up this work were composed primarily from the inspiration of the methodical-therapeutic approach developed by the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein to deal with philosophical problems. Therefore this study intentionally refers to Wittgenstein's main work - *Philosophical Investigations* – published posthumously. The object of study for this study is the different female performances and the gender relations that constitute them in/from the following tales: “*Braiding*” by the Chilean writer María Luisa Bombal; “*A chicken*” by the Brazilian writer Clarice Lispector; and “*Dangerous garments*” by the Argentine writer Silvina Ocampo. Rather than taking a hermeneutic interpretive attitude of searching for hidden meanings in the literary text – and being guided by a resignified Wittgensteinian therapeutic attitude based on some family resemblances it shares with the Derrida's deconstructionist attitude – it is instead done by the three therapies developed in accordance to spectral dispersion movements that stage the female gender, from manifest traces of these performances in the narrative acts of the preferred tales. So, from these traces, we go through the remissions dispersed in the archives of cultural practices that have been/are carried out in different fields and contexts of human activities of different forms of life. The aim of a spectral dispersion therapy of female gender performances is to describe narrative strategies manifested in the tales and some of their performative effects on the senses of the body of a therapist reader who intends to investigate the cultural significance of these effects, going through the uses and remissions of gender tensions in other different language games that intertwine themselves in a network whose nodes are connected by family resemblances.

**Keywords:** Literary Therapies; Ludwig Wittgenstein; María Luisa Bombal; Clarice Lispector; Silvina Ocampo.

## RESUMEN

Las tres *Investigaciones Literarias* independientes que integran este trabajo se componen principalmente, inspirados por la actitud metódico-terapéutica desarrollada por el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein para tratar los problemas filosóficos. Esto explica la remisión intencional a la obra principal de Wittgenstein - *Investigaciones Filosóficas*. Las investigaciones toman como objeto de estudio los diferentes escenarios y las relaciones de género femenino que las constituyen en y desde los cuentos: “Trenzas”, de la escritora chilena María Luisa Bombal; “Uma galinha”, de la escritora brasileña Clarice Lispector; y “Las vestiduras peligrosas”, de la escritora argentina Silvina Ocampo. Para eso, a diferencia de una actitud hermenéutico-interpretativa de búsqueda de un sentido oculto en el texto literario - y orientándose por una actitud terapéutica-wittgensteiniana resignificada con base en algunas semejanzas de familia que mantiene con la actitud deconstruccionista de Derrida - las tres terapias proceden según movimientos de dispersión espectral de escenificaciones de lo femenino, partiendo de rastros manifiestos de esas escenificaciones en los actos narrativos de los cuentos elegidos. Así, recorrimos los envíos dispersos en archivos culturales de una variedad de prácticas culturales que eran/son realizadas en diferentes campos y contextos de la actividad humana constitutivas de diferentes formas de vida. Una terapia de dispersión espectral de escenificaciones de lo femenino opera con vistas a la descripción de estrategias narrativas manifestadas en los cuentos y de algunos de sus efectos performáticos de sentido sobre el cuerpo de una lectora terapeuta interesada en investigar sus significaciones culturales, recorriendo usos y remisiones de tensiones de género en otros diferentes juegos de lenguaje que se entrelazan en una red cuyos nudos están conectados por semejanzas de familia.

**Palabras clave:** Terapias literarias; Ludwig Wittgenstein; María Luisa Bombal; Clarice Lispector; Silvina Ocampo.

## Lista de Figuras

Figura 1 - Foto de Wittgenstein e suas três irmãs, Gretl, Hermine e Helene (NEDO, 2011, p. 33). .....	28
Figura 2 - Foto compósita (NEDO, 2011, p.32). ....	28
Figura 3 - Cabeça lebre-pato (IF II - p.178). ....	74
Figura 4 - Estatueta dos amantes de Ain Sakhri (MacGREGOR, 2013, p.68). ....	75
Figura 5 - Estatueta dos amantes de Ain Sakhri (MacGREGOR, 2013, p.68). ....	76
Figura 6 - Luisa Rivera – Chile, 2012 – Ilustração do conto de María Luísa Bombal.....	83
Figura 7 - Hospital Colônia de Barbacena. Crédito: Geração Editorial/divulgação (ARBEX, 2013). ....	85
Figura 8 - Foto da exposição “Cheveux Cheris”, museu Quai Branly (2012/2013). ....	85
Figura 9 - Foto da exposição “Cheveux Cheris”, museu Quai Branly (2012/2013). ....	87
Figura 10 - Foto da exposição “Cheveux Cheris”, museu Quai Branly (2012/2013). ....	87
Figura 11 - Vênus de Brassempouy (esquerda) e Vênus de Willendorf (direita). ....	88
Figura 12 - “Fuerzas subterráneas”, Diego Rivera, Fresco, 1926-1927. Universidad Autónoma de Chapingo, Capilla, México. ....	91
Figura 13 - “Vendedora de alcatraces (o cartuchos)”, Diego Rivera, 1943. Colección privada (SOUTER, p.159) (esquerda) e “Vendedora de flores”, Diego Rivera, 1942 (direita). ....	92
Figura 14 - “Festival de las flores”, Diego Rivera, 1925 (esquerda) e “El vendedor de alcatraces”, Diego Rivera (direita). ....	92
Figura 15 - “Autorretrato con trenza”, Frida Kahlo, 1941. Colección Jacques y Natasha Gelman, Ciudad de México (SOUTER, p.135). ....	93
Figura 16 - “Raíces o El pedregal”, Frida Kahlo, 1943. Colección privada. Houston, Texas (SOUTER, p.155). ....	94
Figura 17 - Frida Kahlo, “Dos desnudos en el bosque o La tierra o mi nana y yo”, 1939. Colección privada (SOUTER, p.119). ....	94
Figura 18 - <i>La Virgen María y el Cerro Rico de Potosí</i> . Autor desconhecido(esquerda), Autor desconhecido (centro) e autor desconhecido (direita). ....	96
Figura 19 - Imagem de autoria desconhecida(esquerda) e “The Hands of Dr Moore”, Diego Rivera, 1940 (direita). ....	98
Figura 20 - Cena do Filme “Melancolia”, Lars von Trier. ....	101
Figura 21 - Cena do Filme “Melancolia”, Lars von Trier (esquerda) e “Ophelia”, de John Everett Millais, 1851 (direita). ....	102
Figura 22 - “Ninféias azuis”, Claude Monet, 1916-1919. (MONET, 2007, p.92-93).....	103
Figura 23 - Cena do Filme “Bombal”, de Marcelo Ferrari, 2011. ....	104
Figura 24 - Cena do Filme “Melancolia”, Lars von Trier. ....	105
Figura 25 - Gustav Klimt, série de desenhos eróticos. ....	107

Figura 26 - “Danae”, Gustav Klimt, 1907-2008 (KLIMT, 2007 p. 74-75) (esquerda) e “Judith I”, Gustav Klimt, 1901 (KLIMT, 2007 p. 47) (direita).	108
Figura 27 - “Água Agitada”, Gustav Klimt, 1898 (KLIMT, 2007 p. 42-43) (esquerda) e “Serpentes Aquáticas II”, Gustav Klimt, 1904-1907 (KLIMT, 2007 p. 62-63) (direita).	109
Figura 28 - “A Esperança I”, Gustav Klimt, 1903. (KLIMT, 2007 p.59) (esquerda) e “A Esperança II”, Gustav Klimt, 1907/1908 (KLIMT, 2007 p.81) (direita).	110
Figura 29 - “Árvore da Vida”, Gustav Klimt, 1905.	111
Figura 30 - Pelléas and Mélisande, ilustração de Lucrezia Bori	115
Figura 31 - Mary Garden as <i>Melisande</i> from the Opera “Pelleas and Melisande”, 1908.	116
Figura 32 - Pelléas and Mélisande (1910), Edmund Blair Leighton.	117
Figura 33 - Opera “Pelleas and Melisande”, 2007.	118
Figura 34 - Luisa Rivera – Chile, 2012 – Ilustração do texto de María Luísa Bombal	121
Figura 35 - Luisa Rivera, Chile, 2012 – Ilustração do texto de María Luísa Bombal.	124
Figura 36 - Luisa Rivera – Chile, 2012 – Ilustração de “Tranças”, de María Luísa Bombal.	146
Figura 37 - “A Sagração da Primavera” – Companhia de dança Pina Bausch – Cena do filme “Pina” (2011).	147
Figura 38 – “A Sagração da Primavera” – montagem da coreógrafa Olga Roriz (2012).	148
Figura 39 - Montagens de “A Sagração da Primavera” (esquerda) e Cena da coreografia de “Sagração da Primavera” criada por Béjart para o Tokyo Ballet (direita).	149
Figura 40 - “Autorretrato con el cabello corto”, Frida Kahlo, 1940. Museum of Modern Art, Nueva York (SOUTER, p.121).	151
Figura 41 - Cena final do filme <i>Medea</i> (1988), Lars von Trier.	152
Figura 42 - Furna do Cardão. Sítio arqueológico de Carnaúba dos Dantas, Brasil.	158
Figura 43 - “Membros do Carrow Abey Hunt”, de Philip Reinagle (1780). Acervo de Tate Colletion, Londres (esquerda) e “A caça à raposa do Conde de Darlington”, de John Nost Sartorius (1805) (direita).	159
Figura 44 - “Huntsman”, Richard Davis (1989-1812).	160
Figura 45 - “Caça ao lobo e à raposa”, Peter Paul Rubens (1615-1921). Metropolitan Museum, Nova York.	161
Figura 46 - “Diana and Nymphs Hunting Fallow Deer”, Peter Paul Rubens (1638). Coleção particular.	161
Figura 47 - Ártemis (JULIEN, 2008, p.67).	163
Figura 48 - “Diana e Calisto” (1639), Peter Paul Rubens. Museo del Prado, Madrid.	164
Figura 49 - “Júpiter y Calisto”, Peter Paul Rubens (1613). Staatliche Museen, Kassel, Alemanha (esquerda) e “Diana y Calisto”, Federico Cervelli (1670). National Museum, Varsovia (direita).	165

Figura 50 - “Diana sleep in the woods”, Giorgio de Chirico, 1933. Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Rome.....	166
Figura 51 - “Diana leaving her bath”, François Boucher (1742). Louvre Museum, Paris.....	166
Figura 52 - “Compotier, verre et pommes”, Paul Cézanne (1880). Museum of Modern Art, New York.....	177
Figura 53 - “ <i>Anthropométrie de l’Époque bleue</i> ”, Yves Klein (1960). Galerie internationale d'art contemporain, Paris.....	177
Figura 54 - “Refeição do Homem Cego”, Pablo Picasso (1903). Metropolitan Museum of Art, New York (esquerda). “Mother and child”, Pablo Picasso (1902). Harvard Art Museums, Cambridge (centro) e “La vida”, Pablo Picasso (1903). Cleveland Museum of Art, Cleveland (direita). .....	178
Figura 55 - “The Blue Room” (The Tub), Pablo Picasso (1901). The Phillips Collection, Washington.....	178
Figura 56 - “Madona Conestabile”, Rafael (1504). Museu Hermitage, São Petersburgo.....	181
Figura 57 - “Madona com criança”, Bernardino di Betto di Biago (1500) (esquerda); Detalhe de “Assunção da Virgem”, Mestre Ataíde (1790). Igreja de São Francisco de Ouro Preto (centro) e “Virgem com o menino. São João Batista e São Nicolau de Bari”, Rafael (1505). National Gallery, Londres (direita). .....	181
Figura 58 - “Pietà”, Rafael (1504). Museu Isabella Stewart Gardner, Boston (esquerda), “A virgem dos Rochedos”, Leonardo da Vinci (1483–1486). Museu do Louvre, Paris (centro) e “Madonna do Fuso (Virgem do Fuso)”, Leonardo da Vinci (1501). Florença (direita). .....	182
Figura 59 - “Madame Pompadour”, François Boucher (1758). .....	183
Figura 60 - Self Portrait, Pablo Picasso (1900). Museu Picasso, Barcelona (esquerda), Self Portrait, Pablo Picasso (1906). Met Museum, New York (centro) e Self Portrait, Pablo Picasso (1917). Musée Picasso, Paris (direita). .....	186
Figura 61 - Self Portrait, Pablo Picasso (June 28, 1972). Artists Rights Society (ARS), New York (esquerda), Self Portrait, Pablo Picasso (July 2, 1972). Artists Rights Society (ARS), New York (centro) e Self Portrait, Pablo Picasso (July 3, 1972). Artists Rights Society (ARS), New York (direita). .....	188
Figura 62 - “Self portrait facing death (Na frente da morte)”, Pablo Picasso (1972). Galeria Televisão Fuji, Tóquio (esquerda) e “Les Demoiselles d'Avignon”, Pablo Picasso (1907). Museu de Arte Moderna, Nova York (direita). .....	189
Figura 63 - Desenho da amizade (GERDES, 2010, p.32).....	192
Figura 64 - Aves nas variações do desenho da amizade (GERDES, 2010, p.34). .....	192
Figura 65 - (GERDES, 2010, p. 34-36). .....	193
Figura 66 - “ <i>Still Life</i> ” ( <i>Natureza morta</i> ), Ron Mueck (2009).....	205
Figura 67 - Detalhes de “ <i>Still Life</i> ” ( <i>Natureza morta</i> ), Ron Mueck (2009). .....	206
Figura 68 - “Maria Madalena” (séc. XIII-XIV). Anônimo (Normandia). Pedra. Notre Dame, Paris (esquerda), “Cristo Aparecendo a Madalena” (1437-45), de Fra Angelico. Afresco de S. Marcos, Florença (centro) e “Cristo e Madalena” (1479-80). Oficina de Martin Schongauer. Altar da Igreja Dominicana. Óleo sobre madeira. Museu d’Unterlinden, Colmar (direita). .....	222

Figura 69 - “Madalena Arrependida” (1565-67). Ticiano da Vecellio. Museo Nacional, Nápoles(esquerda). “A Madalena a chorar” (1520). Escola do Mestre da Madalena. Óleo sob madeira. National Gallery, Londres (centro). “Madalena” (1530-35). Ticiano da Vecellio. Óleo sobre madeira. Galeria Pitti, Florença (direita). .....	223
Figura 70 - “Marta e Maria Madalena”. Caravaggio. Óleo sobre tela (1595). Intitute of Arts, Detroit.....	224
Figura 71 - “A penitente Maria Madalena” (1620-25). Artemisia Gentileschi. Palazzo Pitti, Firenze, Itália (esquerda), “Maria Magdalena en melancolia”. Artemisia Gentileschi. Museu Soumaya(centro) e “Mary Magdalene” (1631). Artemisia Gentileschi. Marc A. Seidner Collection, Los Angeles(direita). .....	225
Figura 72 - “La Magdalena penitente”, Francisco de Goya. 1812. Museo Lázaro Galdiano – Madrid(esquerda), Pré-Rafaelita. “Maria Madalena (1858-60). Anthony Frederick Sandys. Delaware Art Museum(centro) e “Mary Magdalene In The Cave” (1876). Jules Joseph Lefebvre. Coleção particular(direita). .....	226
Figura 73 - <i>Los santos se presentan ante Cristo</i> . Tabla de 1506, Museo Nacional de Suiza, Zurich. ....	232
Figura 74 - “Sappho” (1890), Gustav Klimt. Wien-Historisches Museum der Stadt(esquerda) e Safo y Eranna en un Jardín de Mitilene (1880), Simeon Solomon (direita). .....	234
Figura 75 - Menino Ceferino Namuncurá, simbolizado como “Lírio da Patagônia”. .....	240
Figura 76 - Escultura de pastores trajando a <i>gonele</i> . Ano de 1150 (LIPOVETSKY, 2009) (esquerda), “Anatomia” de Gui Pávia, início do século XIV. A túnica longa era usada tanto por homens quanto por mulheres (LIPOVETSKY, 2009) (centro) e Estátuas do conde Eckhart e da condessa Uta, século XII (LIPOVETSKY, 2009) (direita).....	259
Figura 77 - Calça dos operários franceses, 1792 (LIPOVETSKY, 2009) (esquerda), “A Família Schimmelpenninck”, de Pierre-Paul Prud’hon, 1801 (LIPOVETSKY, 2009) (centro) e Vestido feminino mais simples, 1802 (LIPOVETSKY, 2009) (direita).....	260
Figura 78 - Trajes masculinos para o dia, 1834 (LIPOVETSKY, 2009) (esquerda) e Gravura de Charles Vernier, 1860 (LIPOVETSKY, 2009) (direita). .....	261
Figura 79 - “Mulher com lenço amarelo”, Constantin Guys (1860-1864). Museu do Louvre (BAUDELAIRE, 2010, p. 37) (esquerda) e “Na rua”, Constantin Guys. Musée d’Orsay (BAUDELAIRE, 2010, p.) (direita). .....	262
Figura 80 - “Professionnelle” (1870-1875), Constantin Guys. Musée Carnavelet, Paris (BAUDELAIRE, 2010, p.) (esquerda) e “Cabinet particular (1865-1870), Constantin Guys. Musée Carnavelet, Paris (BAUDELAIRE, 2010, p.) (direita). .....	262

# Sumário

Introdução.....	1
1. Sobre terapia, desconstrução e encenações literárias de gênero.....	20
1.1. A Terapia filosófica de Wittgenstein como inspiradora de uma atitude metódica nos estudos literários .....	20
1.2. A importância da perspectiva wittgensteiniana para os estudos literários .....	36
1.3. Entre corpo e conhecimento, entre o filosófico e o literário .....	42
1.4. A desconstrução e a ‘lógica’ espectral de Derrida.....	47
1.5. A terapia de dispersão espectral.....	53
1.6. Sobre efeitos de sentido que performam: encenações do feminino e alguns diálogos feministas .....	62
1.7. A terapia de dispersão espectral: mais algumas palavras .....	71
2. Destrançando as tramas e as tranças (e desatando os nós).....	79
3. A fuga da galinha (in)domesticada .....	155
4. Dos perigos, dos corpos, dos vestidos e dos vestígios: descosturando “As vestes perigosas” .....	216
5. Algumas palavras mais se palavras houver para tanto.....	265
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	268

## Introdução

A pesquisa que aqui se apresenta partiu do estudo inspirado, sobretudo, na perspectiva da terapia gramatical do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein e no estabelecimento de uma interlocução de fundo com o pensamento desconstrucionista do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, no intuito de apontarmos para uma outra maneira de se lidar com narrativas literárias específicas e seus efeitos performáticos sobre o corpo de uma leitora situada, disposta a investigá-los. Esta outra maneira de se lidar com os efeitos de sentido de um texto sobre uma leitora ou um leitor não abstrato parte da visão dinâmica de que o performático se constitui no jogo de cena estabelecido entre o ato de ler – que envolve o corpo do leitor situado e memórias das práticas culturais compartilhadas – e o ato de narrar – que passa a ser visto como encenação do corpo de quem narra. Os efeitos performáticos se dariam, em cada caso, nas contexturas não fixas que cada leitor estabelece com o ato narrativo de partida. Por esta razão, o processo de significação seria ilimitado e imprevisível, aberto aos movimentos nem sempre racionalizáveis e explicáveis cujas remissões seriam como rastros labirínticos, relampejos de memórias e sensibilidades que por vezes, positivos, teimaríamos em ignorar. O desafio foi o de se afastar de um tipo de “*leitura pastoral e canonizada, de cunho iluminista e positivista, imposta por séculos de racionalização*”, como pontuou Ravetti (2009, p.979).

Fixar e estabilizar sentidos nesse processo seria como traçar previamente uma rota, conhecer os mapas, os instrumentos de localização e acreditar manejar confiantemente o leme de um navio que flutua à deriva. Esses efeitos, produzidos pelo ato narrativo, se recriam no instante em que despertam sentidos, memórias e sensibilidades e que provocam determinados impactos sob os corpos daqueles que reencenam o jogo literário. Assim, os movimentos das terapias percorridas ao longo deste estudo perseguem os efeitos que partem do texto em dispersão a outras narrativas integrantes das culturas, promovendo uma espécie de *visão panorâmica, olhar escópico*, caminhos de leituras possíveis através da descompactação do ato narrativo inicial.

O que passamos nestas *Investigações Literárias* a chamar de *terapias de dispersão espectral* são formas personalizadas de se lidar com narrativas literárias - com o ato narrativo compreendido como ação e encenação de um corpo -, cuja abordagem parte ancorada na materialidade evidente dos textos de ficção rumo aos rastros de outras tantas narrativas engendradas nas práticas das culturas. Embora Wittgenstein nunca tenha

tratado especificamente de questões relacionadas ao campo literário propriamente dito e às narrativas de ficção propriamente ditas, o modo como ele ousou praticar sua terapia filosófica em suas *Investigações Filosóficas* provocou implicações consideráveis no modo de enxergarmos as relações que estabelecemos - no campo acadêmico, inclusive - com as teorias, em suas aspirações totalizantes, e com metodologias de pesquisa, métodos tradicionais de caráter cientificista, ancorados na lógica explicativa da causa e do efeito, da justificativa objetivista, da tessitura discursiva que busca uma estrutura, um elemento invariante ou comum, um fechamento, uma estabilização, que ora oculta ora explica as brechas, as fendas, as dobras, os sentidos. Para os estudos literários<sup>1</sup>, as implicações mais imediatas passam por encararmos a escrita como um jogo de linguagem que já é a própria encenação. Neste jogo de cena, que se pratica com o aprendizado de um corpo todo, a dicotomia forma/conteúdo passa a não ser mais passível de ser aplicada: como separar em categorias distintas o dançarino, a dança e o ato de dançar? Afinal, falar da dança não é dançar! Falar da dança já é sempre um jogo metanarrativo, como nos exemplifica Mc Donald (2001)<sup>2</sup>. Da mesma maneira, falar das produções literárias é falar da narrativa e, portanto, do narrador/narradora/narradores que é (são) quem encena(m) o jogo literário. O ato narrativo, a partir deste outro olhar, já não pode ser separado do conteúdo da narrativa, e o leitor, ao reencená-lo, passa a ser também um (re)criador ativo desses jogos reencenados.

A *terapia de dispersão espectral*, inspirada em Wittgenstein, como ficará esclarecido ao longo de nosso primeiro capítulo, não deve ser considerada no sentido

---

<sup>1</sup> Citamos algumas obras significativas, nesse sentido, que discutem a importância da perspectiva Wittgensteiniana para os estudos literários, como o trabalho de Austin E. Quigley, em “Wittgenstein’s Philosophizing and Literary Theorizing” (QUIGLEY, 1988). Um dos livros em questão é o *The Literary Wittgenstein* (2004), editada por John Gibson e Wolfgang Huemer e que conta com capítulos de críticos literários importantes, como Stanley Cavell e Marjorie Perloff, além dos próprios Gibson e Huemer. Há um outro artigo de Iris Hermann intitulado “Ludwig Wittgensteins Schmerzbegegriff im Dialog mit Fernando Pessoa, Franz Kafka und Clarice Lispector” (1999), no qual nos interessou particularmente a relação de parentesco estabelecida entre as *Investigações Filosóficas* e a leitura de algumas obras literárias, em especial *A paixão segundo G. H.*, de Lispector. Há também o texto de Paulo Roberto Margutti Pinto, “A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector” (2005), em que Margutti aproxima as discussões filosóficas sobre o místico formuladas no *Tractatus* da obra *A paixão segundo G. H.*, de Lispector. Citamos também a edição portuguesa de Nuno Venturinha em *Linguagem e Valor: Entre o Tractatus e as Investigações* (2011), especialmente os capítulos de António Marques, “Notas sobre a memória e linguagem em Wittgenstein e Proust”, e de Nuno Filipe Ribeiro, “Jogos de linguagem e criação heteronímica – Um confronto entre Wittgenstein e Pessoa”. Também há o livro de Léia Schacher Abramovich, *Ludwig Wittgenstein e a teoria da literatura* (1999) e o artigo de Luiz Coelho e Helena Martins intitulado “Linguagem ordinária e linguagem literária em Wittgenstein” (2008).

<sup>2</sup> O texto em questão é o “Wittgenstein, Narrative Theory, and Cultural Studies” e a passagem original é a seguinte: “[...] Thus, when one watches a dance performance, one does not distinguish on empirical grounds the dancer (a role adopted by the person) from the dancing (an act), anymore than one distinguishes the latter from the dance (a story)” (McDONALD, 2001, p. 45).

aproximativo ao de uma terapia psicológica ou psicanalítica, pois não está, por certo, baseada em nenhuma teoria da mente. A intenção não é explicar as relações aproximativas mediante processos cognitivos ou mecanismos mentais, pois essas noções tenderiam a subordinar o problema à teoria (já que o teórico costuma ver o problema com a lente da própria teoria eleita em meio a outras tantas<sup>3</sup>). A terapia parte daquilo que está manifesto para elucidar o modo como são construídas determinadas estratégias e determinados efeitos capazes de nos impactar. A terapia aqui é vista como uma prática *não-interpretativa* e não hermenêutica<sup>4</sup> de se lidar com narrativas literárias, cujas dispersões, por certo ilimitadas, ainda que não arbitrárias, são profundamente dependentes da existência de um *leitor* ou *leitora terapeuta* que percorrerá o problema levado a cada uma dessas terapias, não apenas a partir de suas próprias experiências, mas sobretudo através da busca por possíveis rastros ou remissões que recriarão imagens perspectivadas, como num quadro cubista, numa escultura vista de diferentes ângulos, numa fuga musical ou como nos corpos em movimento de uma encenação artística. Se existe, pois, algum método possível para as terapias aqui praticadas é certo que não lhe interessam os argumentos capazes de sustentar uma ou qualquer teoria, como bem sabem os conhecedores da obra de Wittgenstein e Derrida. A terapia não é uma teoria - nem literária, nem sociológica, nem filosófica -, talvez, por certo, possamos reconhecê-la como uma anti-teoria, incapaz de ser reproduzida da mesma maneira, mesmo que pelo mesmo leitor ou leitora terapeuta em diferentes ocasiões. A terapia proposta nestas

---

<sup>3</sup> Propõe-nos João Almeida, a partir da leitura do *Tractatus*, de Wittgenstein: “[...] uma teoria científica não é mais que uma ficção bem construída, montada segundo o rigor das regras lógicas, passível de verificação, mas, finalmente, só uma hipótese. Como se fosse um eco de Hume, o livro repete que não sabemos se o sol se levantará amanhã (§ 6.36311), porque essa hipótese não deve, como necessidade lógica, ser confundida com uma realidade metafísica. Tudo o que podemos criar com a linguagem são modelos da realidade, verificáveis, naturalmente, mas não mais que figurações. Como diz o livro, “toda a moderna visão do mundo está fundada na ilusão de que as chamadas leis naturais sejam as explicações dos fenômenos naturais” (§ 6.371). Poderíamos concluir, portanto, que tomar a ciência como explicação dos fenômenos é a forma da mitologia moderna; detemo-nos “diante das leis naturais como os antigos diante de Deus e do Destino” (§ 6.372). As razões pelas quais o jovem Wittgenstein chega a tais conclusões estão expostas na filosofia da linguagem wittgensteiniana, que é um mito como todo mito, mas o que o jovem Wittgenstein realmente quer fazer é concordar com seu leitor em que sentido não se deve confundir com verdade. A forma da figuração, a forma lógica comum entre fatos e proposições, é o que finalmente dá sentido ao que pode ser dito, e a verdade fica dependente do sentido afigurado. Toda a nossa garantia de realidade pela lógica não avança além da linguagem, apenas resume-se a ela. Garante-se o sentido pelo estabelecimento de uma relação isomórfica e necessária entre linguagem e mundo. E nada poderia ser de outra maneira. Mas a verdade e a falsidade do mundo, assim como a própria ideia de mundo, são apenas parte da atividade linguística, não propriamente da realidade” (ALMEIDA, 2012, p.104).

<sup>4</sup> Comentaremos pontualmente o aspecto anti-teórico do pensamento de Wittgenstein, bem como a natureza não hermenêutica de sua terapia filosófica ao longo do primeiro capítulo deste estudo, partindo especialmente das considerações críticas de Nigel Pleasants, em seu *Wittgenstein and the idea of a critical social theory. A critique of Giddens, Habermas and Bhaskar* (2002), e Susan Sontag, em seu *Contra a Interpretação* (1987).

*Investigações Literárias* deve ser aquela apropriada para cada pessoa, para cada estudo particular e para cada problema levado a esta espécie de ‘divã’ wittgensteiniano.

Há, portanto, sempre uma questão a ser percorrida por cada movimento terapêutico dessas investigações que é, de toda maneira, profundamente dependente da seleção literária das narrativas que, por alguma razão, se decide estudar. A seleção literária deste estudo partiu do interesse e do contato mais cuidadoso com a obra em prosa – especificamente os contos – de três autoras latino-americanas: a chilena Maria Luísa Bombal (1910-1980), a brasileira Clarice Lispector (1920-1977) e a argentina Silvina Ocampo (1903-1993). Durante um longo momento de leitura das obras dessas três escritoras, os efeitos performáticos mais impactantes sugeriram um encaminhamento para as questões de gênero, ainda que não estivesse muito claro ou delimitado, naquele momento inicial, o que de fato se poderia compreender por essas “questões de gênero” e para onde aquele sentimento poderia apontar. Talvez, alguns desses efeitos estivessem ligados à presença daquilo que ordinariamente/tradicionalmente/culturalmente aprendemos a compreender como temáticas ligadas ao universo feminino<sup>5</sup> (cabelos, tranças, maquiagens, vestidos, espelhos, quarto de vestir, de dormir e de costurar), mas também pela quantidade de personagens femininas que narravam e protagonizavam os relatos, tematizando suas crises (dentre elas a matrimonial e a atividade ligada ao lar e ao universo doméstico), suas sexualidades e os desejos dos corpos femininos; suas metamorfoses animais e uma série de questões semelhantes, construídas por meio de imagens que reforçavam certa carga evocadora. Assim, por este motivo sensível à percepção dos efeitos produzidos no ato da leitura sob o corpo da terapeuta que agora escreve, foi possível elegermos a questão que percorreria as terapias propostas neste estudo, qual seja, a busca por encenações de gênero em cada uma das narrativas selecionadas e o modo como, a partir dos efeitos que partem mesmo dos contos, esta questão é singularmente performada.

É significativo ressaltarmos que essa sensação descrita anteriormente – ligada aos efeitos de sentido que nos conduziram a questões de gênero e a encenações de um suposto feminino nas narrativas dessas três autoras – puderam, de algum modo, ser posteriormente pensadas e situadas diante de uma vasta fortuna crítica que já havia, inclusive, proposto aproximações de naturezas diversas entre as escrituras de Clarice Lispector e María Luisa

---

<sup>5</sup> Para aquilo apontado por Eduardo Lanuza como: “ese no sé qué inasible pero tan irreductiblemente femenino” (1949, p.58).

Bombal<sup>6</sup> - especialmente no que dizia respeito a uma afinidade de estilo, aos temas femininos perseguidos em muitos de seus textos e nos procedimentos similares de escrita dessas autoras, marcados pelos usos reiterados de oximoros, analogias comparativas e insinuações insólitas, além da persistente recusa no uso de frases assertivas, demarcando uma espécie de impossibilidade de dizer<sup>7</sup> – entre os textos de Clarice Lispector e Silvina Ocampo<sup>8</sup> e entre os textos de María Luisa Bombal e Silvina Ocampo<sup>9</sup>. É exaustiva a fortuna crítica existente sobre a obra de Bombal, Lispector e Ocampo que busca de algum modo alcançar alguma compreensão ou entendimento sobre este lugar supostamente inacessível da palavra, que exerce ainda enigmático fascínio sob uma legião de críticos e leitores<sup>10</sup>. Ainda que reconheçamos a existência oportuna desses estudos comparativos – valor e relevância –, a proposta das *terapias de dispersão espectral*, mesmo partindo da perseguição de uma questão única – do como o leitor encena e performa a problemática do gênero a partir dos efeitos que partem do conto – se afasta tenuemente da tentativa de buscar aproximações, similitudes ou quaisquer variantes comuns entre as escrituras de Bombal, Lispector e Ocampo, ainda que elas possam de fato existir, como já sinalizaram estes outros estudos existentes<sup>11</sup>. Também nos afastamos de tentativas igualmente

---

<sup>6</sup> Ainda que desconheçamos qualquer estudo que reúna ao mesmo tempo as obras dessas três escritoras latino-americanas, observamos que aproximações em pares já foram realizadas anteriormente. Recomendamos a leitura de uma das pesquisas pioneiras, realizadas no Brasil, sobre as aproximações e contrastes entre as escritas de Clarice Lispector e Maria Luísa Bombal, pela pesquisadora Laura Janina Hosiasson em obra intitulada “El ser secreto: imágenes de mujer en Clarice Lispector y Maria Luisa Bombal” (1988).

<sup>7</sup> Especialmente sobre Lispector, ver *Clarice Lispector. A narração do indizível*, de Regina Zilberman (1998).

<sup>8</sup> Recomendamos a leitura do capítulo de Susan Bassnett, intitulado “Coming Out of the Labyrinth: Woman Writers in Contemporary Latin America” (1987).

<sup>9</sup> Ver o artigo de Marjorie Agosin, intitulado “Mujer, espacio y imaginación en Latinoamérica: dos cuentos de María Luisa Bombal y Silvina Ocampo” (1991). Especialmente no caso das produções literárias de Silvina Ocampo e María Luisa Bombal, é significativa a expressão da revista *Sur* como o espaço de algumas de suas publicações. Nesse sentido, recomendamos a leitura do artigo de María Teresa Gramuglio, “Posiciones del Sur en el espacio literario. Una política de la cultura” (2004, p.93-122). Todos os exemplares da revista *Sur* estão disponíveis para consulta no acervo do Museu Villa Ocampo, em San Isidro – Argentina, por nós visitado.

<sup>10</sup> Estas vastas referências, grande parte consultadas e outras já amplamente conhecidas, estão indicadas ao final de nosso estudo, na sequência das indicações das obras completas das autoras estudadas.

<sup>11</sup> Na trilha desta tríade, composta pelas narrativas de Bombal, Lispector e Ocampo, foi aparecendo, aos poucos, uma série de questões relevantes, sinalizadas pelas autoras citadas nas três notas anteriores (3,5 e 6) que reforçavam a percepção sobre possíveis aproximações e similitudes entre essas escritas literárias, orientadas sobretudo pela recorrência de temáticas ligadas ao universo do cotidiano feminino, a atitudes intimistas sob a perspectiva do olhar feminino, pela presença da voz narrativa de mulheres-personagens e pelo levantamento de uma outra suspeita que apontava para uma condição por vezes complexa e contraditória vivenciada pelas mulheres personagens ou protagonistas de tais narrativas em relação direta com situações femininas nas Américas da primeira metade do século XX. De acordo com algumas dessas estudiosas, o recurso ao silêncio que assombra essas ficções e o trabalho com os limites da linguagem, mais do que nos apontar para uma certa impotência para se lidar com o relato da experiência, poderia nos indicar

exploradas de reafirmação de uma escrita de mulheres ou da busca por vestígios discursivos capazes de demarcar a presença efetiva ou uma suposta “essência” da literatura produzida por mulheres escritoras. Percorremos, num sentido desessencializante, a tentativa de desconstrução de oposições maniqueístas de gêneros, com seus rígidos binarismos assertivos sobre a natureza de um feminino e um masculino como categorias polarizadas. Preferimos preservar a proposta de que cada escritor, cada escritora, é um pensador minucioso, com outros dispositivos e outras economias, mobilizador de uma matéria prima não menos sugestiva capaz de inquietar – e nos inquietar – o ar rarefeito da existência humana. Assim, a escritura partiria de situações conhecidas, familiares ou ordinárias para penetrar no universo das *visões impensáveis*.

É inegável, no entanto, a percepção de que foram em grande medida em seus contos – produção extensa e significativa, sobretudo das obras de Lispector e Ocampo, já que Bombal teria suspenso a atividade de escrita em determinado momento de sua vida<sup>12</sup> – que nos foram apresentadas constantemente questões sobre a crise da identidade feminina, fantasias estéticas que associavam a escrita com a problematização do corpo sexuado da mulher (por vezes reconhecido como feminino, híbrido ou andrógono), problematizando posições e papéis sociais e o complexo processo de constituição - sempre fluida - da identidade e da subjetividade. A partir de inúmeras personagens narradoras e/ou protagonistas, adentramos em universos de poderes mágicos, casamentos frustrados, conhecimentos secretos e inquietantes perversões: mães transgressoras, filhas rebeldes, adolescentes más, metamorfoses animais, impaciências violentas, inteligências perversas, pequenas garotas maldosas ou vitimadas que poderiam ser vistas como férteis encenações de um tipo de subjetividade e transgressividade feminina.

---

uma possível inscrição do feminino nessas narrativas. Essas marcas de feminilidade, ainda que não fossem exclusivas de uma escrita de autoria de mulheres, poderiam remeter a possíveis identificações com o feminino, bem como problematizar relações de gênero.

<sup>12</sup> Laura Janina Hosiasson, no posfácio à tradução em português dos romances de Bombal, nos apresenta a intrigante dúvida sobre a brevidade do conjunto da obra da autora, que desde seu romance de estréia, em 1935 – *La última niebla* – publicaria somente mais um romance, em 1938 – *La amortajada* – e cinco pequenos contos – “Las islas nuevas”, “El árbol”, “Trenzas”, “La historia de María Griselda” e “Lo secreto” –, além de algumas crônicas poéticas e textos esparsos. Hosiasson pontua esta suspensão desse movimento de escrita de Bombal a partir de finais dos anos 1930: “Esse movimento não racional e anti-intelectual explicaria talvez a forma drástica com que a inspiração a abandonaria para sempre de forma tão prematura [...]. A esterilidade literária cresceu como um tormento para Bombal, uma verdadeira tragédia. Traduziu, corrigiu, leu e releu para depois destruir de maneira sistemática tudo que havia escrito” (BOMBAL, 2013, p.203-204). Alguns episódios sobre a existência tumultuada da escritora estão narrados também no livro *María Luisa* (1984), escrito por Ágata Gligo. Lucía Guerra observa que María Luisa Bombal “fue víctima de la sociedad. Estaba en la cúspide de su carrera en el año 1939, pero una mujer de 29 años que todavía no se había casado –en esa época- era un fracaso, una solterona. Entonces esa desilusión la hace llevar un revólver en la cartera y le dispare a Eulogio Sánchez. Fue un escándalo que significa el final de su carrera. Después se fue a Nueva York y deja de escribir para siempre” (GUERRA, 2014).

O movimento das terapias que percorrem os contos dessas três autoras ilustra de maneira inusitada os complexos caminhos nos quais se tecem os fios da ideologia e das questões de gênero como parte integrante da vida social. Através das ficções, dessas breves narrativas, essas escritas denunciaram, a suas maneiras, a vida burguesa de seus tempos e a manutenção da ordem social, possibilitando o surgimento de uma função por vezes subversiva da mulher (escritora e personagem) nesses contextos, concedendo a ela um lugar de poder, por vezes mágico, por vezes resistente, de violenta rebelião do *status quo*. Muitas dessas características evidenciadas a partir desses contos acabam por se combinar na criação de uma força de ruptura, subversão e mudança, como será possível notar ao longo das terapias percorridas. As vozes dessas autoras e personagens provocariam brechas e desestabilizariam discursos dominantes ao formularem o imprevisível, fazendo o que, muitas vezes, não se esperaria delas. Nesse sentido, Josefina Delgado, ao comentar a biografia de Victoria Ocampo, de alguma maneira parece ter antecipado a descrição das estratégias narrativas de sua irmã, Silvina Ocampo, ao anunciar o seguinte:

Nada mais apaixonante para uma mulher do que ler as memórias de Victoria Ocampo. Fazendo-o se derrubam as barreiras das diferenças sociais, porque ali está, para quem necessite corroborá-lo, o mesmo fervor, o mesmo medo, a mesma insegurança que qualquer mulher sente quando decide fazer o que não se espera dela. E escrever é algo que pode se fazer de muitas maneiras: como Sherazade para que não lhe cortem a cabeça, ou para olhar-se em um espelho impiedoso mas verdadeiro (1989, p. 137)<sup>13</sup>.

A tradição dos estudos feministas mais contemporâneos – sobretudo americanos, franceses e latino-americanos – certamente contestaria a crença de Delgado numa possível superação das diferenças sociais entre essas escrituras, pois evidentemente os contextos de vida (econômicos, sociais, culturais) de Victoria Ocampo – de Silvina Ocampo, María Luisa Bombal e Clarice Lispector – teriam possibilitado e condicionado, em grande medida, sua atividade como escritora. E embora os movimentos das *terapias de dispersão espectral* não percorram necessariamente os rastros biográficos e históricos das vidas de Bombal, Lispector e Ocampo, assim como também não adentrem profundamente o vasto domínio das discussões sobre a escritas de mulheres na América

---

<sup>13</sup> No original: “Nada más apasionante para una mujer que leer las memorias de Victoria Ocampo. Haciéndolo se derriban las barreras de las diferencias sociales, porque allí está, para quien necesite corroborarlo, el mismo fervor, el mismo miedo, la misma inseguridad que cualquier mujer siente cuando decide hacer lo que no se espera de ella. Y escribir es algo que puede hacerse de muchas maneras: como Scherezada para que no le corten la cabeza, o para mirarse en un espejo despiadado pero verdadero” (1989, p. 137).

Latina, não deixamos, por razões contextuais, de reconhecer e nos situar frente a esses debates de ideias. Esse diálogo foi mais propositivo na sexta parte do primeiro capítulo deste estudo e também apareceu, em alguns casos, no transcorrer dos movimentos das terapias, como será possível observar e encontrar referências determinadas. Afinal, como propôs Ester Tusquets no prólogo do instigante livro de Stefan Bollmann<sup>14</sup>, de fato, viveriam perigosamente todos aqueles que escrevem, todos aqueles que tentam escapar das normas estabelecidas, que são tanto homens quanto mulheres. Só que, no caso dos homens, as normas estabelecidas têm sido sempre tão amplas, que eles seguiram se permitindo a quase tudo sem ter que violá-las. As das mulheres têm sido, ainda que cada vez menos, por certo um pouco mais estritas e asfixiantes (2007, p.8-15). Nas palavras de Tusquets:

A obra de um escritor se lê e se julga sem ter em conta seu sexo; a obra de uma mulher se lê e se julga tendo presente sua condição de mulher [...]. Ser escritor, como dedicar-se a qualquer atividade artística, entraña um risco adicional ao risco de viver. Escrever é uma atividade de risco, e os homens e mulheres que a elegem conhecem sua periculosidade [...]. É possível que as mulheres, situadas em uma posição desvantajosa, as mulheres, obrigadas quase sempre a conciliar nosso trabalho com a maternidade e o lar, tentadas frequentemente a renunciar a ele, sujeitas, ainda hoje, a todo tipo de interrupções, vivamos a condição de escritoras, nos enfrentemos «ao abismo existencial da escritura», com maiores riscos, é possível que vivamos mais perigosamente (2007, p.14-15)<sup>15</sup>.

Percorrendo possíveis encenações de gênero a partir dos contos dessas três autoras, o movimento das terapias - dispersivas, espectrais e desconstrucionistas - acabaram nos conduzindo também à observação do como essas narrativas inscrevem culturalmente o feminino nessas prosas de ficção do século vinte, a partir da década de trinta. É possível que a recorrência constante a temáticas ligadas ao teor fantástico – ou ao uso de uma espécie de “kitsch” e de episódios “grotescos”, como por vezes se categoriza o tom da literatura de Silvina Ocampo, por exemplo<sup>16</sup>, - e à perversidade nas

---

<sup>14</sup> O livro em questão é o *Las mujeres que escriben también son peligrosas* (2007).

<sup>15</sup> No original: “La obra de un escritor se lee y se juzga sin tener en cuenta su sexo; la obra de una mujer se lee y se juzga teniendo presente su condición de mujer [...]. Ser escritor, como dedicarse a cualquier actividad artística, entraña un riesgo adicional al riesgo de vivir. Escribir es una actividad de riesgo, y los hombres y mujeres que la eligen conocen su peligrosidad [...]. Es posible que las mujeres, situadas en una posición desvantajosa, las mujeres, a las que todo suele exigirnos un esfuerzo mayor, obligadas casi siempre a compaginar nuestro trabajo con la maternidad y el hogar, tentadas a menudo a renunciar a él, sujetas, aún hoy, a todo tipo de interrupciones, vivamos la condición de escritoras, nos enfrentemos al «abismo existencial de la escritura», con mayores riesgos, es posible que vivamos más peligrosamente”. (2011, p.14-15).

<sup>16</sup> Recomendamos especialmente o primeiro capítulo do livro de Patricia Klingenberg, “The Fantastic and the Grotesque” (1999), além do artigo de Mónica Zapata, decorrente de sua tese de doutorado, intitulado

relações de gênero e, mais amplamente, nas relações humanas, se torne uma espécie de código secreto que nos convida igualmente a refletir sobre o amor e a busca pela felicidade. Por entre náuseas<sup>17</sup> e crises, do humor ao terror, do fantástico ao grotesco, da ingenuidade à perversidade, Clarice Lispector, María Luisa Bombal e Silvina Ocampo criaram narrativas excepcionalmente originais, concebendo estéticas singulares ao formularam novas abordagens de escrituras. Poderiam também, quem sabe, ter formulado uma nova abordagem para o amor<sup>18</sup>, talvez livre das convenções do romance cortês, talvez questionador da tradição patriarcal familiar ou apenas consciente de sua própria natureza inerentemente contraditória, que operaria num entre-lugar, situado no limiar tênue entre a felicidade, a dor, a solidão e a morte<sup>19</sup>.

É notório o fato histórico-temporal de as três autoras terem vivido e produzido suas obras ao longo da primeira e da segunda metade do século XX – e, portanto, numa época atual, muito próxima daquela vivenciada pelos leitores de hoje – além do fato de terem sido, igualmente, contemporâneas entre si, ainda que não tivessem se conhecido pessoalmente<sup>20</sup> ou através de suas publicações. É sabido, por certo, que ao menos Silvina Ocampo foi leitora e admiradora da literatura de Bombal, tendo selecionado um de seus contos para a primeira publicação de *La Antología de la Literatura Fantástica*, em 1941, organizada por ela em parceria com seu marido Adolfo Bioy Casares<sup>21</sup> e Jorge Luis Borges.

---

“La métamorphose des corps et l’esthétique du grotesque dans les récits de Silvina Ocampo” (1998, p.181-193). Ver também o modo como Danubio Torres Fierro descreve a posição de Ocampo na literatura mundial como vaga e imprecisa, não ignorada ou desconsiderada, mas marginalizada. Ele especula que ninguém tem sabido como ler seu trabalho: “es que en las paredes huecas de los relatos de la Ocampo hay gatos encerrados. Y más: tienen un doble fondo” (1975, p.58). Na sequência do mesmo texto, *Correspondencia con Silvina Ocampo*, Fierro comenta sobre a estranha combinação entre a erudição e a vulgaridade [“cursilería”] feminina observada em seu trabalho, característica bastante diferente daquela encontrada na obra de outros escritores.

<sup>17</sup> Nos referimos aos estudos da obra de Clarice, especialmente ao ensaio “A Náusea”, de Benedito Nunes em *O dorso do Tigre* (1969).

<sup>18</sup> Como disse certa vez Silvina Ocampo, em entrevista concedida a Patricia Klingenberg em março de 1980, o amor, com todas as suas imperfeições, é a melhor fonte de felicidade (KLINGENBERG, 1999, p.15).

<sup>19</sup> Indicamos o trabalho de tese de Robert Serros, “La felicidad vista a través del amor, la soledad, y la muerte en la obra literaria de María Luisa Bombal” (1971).

<sup>20</sup> É provável que María Luisa Bombal e Silvina Ocampo tenham se conhecido pessoalmente, já que ambas publicaram, em períodos próximos, muitos de seus textos na revista *Sur*, criada pela escritora e agente cultural Victoria Ocampo, irmã de Silvina. A revista *Sur* produziu profundo impacto e influência na divulgação das artes Latino Americanas em vários países das Américas e da Europa. Bombal e Silvina Ocampo frequentaram igualmente o mesmo círculo prestigiado de intelectuais em Buenos Aires, que foi integrado por artistas como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Gabriela Mistral, Igor Stravinsky, André Malraux, Rabindranath Tagore, Waldo Frank, Graham Greene, Albert Camus, dentre outros.

<sup>21</sup> Sobre a seleção, por parte de Silvina Ocampo, do conto de Bombal como integrante da primeira edição da Antologia e sua possível ausência nas futuras edições da obra, confirma o artigo de Walter Carlos Costa,

Quando nos aproximamos de estudos dos contos produzidos por essas três autoras e de parte das leituras críticas já realizadas sobre essas ficções, percebemos a recorrência de discussões sobre a presença do modo fantástico, do grotesco e do feminino nessas narrativas como elementos significativos que aparecem isoladamente ou de modo subversivamente entrelaçado, apontando para possíveis formas de se minar as representações dominantes e polarizadas, sejam elas estéticas, de classe, de poder ou de gênero. Em alguns desses estudos, as teorias do fantástico e do grotesco se aproximam das discussões teóricas feministas na literatura para sustentar o aspecto comum que elas manteriam entre si e que estaria relacionado à crítica dessas narrativas aos valores dominantes<sup>22</sup>. Não nos deteremos aqui propriamente aos estudos teóricos e possíveis comentários relacionados ao tema do fantástico, especialmente na literatura latino-americana, sobretudo por entendermos que esta vasta fortuna crítica instituiu tentativas categóricas de definição sobre o que seria o modo fantástico a partir de uma perspectiva notoriamente estruturalista, como o foram as propostas literárias teóricas dos formalistas russos, como Roman Jakobson<sup>23</sup>, Vladimir Propp<sup>24</sup> e Tzvetan Todorov<sup>25</sup>. Também são significativos os apontamentos sobre como as ficções fantásticas marcaram um dos modos particulares e proeminentes das narrativas produzidas em meados das décadas de 1930 e 1940, sobretudo as argentinas, e a escritura literária do Río de la Plata. María Teresa Gramuglio (2001; 2002) aponta como, durante este período, as letras argentinas discutiam a questão de como narrar associada à consolidação de uma poética do fantástico em oposição ao realismo narrativo<sup>26</sup>. Também nesse sentido, Laura Janina Hosiasson<sup>27</sup> observa que o primeiro romance de María Luisa Bombal – *La última niebla* – foi escrito

---

“Las traducciones de la Antología de la literatura fantástica de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo” (2008).

<sup>22</sup> Veja os comentários de Patricia Klingenberg logo na introdução de seu “Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo”, leitura fortemente recomendada no contexto de nosso estudo (1999, p. 31).

<sup>23</sup> Veja a introdução escrita por Jakobson, “Hacia una ciencia del arte poético” ao livro *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1978).

<sup>24</sup> Veja o capítulo escrito por Propp, intitulado “Las transformaciones de los cuentos fantásticos” (1978).

<sup>25</sup> Veja as obras *Introdução à Literatura Fantástica* (2004), *Poetics of Prose* (1977) e *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1975).

<sup>26</sup> Há também dois artigos publicados no livro organizado por Sylvia Saíta (2004), um de autoria de Carlos Dámaso Martínez, “La irrupción de la dimensión fantástica” (p.171-194), outro de autoria de Daniel Balderston, “De la Antología de la literatura y sus alrededores” (p.217-128). Rosemary Jackson, no capítulo “El modo fantástico”, também faz um acercamiento teórico interessante sobre o fantástico em seu livro *Fantasy: literatura y subversión* (1981). Outras consultas interessantes passam pelo artigo de Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, publicado pela revista *Sur* (n. 5, 1932), pelo livro *Otras inquisiciones* (1952) e pela conferência “El sentimiento de lo fantástico”, proferida por Julio Cortázar em 1982. Confirma também o livro de David Roas, *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas* (2014).

<sup>27</sup> Pós-fácio da tradução de sua autoria dos romances de Bombal (BOMBAL, 2013, p. 198-199).

e publicado pela primeira vez em Buenos Aires em 1935, no mesmo ano em que Jorge Luis Borges estreava como narrador em *Historia universal de la infamia*. A narrativa de Bombal “veio romper com os esquemas e as estruturas tradicionais da literatura de cunho realista herdadas do século XIX e que imperavam na narrativa chilena até então. A publicação de A última névoa marcaria também um dos momentos iniciais da escrita feminina contemporânea latino-americana” (BOMBAL, 2013, p.198-199).

O fantástico seria um modo de ficção antigo, como nos propôs Bioy Casares no prólogo da edição original da *Antología de la literatura fantástica*<sup>28</sup>, nos conduzindo a imagens de homens e mulheres pré-históricos reunidos em volta do fogo, ouvindo os relatos de um antigo contador de histórias, verdadeiro precursor das ficções fantásticas modernas. Freud teorizou sobre o animismo ou a previsão mágica como fase inicial tanto da civilização quanto dos indivíduos<sup>29</sup>. Também Frederic Jameson postulou a ficção fantástica moderna como descendente do romance medieval, versão degradada do antigo mito<sup>30</sup>. Na América Latina, escritores como Borges, Bioy Casares e Julio Cortázar, os mais conhecidos da geração de nossas autoras, se reconheceram herdeiros, na virada do século, de precursores como Henry James e Franz Kafka. É possível situarmos Ocampo, Bombal e Lispector entre esses escritores como autoras modernas que evocaram as origens antigas de suas artes, fornecendo à voz narrativa, por vezes feminina, a possibilidade de participação ao redor daquela antiga fogueira<sup>31</sup>, hoje representada por seu moderno equivalente, o conto<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Nos diz Casares: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras” (1940, p.7).

<sup>29</sup> Rosemary Jackson resumiu os argumentos de Freud sobre o desenvolvimento paralelo dos indivíduos e da sociedade em *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981, p.71-72).

<sup>30</sup> Ver Frederick Jameson em “Magical Narratives: Romance as Genre” (1975, p.138).

<sup>31</sup> “O conto – não o conto moderno, mas a arte de narrar – é, como a historiografia o elegeu, o gênero literário mais antigo de todos, originado da fábula, da oralidade, do simples ato de reunir as pessoas e de contar algo: do simples ato de contar histórias, nascido da narração das caçadas, das grandes guerras, das grandes aventuras e façanhas; originado dos mitos, dos temores e das lutas entre os povos tudo muito antes da existência da escrita. Assim nasceram as parábolas que relacionam até hoje homem e cosmos: as histórias breves que rememoram passados, contadas pelos mais antigos aos mais novos” (OGLIARI, 2012, p.61).

<sup>32</sup> Sobre teoria do conto, concepções e possíveis modalidades, sugerimos indicações fundamentais como as de Edgar Allan Poe, em sua segunda resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne (2004). Em *A Filosofia da Composição* (2001) e “O princípio poético” (1987), Poe aponta o conto como domínio, por excelência, da imaginação, gênero literário que teria a brevidade de um poema, leitura em “Um só fôlego”, gerando um efeito de totalidade. Poe propõe o princípio fundamental, “o Todo no Um”, ou seja, a totalidade do efeito ou do sentido em uma forma concisa e reduzida; ver Charles Kiefer, em *A poética do conto* (2004); ou o conhecido texto de Ricardo Piglia, “Tese sobre o conto”, In: *O laboratório do escritor* (2004); também Julio Cortázar, em seu “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”. In: *Valise de Cronópio* (1974); o livro de Enrique Anderson Lambert, *Teoría y técnica del cuento* (1979); Mempo Giardinelli, em *Assim se escreve um conto* (1994); Mario Lancelotti, em seu *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento* (1965); Nádia Gotlib, em sua *Teoría do Conto* (2006), dentre outros ainda. Sobre as distinções em língua inglesa do conto antes da modernidade (*tale*, antigo ato de contar histórias, narrativas

Retomando a natureza do presente estudo, pontuamos novamente que o caráter das três terapias de dispersão espectral aqui percorridas também nos afasta um pouco dessas discussões teóricas já instituídas, citadas anteriormente, seja sobre o modo fantástico ou grotesco, seja ainda sobre o conto enquanto gênero narrativo nascido para a modernidade<sup>33</sup>. Ainda assim, sabemos que de tudo fica sempre algo, daí a importância inegável desses trabalhos precursores e do indiscutível valor dessas pesquisas para o caminho de nossas *Investigações Literárias*. E, nesse sentido, a metáfora da escada de Wittgenstein ilustra bem tanto o percurso das terapias aqui percorridas quanto a dissolução de qualquer hierarquia que estabeleça maior ou menor valor – seja entre saberes, crenças, aprendizados ou experiências –, apontando para a dimensão ética e política do pensamento do autor e para sua atitude perante a vida. Wittgenstein renuncia qualquer pretensão de visão ontológica superior, praticando uma espécie de crítica imanente. Vejamos o que ele nos diz nesta passagem:

Cada uma das frases que escrevo procura exprimir tudo, isto é, a mesma coisa repetidas vezes; é como se elas fossem simplesmente visões de um mesmo objeto, obtidas de ângulos diferentes. Poderia dizer: se o lugar a que pretendo chegar só se pudesse alcançar por meio de uma escada, desistiria de tentar lá chegar. Pois o lugar a que de fato tenho de chegar é um lugar em que já me devo encontrar. Tudo aquilo que se pode alcançar com uma escada não me interessa (WITTGENSTEIN, 2000, p. 21).

Ao longo de nosso estudo, cada um dos três movimentos terapêuticos partiu, como já dito, de um mesmo problema aparente – o problema do gênero – que foi levado ao ‘divã’ com o propósito de se reencená-lo terapeuticamente a partir dos efeitos performáticos que se manifestaram, em atos reiterados de leitura dos contos selecionados, neste corpo de leitora-terapeuta. Essa busca foi motivada por uma leitora interessada em percorrer os usos, rastros e envios possíveis que partiram dessas narrativas em direção a outros possíveis *jogos de linguagem*. Nessas dispersões, nem sempre previsíveis, conduzidas por *semelhanças de família* de naturezas diversas - nem racionais, nem irracionais, nem interpretativas, nem permeadas por relações de causa e efeito -, entraram no movimento terapêutico outros sons, vozes, cenas, cenários, textos e imagens capazes de compor uma *visão panorâmica e cênico-corporal* do problema do gênero, tomando as narrativas literárias como produtos da cultura. As terapias, em seus três ensaios ou

---

com uso da oralidade e da escrita) para o conto como gênero moderno (*short story*, o gênero conto, e suas especificidades, criado a partir de Poe), confira o texto de Robert Marlet, “From tale to short story: the emergence of a new genre in the 1850’s” (1994).

<sup>33</sup> Ítalo Ogliari, 2012.

movimentos, acabaram por nos remeter a diversificadas e surpreendentes encenações de gênero e encenações culturais do feminino.

As terapias de nossas Investigações Literárias, inspiradas na ‘anti-filosofia’ de Wittgenstein<sup>34</sup> e na desconstrução de Derrida lidam com a força evocativa e imagética dos efeitos da escritura e com o teor pictórico e evanescente<sup>35</sup> das prosas selecionadas, sem recorrer ao *feitiço* da vã promessa de tentar explicar, dar a eles um sentido, uma origem ou destino seguro<sup>36</sup>. Não desprezam os contextos situados (como o reconhecimento sobre o fato de Bombal, Lispector e Ocampo terem sido todas elas intelectuais de classe média alta, escritoras latino-americanas contemporâneas, que viveram e escreveram no século vinte familiarizadas com as vanguardas europeias e com o surrealismo, e que puderam dispor dos meios que Woolf<sup>37</sup> reivindicava às mulheres escritoras – recursos econômicos, ampla cultura, viagens pela Europa – unidos a suas fortes personalidades), da mesma forma como não recorrem ao perigo redutor das explicações meramente biográficas de suas escrituras. As terapias inauguram poéticas da sensibilidade sem incorrer aos dogmatismos de teorias hermenêuticas, essencialistas, racionalizantes ou estruturalistas.

Neste estudo, esboçamos uma espécie de recusa em nomear essas escritas ou em tentar reuni-las sob uma série de características comuns, aparentemente explicáveis e categoricamente teorizáveis. Também tendemos a nos afastar das múltiplas tentativas de justificá-las a partir das biografias<sup>38</sup> e das histórias de vida dessas escritoras – por vezes tão misteriosas quanto suas próprias obras – e de quaisquer possíveis intenções autorais pressupostas durante suas respectivas produções, ainda que suas vidas - assim como suas

---

<sup>34</sup> Recomendamos e nos referimos aqui ao livro de Alain Badiou, intitulado *La antifilosofia de Wittgenstein* (2013).

<sup>35</sup> Laura Janina Hosiason comenta sobre o “teor pictórico e evanescente” da prosa de María Luisa Bombal e sobre o ritmo entrecortado e quase cubista de sua narrativa, que apontariam para a influência indireta dos movimentos das vanguarda e do surrealismo, com os quais a autora teria se familiarizado durante sua adolescência em Paris com a família (Posfácio de BOMBAL, 2013, p.209).

<sup>36</sup> Fazemos referência direta aqui ao *O cartão-postal*, de Jacques Derrida (2007) e sua formulação de *différance*, em *A escritura e a diferença* (2009).

<sup>37</sup> Virginia Woolf em seu célebre ensaio, “Um teto todo seu” / “A room of one’s own” (1928).

<sup>38</sup> Sobre estudos crítico-biográficos de Lispector confira especialmente os de Nádya Battella Gotlib, *Clarice: uma vida que se conta* (1995) e *Clarice fotobiografia* (2008); de Teresa Cristina Monteiro Ferreira, *Eu sou uma pergunta; uma biografia de Clarice Lispector* (1999); e de Benjamin Moser, *Clarice, uma biografia* (2009). Sobre a vida de Silvina Ocampo confira as entrevistas com a autora realizadas por Noemí Ulla em *Encuentros con Silvina Ocampo* (1982); também a biografia de Enrique Pezzoni, *Páginas de Silvina Ocampo* (1984); de Matilde Sánchez, *Las reglas del secreto* (1991); e o recente livro de Mariana Enriquez, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014). Já sobre María Luisa Bombal indicamos o “Testemonio autobiográfico”, baseado numa série de entrevistas realizadas por Lucía Guerra e Martín Cerda com a autora em 1979 (GUERRA, 1996); uma entrevista realizada por Gloria Lira, em 11 de janeiro de 1979, publicada no livro *María Luisa Bombal: realidad y fantasía* (LIRA, 1986); e uma conversa com Sara Vial, em “Testimonios: Las ardillas de María Luisa Bombal” (1978).

literaturas – despertem, de fato, fascínio evidente por parte daqueles que buscam, acima de tudo, compreendê-las. Ainda assim, e de todo modo, algumas referências biográficas foram por certo não apenas consultadas como indicadas, em momentos oportunos, bem como algumas passagens retiradas de entrevistas concedidas pelas autoras e eventualmente de crônicas escritas por elas, especialmente no caso de Lispector. Reportamos-nos, uma vez mais, para o entendimento expresso pela metáfora da escada de Wittgenstein, no sentido de mostrar que o valor ou a relevância deste e de qualquer outro estudo não devem ser julgados a partir de uma lógica hierarquizante, nos chamando a atenção para as semelhanças e diferenças dos distintos jogos de linguagem postos em ação.

A proposta de um novo olhar, praticado pela perspectiva da ‘mirada terapêutica’, alimenta a crença de que a leitura das obras de María Luisa Bombal, Clarice Lispector e Silvina Ocampo depende do fruir de sensibilidades capazes de enxergar nessas literaturas possíveis *semelhanças de família* que não podem, no entanto, ser pré-fixadas, justamente porque levam em conta a imprevisibilidade e a mutabilidade das regras de cada jogo de leitura, tornando-os sempre algo inclassificáveis. A *terapia de dispersão espectral* propõe a descompactação, fragmentação e desconstrução das persistentes relações estabelecidas entre a literatura e o pensamento da representação<sup>39</sup>. Fornece ao leitor e à leitora a possibilidade de olhar determinado problema a partir de uma *perspectiva panorâmica* que desabitua o olhar e se afasta dos caminhos exaustivamente trilhados da interpretação e da representação, “binômio que fundou e que tem mantido firme o lugar da literatura na constelação das artes representativas, área periférica do universo cultural ocidental, cujo centro, vale lembrar, já está ocupado pelo sol da razão” (MONTEIRO, 2012, p.19).

Assim, antecipando brevemente a cronologia do caminho percorrido por este estudo, o leitor ou leitora encontrará ao longo do primeiro capítulo de *Investigações Literárias: terapias e encenações do feminino*, um conjunto de reflexões através das quais propomos um modo particular para lidarmos com as narrativas de María Luisa Bombal,

---

<sup>39</sup> Ainda ao longo de nosso primeiro capítulo, argumentaremos em favor do afastamento da concepção de estudo literário como interpretação ou atividade hermenêutica, partindo das problematizações de Nigel Pleasants (2002), Susan Sontag (1987) e Jonathan Culler (2005), não apenas para desconstruir a ideia de interpretação como representação mimética ou realista, como também os estudos literários que se valem da dicotomia entre forma e conteúdo. Uma outra discussão posta, nesse sentido, será o questionamento da interpretação da terapia wittgensteiniana como “representação perspícua” ou panorâmica a partir dos argumentos de Pleasants baseados numa outra proposta de tradução da expressão alemã utilizada por Wittgenstein. Essa outra possibilidade de traduzir a palavra alemã é entender “representação” por “apresentação”, cujos desdobramentos possibilitam compreensões da expressão “apresentação perspícua” (aforismo 122 das *Investigações Filosóficas*) como performance cênico-corporal, como propõe Miguel (2015, no prelo).

Silvina Ocampo e Clarice Lispector. Num primeiro momento, abordamos uma exposição do pensamento wittgensteiniano e da terapia do discurso filosófico por ele praticada para mostrar como ela serviu de inspiração fundamental para a perspectiva desta pesquisa. Num segundo e terceiro momento, pontuamos a relevância do pensamento de Wittgenstein para os estudos contemporâneos de natureza literária. Num quarto e quinto momento, apresentamos uma interlocução possível entre a terapia de Ludwig Wittgenstein e a prática da desconstrução, com base no acionamento de uma ‘lógica’ da dispersão espectral sugerida na obra de Jacques Derrida, traçando, neste caminho, outros diálogos – tal como o sugerido por Henry McDonald (1994) sobre iterabilidade, performatividade e ato narrativo, bem como aquele que se apresenta na crítica à interpretação hermenêutica sustentada por Susan Sontag (1987) – com o propósito de se praticar, à nossa maneira, aquilo que passamos aqui a chamar de “*terapia de dispersão espectral*”. Num sexto momento, procuramos nos posicionar frente ao amplo debate entre os estudos de gênero, os estudos feministas e a literatura de autoria de mulheres, tendo em vista a questão que elegemos e que perpassa as terapias dos contos de Bombal, Ocampo e Lispector.

Os capítulos seguintes – “Destrançando as tramas e as tranças (e desatando os nós)”; “A fuga da galinha (in)domesticada”; e o “Dos perigos, dos corpos, dos vestidos e dos vestígios: descosturando ‘As vestes perigosas’” – são aqueles em que a terapia é finalmente posta em prática, percorrendo a questão do modo como o gênero passa a ser por nós encenado, a partir dos efeitos performáticos que se manifestaram, em atos reiterados de leitura desses contos selecionados, no corpo efetivo desta leitora terapeuta.

O segundo capítulo é dedicado, ininterruptamente – para não suspendermos o movimento da dispersão terapêutica – ao surpreendente conto de María Luísa Bombal: “Trenzas” ou “Tranças”. No terceiro capítulo, a terapia parte ancorada nos rastros da fuga e da perseguição de uma galinha (in)domesticada, a partir da narrativa de “Uma galinha”, de Clarice Lispector. Neste capítulo, optamos propositalmente pelo uso revezado entre a primeira e a terceira pessoa. Por fim, no quarto capítulo dessas *Investigações*, nosso último movimento terapêutico percorre a instigante narrativa de “Las vestiduras peligrosas” ou “As vestes perigosas” – como optamos por traduzir –, conto de Silvina Ocampo. Os sinuosos e dispersivos movimentos dessas três diferentes terapias filosófico-literárias acabarão por entrançar atrevidamente e despreziosamente alguns de seus emaranhados fios, tecendo imagens surpreendentes de uma poética corpórea que ilumina encenações femininas na pintura, na escultura, na música, no cinema, em outras narrativas

literárias e nas práticas cotidianas das atividades culturais, desconstruindo, assim, oposições maniqueístas de gênero. Embora sejam apenas três o total de contos dos quais partem ancorados nossos movimentos terapêuticos, é significativa a participação potencial de outras obras das autoras ao longo dos jogos remissivos e encenados. A estratégia parte de fornecer, a partir de cada conto, uma maior visibilidade ao desenvolvimento e à explicitação dessas *Investigações Literárias*.

Uma Investigação Literária constitui um modo de abordar um texto literário – em nosso caso, os contos – de um modo semelhante àquele introduzido por Wittgenstein para abordar o discurso filosófico. Assim, uma terapia literária, em analogia com uma terapia filosófica, vê o texto literário como uma “doença” cujos sintomas ou efeitos performáticos sobre o corpo do leitor o incitam e o mobilizam a investigá-los terapeuticamente, rastreando esses efeitos de sentido, acionando uma ‘lógica de espalhamento espectral’ que opera, através de analogias e *semelhanças de família*, por estabelecimento de elos conexivos - muitas vezes imprevisíveis e surpreendentes - entre jogos de linguagem aos quais esses efeitos performáticos podem remeter ilimitadamente o leitor. Assim, uma Investigação Literária é performativa porque coloca o corpo do leitor em ação, em estado de busca, incitando-o a agir como um investigador terapeuta, isto é, a agir descrevendo a natureza e mostrando a legitimidade (e não indagando os porquês) das diferentes conexões - que se vão mostrando entre diferentes paisagens, jogos de linguagem e formas de vida com as quais estão entrelaçados – induzidas pelos efeitos performáticos de sentido do que se pode constatar na superfície do texto literário de partida.

Assim, uma terapia literária não é uma investigação epistemológica ou disciplinarmente configurada em busca de qualquer tipo de conexão mimética ou especular entre uma suposta estrutura ou sentido oculto do/no texto (ainda que ela não negue a concepção de texto literário como forma simbólica hermenêutica, isto é, pré-significativa, ou mesmo, como uma arquitetura previamente estruturada) e um suposto sentido ou estrutura do mundo, da realidade, da existência, da vida. Nesse sentido, um estudo literário conduzido sob uma perspectiva terapêutico-dispersiva é uma investigação pós-epistemológica, pós-estruturalista e pós-hermenêutica que investiga os efeitos performáticos de sentido da superfície da pele de um texto literário sobre a superfície da pele do corpo de um leitor pré-disposto a seguir e a descrever os rastros desses efeitos. É em favor deste outro olhar notoriamente estimulante – e aparentemente pouco explorado ainda no domínio dos estudos literários – que a terapia de dispersão espectral

agencia seu *modus operandi* através de seus jogos de cena, encenações de gênero e dispersões metonímicas que nos enviam a outros jogos culturais de linguagem.

Gostaríamos de alertar ainda ao leitor e à leitora para a importância que as notas de rodapé adquirem ao longo do percurso deste estudo. Grande parte delas, a fim de não comprometer a fluência do movimento terapêutico, acabaram se tornando extensas, com maior ou menor densidade, e funcionaram como artifício indispensável não só de indicações de leituras, citações de passagens originais, pequenas observações e possíveis remissões autorais, mas como local para a introdução de informações biográficas indiretamente exploradas ao longo das terapias ou de tentativas de compreensões mais pontuais sobre determinados temas apontados. Sugerimos, assim, que elas sejam lidas e vistas como parte significativa deste estudo, ao contrário de serem encaradas como uma parte acessória apartada da pesquisa.

Ao longo das *Investigações*, adotamos o critério de manter todas as citações do texto em língua portuguesa, indicando em nota de rodapé, quando necessário, a íntegra da passagem na língua original da fonte consultada, no caso da obra não possuir tradução para o português. Nesses casos, em especial, fomos responsáveis, portanto, por todas as traduções, especialmente no caso dos contos de Bombal e Ocampo, para os quais também não havia traduções aceitas ou disponíveis em língua portuguesa. Em muitos casos, como se fará perceber desde esta introdução, a indicação dos títulos das obras foi mantida no original consultado, seja porque as obras já eram manejadas em nossa biblioteca pessoal e nas quais tivemos acesso, seja ainda porque a obra não possuía tradução conhecida em língua portuguesa.

Para finalizar, tecemos algumas breves linhas para falar das duas imagens escolhidas como epígrafes deste estudo. Sem a pretensão de querer explicá-las ou esclarecê-las – de se domar a obra de arte<sup>40</sup> –, sugerimos apenas descrevê-las e apresentá-las, aos que ainda não as conheçam, traçando alguns de seus possíveis contornos. As duas esculturas, realizadas em bronze sobre suas bases ora de pedra ora de madeira, provocaram o corpo e os sentidos dessa leitora/autora terapeuta no contexto de sua passagem pelo Palácio do Itamaraty, em Brasília<sup>41</sup>. Na primeira delas, a perturbadora escultura “Mulher e sua Sombra”, visualizamos o corpo ereto – perpendicular ao chão – de uma mulher que encena um movimento como se caminhasse. Sua cabeça e seu rosto

---

<sup>40</sup> Nos termos de Susan Sontag (1987).

<sup>41</sup> Meados de junho de 2014. Agradeço com carinho ao companheiro Rodrigo Verly e ao amigo Estevon Nagumo por esta passagem por Brasília.

estão levemente inclinados para o alto enquanto os braços, ao lado do corpo, trazem as mãos suspensas com as palmas viradas para cima, como se encenasse o gesto culturalmente previsto de súplica evidente. Em contraposição e por trás deste corpo dourado e feminino, como se provido de luz, enxergamos uma outra figura humana, escura como a projeção que a sombra inaugura sobre qualquer corpo iluminado. A possível sombra, com suas pernas e braços alongados, desafia todo e qualquer limite preciso determinado pelas ciências óticas ou pela geometria projetiva: a sombra alonga as extremidades de seu corpo como cobras enoveladas, que negam a exatidão retilínea, serpenteiam e se enlaçam no próprio corpo de onde parte para alcançar a mulher não-sombra.

A segunda delas, “Canto da Noite”, está exposta sob uma árvore visivelmente frondosa localizada nos jardins internos do Palácio. Ao que tudo indica, o lugar destinado à escultura teria sido exigência da própria artista, Maria Martins. O interessante de se estar frente a frente à obra é poder percorrê-la e mirá-la sob diferentes pontos e distâncias. Há momentos em que é possível enxergarmos braços, pernas, mãos e cabelos, partes-fragmento de um corpo notoriamente humano enredadas em suas extremidades, compondo uma única imagem que também se assemelha muito aos galhos ou raízes aéreas de uma árvore naturalmente tropical, como aquela que está propositalmente próxima à escultura. Neste jogo de “como se”, também enxergamos o corpo deitado de uma silhueta sensualmente feminina, cujos cabelos serpenteados enroscam-se em braços e pernas estranhamente multiplicadas. Na perspectiva escolhida pela foto da escultura, é possível ainda vermos uma espécie de vagina – orifício central entre o corpo e a base da escultura – entre uma série de pernas inquietamente insinuantes. Segundo Veronica Stigger, curadora da exposição “Maria Martins: Metamorfoses” no Museu de Arte Moderna de São Paulo,

em seu livro sobre Nietzsche, Maria Martins demonstra especial admiração pelos cantos de Zarathustra. Em “O canto da noite”, título que ela toma emprestado para uma de suas esculturas, Nietzsche escreve: “Uma sede está em mim, insaciada e insaciável, que busca erguer a voz”. Em “O canto da noite” [...] as formas se tornam mais arredondadas, mas indefinidas, mais abstratas, numa possível tentativa de dar forma ao que não é palpável, como a voz<sup>42</sup>.

As imagens esculturais de Maria Martins - com suas ferozes sensualidades, com seus tons surrealistas, míticos, eróticos e amazônicos e suas metamorfoses e

---

<sup>42</sup> Veronica Stigger, disponível em: <http://www.bolsadearte.com/oparalelo/maria-martins-metamorfoses>

transmutações humanas – simbolizam um modo no mínimo instigante de iniciar esses diálogos em direção ao movimento de nossas terapias. A relevância do percurso terapêutico inspirado em Wittgenstein como forma de se lidar com narrativas literárias é, como acreditamos e buscamos mostrar neste estudo, a de propor uma outra maneira de olhar e significar o texto literário, contribuição instigante e significativa ainda inexplorada ou pouco explorada no domínio dos estudos literários.

\*\*\*

# 1. Sobre terapia, desconstrução e encenações literárias de gênero

## 1.1. A Terapia filosófica de Wittgenstein como inspiradora de uma atitude metódica nos estudos literários

De início, gostaríamos de apontar para a qualidade da atitude terapêutica que inspira toda esta nossa investigação e que recupera, em um primeiro plano, o estilo terapêutico-aforístico de pensar promovido pelo filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein em sua obra notoriamente aforística – tal como o fizeram também Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Tolstói, Benjamin, Freud –, especialmente a partir da segunda fase de seu pensamento. A obra de Wittgenstein apresenta-se dividida em duas fases ou momentos bastante demarcados por seus comentadores<sup>43</sup>. O primeiro deles se refere ao pensamento do jovem Ludwig em sua única obra publicada em vida, o *Tractatus Logico-Philosophicus*<sup>44</sup>. Nas palavras de Mauro Condé:

---

<sup>43</sup> Hans-Johann Glock, logo na orelha do *Dicionário Wittgenstein*, escreve: “O pensamento de Wittgenstein é em geral dividido em duas fases: a primeira corresponde ao *Tractatus logico-philosophicus*, única obra que publicou em vida e que se insere na tradição da análise lógica da linguagem, inaugurada por Frege e Russell e desenvolvida pelo Círculo de Viena. A segunda fase, conhecida como a do “segundo Wittgenstein”, tem como noção central o “jogo de linguagem” – ou seja, a multiplicidade de usos que fazemos de palavras e expressões sem que haja nenhuma essência definidora da linguagem enquanto tal” (GLOCK, 1998). Na introdução de *Da Certeza* (2012, p.12), Sérgio Miranda reafirma os dois momentos do pensamento de Wittgenstein, contrariando a tese de outros intérpretes –como Moryal-Sharrock em *Understanding Wittgenstein's On Certainty* (2007, cap.8) e Stroll em *Wittgenstein* (2002, cap.1) –, que defenderam que as notas que compõe *Da Certeza* constituiriam uma terceira fase da filosofia wittgensteiniana. Segundo Miranda, tais notas teriam sido muito pouco trabalhadas pelo autor depois de escritas.

<sup>44</sup> A primeira publicação do *Tractatus*, em alemão, ocorreu em 1921, embora tenha sido escrito por Wittgenstein durante sua participação como soldado no front da Primeira Guerra Mundial, em 1918. Foi a única obra do filósofo publicada em vida. Sua decisão de integrar o Exército austríaco como voluntário, tendo sido, inclusive, preso na Itália, teve menos relação com o sentimento patriótico e com a ideologia bélica, mas com a experiência de enfrentar a morte: “poder-se-ia dizer que ele [Wittgenstein] partiu para a guerra não em prol de seu país, mas de si mesmo” (MONK, 1995, 112). Como muitos intelectuais de seu tempo, Wittgenstein queria atuar no solo da prática e teria sido profundamente influenciado pelo valor espiritual de enfrentar a morte, mencionado por William James, em *Varieties of religious experience*, conforme comentara com Russell em 1912. James escreveu: “Não importa quais possam ser as deficiências de um homem. Se ele estiver disposto a enfrentar a morte, e ainda mais se a suportar heroicamente, a serviço da causa que escolheu, será consagrado para sempre”. Nos diários escritos por Wittgenstein durante a guerra, Monk diz haver sinais de que ele ansiava por esse gênero de consagração. Ao vislumbrar o inimigo pela primeira vez, Wittgenstein escreve: “Agora tenho a chance de me tornar um ser humano desceite, pois estou face a face com a morte [...]. Talvez a proximidade da morte traga luz à vida. [...] Deus, ilumina-me”. O que Wittgenstein queria da guerra, como aponta Monk, era “uma transformação total de sua personalidade” (MONK, 1995, 113). Suas experiências de guerra de fato inspiraram a combinação de sua teoria lógica com reflexões acerca de temas místicos (ética, estética, morte) (GLOCK, p.27). Como apontou Glock, como “esboço de uma vida intelectual”: “Ludwig Wittgenstein (1889-1951) foi o filho caçula de uma família vienense rica e culturalmente refinada, de ascendência judaica. O lar dos Wittgenstein foi um centro de vida artística, e, em particular, de música. Esse ambiente garantiu a Wittgenstein algo que mais tarde ele denominaria o seu ‘bom treinamento intelectual pré-escolar’, que se resumia, no caso, à música do classicismo vienense e a uma certa vertente da literatura alemã capitaneada por Goethe, que rejeitava o

O *Tractatus Logico-Philosophicus* é uma obra bastante singular na história da filosofia ocidental, e isto não se deve às circunstâncias em que foi escrito. Esse pequeno livro de aproximadamente oitenta páginas, constituído de aforismos nem sempre inteligíveis, é uma obra filosófica por excelência. Ele contém, de modo compacto, direta ou indiretamente, uma parte considerável dos atuais problemas filosóficos, isto é, problemas relativos a lógica, linguagem, ontologia, teoria do conhecimento, epistemologia, ética, metafísica, e até mesmo relativos ao místico. [...] Wittgenstein pretendia com o *Tractatus* traçar um limite para o pensar, ou melhor, para a expressão dos pensamentos, pois, como esclarece, ainda no Prefácio, este limite somente é possível de ser traçado na linguagem, uma vez que, se pretendêssemos traçar os limites do pensamento, teríamos que pensar os dois lados do limite do pensável, isto é, “(...) deveríamos pensar o que não pode ser pensado”. Portanto, somente no interior da linguagem esse limite pode ser traçado, sendo mero “absurdo” o que permanece fora dele (CONDÉ, 1998, p.42-43).

O segundo momento de sua obra<sup>45</sup> coincide com o retorno do filósofo a Cambridge, entre 1929 a 1932, durante o qual ocorreu uma mudança radical em seu modo de filosofar e de conceber, sobretudo, a linguagem: enquanto que, no primeiro período, a linguagem era vista como um sistema abstrato estrutural cuja forma lógica espelhava uma suposta estrutura lógica do mundo, num segundo momento, ela passa a ser vista como prática social corpórea e dinâmica (uma encenação corporal) que não pode ser dissociada (e nem investigada fora) de uma *forma de vida*. Nas palavras de Wolfgang Huemer:

Para Wittgenstein, a linguagem não era apenas um dos problemas centrais da filosofia; ela também era a chave para a sua solução. Repetidamente ele nos advertiu contra o nosso ímpeto de compreender mal o funcionamento de nossa linguagem, apontando para as

---

nacionalismo e a fé no progresso característicos da atitude preponderante na cultura europeia do século XIX e início do século XX. Do ponto de vista cultural, Wittgenstein foi um conservador, sentindo-se em desconhecimento com o ‘espírito da corrente dominante na civilização europeia e americana’. Narrar parte dessa biografia seria um capítulo à parte, permeado, é verdade, por histórias de suicídios e aspectos de uma vida atribulada e singular, que certamente exerceram influência, em alguma medida, em sua obra. As influências mais diretas sobre seu pensamento foram por ele mesmo enumeradas em 1931: Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa (GLOCK, 1998, p.21). Wittgenstein foi um jovem estudante de engenharia interessado pelas questões da Filosofia e que após estudar as obras de Gottlob Frege e Bertrand Russell, mantendo contato com ambos, formulou uma crítica radical ao pensamento desses autores logo em sua primeira obra.

<sup>45</sup> Em 1951, ano de sua morte, Wittgenstein deixa a onerosa tarefa de organização e edição de seu volumoso *Nachlass* (espólio e anotações) de aproximadamente trinta mil páginas a três executores literários – Anscombe, Rhees e von Wright – instruindo-os a publicar aquilo que julgassem apropriado. Nos anos 1930, as anotações de seus alunos a partir de suas aulas, em Cambridge, foram compiladas e distribuídas e ficaram conhecidas pelo título de *O livro azul*. Dessa mesma época é *O livro marrom*, que foi ditado por Wittgenstein a Skinner e Alice Ambrose como tentativa de formular para si mesmo os resultados de seu trabalho, sem a pretensão de publicá-lo. Seus demais escritos passam a ser publicados a partir de 1953, incluindo suas *Investigações Filosóficas*, mas os estudos sobre sua filosofia surgem já na década de 1960, bem como obras que buscaram relacioná-la com a teoria da literatura e a crítica literária. Ver, sobretudo: (SCHULTE, 1992, p.28); (MONK, 1995, p.304-312); (ABRAMOVICH, 1999, p. 77-78). A publicação da tradução inglesa de *Cultura e Valor*, em 1980, exercerá forte influência na poesia e na ficção estadunidenses dessa mesma década, declarando-se como manifestadamente wittgensteinianas (PERLOFF, 1992, p. 193).

armadilhas que são construídas na linguagem e seus poderes para conduzir nossos caminhos filosóficos em direção a escuros becos, para "enfeitiçar nossas mentes". Wittgenstein argumentou que, para resolver a maioria dos problemas filosóficos, nós não precisamos de melhores teorias filosóficas; não devemos visar a explicações, mas sim, a descrições detalhadas dos usos de nossas palavras, fornecendo uma "representação panorâmica" (IF §122)<sup>46</sup> por meio da qual podemos obter uma compreensão mais profunda da linguagem. Os problemas filosóficos, Wittgenstein afirma, "são resolvidos... olhando para os modos de funcionamento de nossa linguagem de tal forma que esse olhar nos permita reconhecê-los: *a despeito de* uma vontade de entendê-los" (IF § 109). É a sua afirmação de que, identificando os riscos inerentes à nossa linguagem manifesta, mostrando que "ilusões gramaticais" (IF § 110) são a verdadeira fonte da maioria dos problemas filosóficos, podemos resolver esses problemas, como um terapeuta que cura seus pacientes, mostrando-lhes a fonte de suas doenças (HUEMER, 2004 p. 1-2. Tradução nossa)<sup>47</sup>.

Os aforismos aos quais se refere explicitamente Wolfgang Huemer, na citação anterior, acrescidos de mais dois, nos aproximam de uma melhor compreensão do papel desta filosofia que "deixa tudo como está" e que parece travar uma luta radical contra todos os modos metafísicos do pensar. Nas palavras de Wittgenstein:

---

<sup>46</sup> Chamamos a atenção para a tradução não usualmente contestada, entre os estudiosos de Wittgenstein, da expressão "perspicuous representation", utilizada nesta passagem por Wolfgang Huemer - "Uebersichtlichkeit", na passagem original em alemão -, a qual optamos por traduzir por "representação panorâmica", assim como ocorre na tradução feita por José Carlos Bruni na edição de *Os Pensadores*. Bruni também utiliza as expressões "visão panorâmica" e "caráter panorâmico". Vale, porém, destacar aqui o entendimento que alguns críticos brasileiros fazem da palavra "representação", apontada nesta passagem, que, no contexto do pensamento de Wittgenstein, não estaria relacionada à ideia mimética da arte como representação da realidade. O aforismo é o seguinte: "Uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma visão panorâmica do uso de nossas palavras. – Falta caráter panorâmico à nossa gramática. – A representação panorâmica permite a compreensão, que consiste justamente em "ver as conexões". Daí a importância de encontrar e inventar *articulações intermediárias*. O conceito de representação panorâmica é para nós de importância fundamental. Designa nossa forma de representação, o modo pelo qual vemos as coisas. (É isto uma 'visão do mundo?')" (IF - §122).

<sup>47</sup> Tradução nossa da seguinte passagem, no original: "For Wittgenstein language was not only one of the central problems of philosophy; it was also the key to their solution. Over and over he warned against our urge to misunderstand the workings of our language, pointing out the traps that are built into language and its powers to lead our philosophical paths into dark alleys, to "bewitch our minds." Wittgenstein argued that to solve most philosophical problems we do not need better philosophical theories; we should not aim for explanation, but rather for a detailed description of the use of our words, providing a "perspicuous representation" (PI §122) by means of which we can gain a more profound understanding of language. Philosophical problems, Wittgenstein states, "are solved...by looking into the workings of our language, and that in such a way as to make us recognize those workings: *in despite of* an urge to misunderstand them" (PI §109). It is his contention that by making the risks that are inherent in our language manifest, by showing that "grammatical illusions" (PI §110) are the true source of most philosophical problems, we can solve these problems, like a therapist who cures his patients by showing them the source of their illness" (HUEMER, 2004 p. 1-2).

A filosofia simplesmente coloca as coisas, não elucida nada e não conclui nada. Como tudo fica em aberto, não há nada a elucidar [...]. (WITTGENSTEIN - IF-§ 126)<sup>48</sup>.

A filosofia não deve, de modo algum, tocar no uso efetivo da linguagem; em último caso, pode apenas descrevê-lo. Pois também não pode fundamentá-lo. A filosofia deixa tudo como está [...] (WITTGENSTEIN - IF-§ 124).

Era certo dizer que nossas considerações não deviam ser considerações científicas [...]. E não devemos construir nenhuma espécie de teoria. Não deve haver nada de hipotético em nossas considerações. Toda *elucidação* deve aparecer e ser substituída apenas por descrição. E esta descrição recebe sua luz, isto é, sua finalidade, dos problemas filosóficos. Estes problemas não são empíricos, mas são resolvidos por meio de um exame do trabalho de nossa linguagem e de tal modo que este seja reconhecido: *contra* o impulso de mal compreendê-lo. Os problemas são resolvidos não pelo acúmulo de novas experiências, mas pela combinação do que é já há muito tempo conhecido. A filosofia é uma luta contra o enfeitiçamento do nosso entendimento pelos meios da nossa linguagem (WITTGENSTEIN - IF-§ 109. Grifos do autor).

A linguagem (ou pensamento) é algo único – isto se revela como uma superstição (não erro!) produzida mesmo por ilusões gramaticais. E sobre essas ilusões, sobre esses problemas é que recai o *pathos* (WITTGENSTEIN - IF-§ 110).

Em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein já nos apontava para uma rejeição à teoria, o que tenderá a radicalizar-se na segunda fase de seu pensamento. Nos aforismos seguintes, a filosofia é compreendida como uma atividade de esclarecimento que é colocada como algo à parte das ciências em geral. Vejamos:

A totalidade das proposições verdadeiras é toda ciência natural (ou a totalidade das ciências naturais). (4.11) A filosofia não é uma das ciências naturais. (A palavra “filosofia” deve significar algo que esteja acima ou abaixo, mas não ao lado, das ciências naturais.) (4.111) O fim da filosofia é o esclarecimento lógico dos pensamentos. A filosofia não é uma teoria, mas uma atividade (WITTGENSTEIN, TLP - 4.11 a 4.112.).

---

<sup>48</sup> Ao longo de todo o estudo, faremos referências mais frequentes e diretas às *Investigações Filosóficas*, que serão abreviadas, como usualmente se propõe, pelas iniciais “IF”, seguidas do parágrafo relativo à citação, pelo fato desse modo de citar permitir localizar inequivocamente a passagem citada em qualquer tradução das *Investigações*. As citações desta obra que aqui faremos se conformam, em grande parte, à sua tradução para o português da coleção *Os Pensadores*, feita por José Carlos Bruni, e apoiada, quando necessário, na sua edição bilíngue da editora Blackwell (2001). As demais referências ao longo dos capítulos serão sempre à chamada “filosofia do segundo Wittgenstein”, ou seja, à filosofia posterior ao *Tractatus Logico-Philosophicus*, abreviado aqui pelas iniciais “TLP”, seguidas das numerações indicativas.

A primeira ressalva a ser aqui considerada parte da recusa de Wittgenstein na formalização de um método ou teoria<sup>49</sup> passível de ser estendida ou generalizada a qualquer situação, investigação, contexto ou circunstâncias e que operaria do mesmo modo para todos os tipos de problemas filosóficos, motivo pelo qual parte de seus comentadores caracterizam seu pensamento como “anti-filosófico” e “assistemático”. Como comenta Nigel Pleasants (2002), a postura anti-teórica do pensamento de Wittgenstein é talvez o tema de mais difícil compreensão entre alguns de seus comentadores, incapazes por certo de aceitar o fato de que ele não oferece nenhuma teoria filosófica ou teoria da linguagem, teoria do significado, do seguir regras, etc. Pleasants acrescenta que muitos deles adotam uma série de estratégias para lidar com essa postura, que vão desde passar despercebidamente sobre a questão até simplesmente rejeitá-la ou convertê-la numa espécie de meta-teoria. Essa recusa ou má compreensão do pensamento wittgensteiniano traria, por certo, uma sucessão de outros equívocos decorrentes<sup>50</sup>.

Como ainda nos esclarece Pleasants, a rejeição de Wittgenstein a ‘imagens ontológicas’ da filosofia é análoga à rejeição da sugestão, por exemplo, de que as pinturas de Monet revelariam a verdadeira essência da natureza, como ela realmente é. As imagens ontológicas apresentadas por Descartes e outros filósofos são tão bem construídas sob determinado ponto de vista que apresentam um “modo de ver” particular, utilizando certas convenções e também revolucionando a tradição em que estão situados, assim como o fez Monet<sup>51</sup>. Nesse sentido, as disputas entre “idealistas, solipsistas e realistas” não podem ser resolvidas, nem empiricamente, nem racionalmente, porque cada

---

<sup>49</sup> Ver especialmente os três primeiros capítulos do livro de Nigel Pleasants, *Wittgenstein and the idea of a critical social theory. A critique of Giddens, Habermas and Bhaskar* (2002), em que o autor tece críticas às leituras que os teóricos da teoria social crítica fizeram do pensamento wittgensteiniano.

<sup>50</sup> A passagem original a qual nos referimos é a seguinte: “Perhaps the single most difficult theme in Wittgenstein’s later writings, which philosophers and social/political theorists alike seem to be constitutionally unable to see or accept, is that he offers no philosophical theory at all. No theory, that is, of ‘language’, ‘meaning’, ‘rule-following’, ‘form(s) of life’, etc. *as such* and *in general*. Commentators on Wittgenstein adopt a number of strategies to deal with his anti-theoretical stance, ranging from passing over it or simply rejecting it, to converting it (usually surreptitiously) into some other kind of meta-theory. An example of the latter is Genova’s (1995:20, 27) claim that although Wittgenstein prioritised ‘seeing over thinking’, nevertheless his notion of a ‘perspicuous representation remains a kind of “net” for describing reality’. On this view, then, Wittgenstein is supposed to be in command of a superior view of ‘reality’ than ordinary philosophers” (PLEASANTS, 2002, p. 14).

<sup>51</sup> A passagem original a qual nos referimos é a seguinte: “Wittgenstein’s rejection of philosophical ‘ontological pictures’ is analogous to rejecting the suggestion (should anyone make it) that Monet’s paintings reveal the true essence of nature as it ‘really is’. The ontological pictures presented by Descartes *et al.* are every bit as much constructed from a particular point of view, embodying a particular ‘way of seeing’, utilising certain conventions, and also revolutionising the tradition in which they are situated, as are Monet’s paintings” (PLEASANTS, 2002, p.24).

lado apela para os mesmos fatos da experiência, mas os vê sob perspectiva completamente diferente. O problema com estas imagens, para Wittgenstein, é que elas nos iludem a pensar que uma vez que as tenhamos entendido, passaríamos então a compreender “a forma como as coisas realmente são”<sup>52</sup>. Wittgenstein, ao contrário da busca pelo papel de legislador platônico ou kantiano, procura desempenhar o papel de filósofo 'terapeuta'. Ele quer mostrar aos filósofos que eles estão em um 'lugar cativo' por uma certa imagem de teoria e explicação e que esta imagem, na verdade, impede-os de alcançar uma clareza sobre as questões que lhes interessam (PLEASANTS, 2002, p.25). A terapia de Wittgenstein opera a partir da analogia entre a passividade do paciente diante de suas obsessões e neuroses e da passividade do filósofo diante da imagem ontológica e generalizada das teorias que cativam seu intelecto. Assim, o objetivo de Wittgenstein não é "refutar" um procedimento filosófico, classificando-o como incorreto, mas alterar a sensibilidade intelectual daqueles que são atraídos para as questões filosóficas, na tentativa de ver as imagens ontológicas como mais semelhantes das imagens artísticas do que das explicações científicas.

Esta segunda fase do pensamento de Wittgenstein é marcada centralmente por sua obra póstuma, suas *Investigações Filosóficas* (1979) - dentre uma série de outros manuscritos e compilações também publicados postumamente -, que representa uma revisão dos antigos conceitos do *Tractatus* em direção a algo completamente novo, demarcando uma nova atitude filosófica inspirada em uma (auto)terapia capaz de dissolver possíveis dogmatismos alicerçados em usos metafísicos da linguagem. E, ainda que a questão da ética mantivesse primazia também nesta segunda fase de seu pensamento, os antigos conceitos passam a ser encarados de forma comparativa ao invés de serem tratados como objetos doutrinários. Surge, decorrente dessa nova atitude filosófica, uma série de reflexões e termos como os de *gramática, jogos de linguagem, semelhanças de família, formas de vida*, que serão brevemente comentados no decorrer da nossa discussão.

A palavra terapia - do latim *therapia* e do grego *therapeía* -, é aqui mobilizada num sentido análogo àquele mais genérico ou usual indicativo do cuidado e do tratamento

---

<sup>52</sup> A passagem original a qual nos referimos é a seguinte: “The problem with these pictures, for Wittgenstein, is that they delude us (as philosophers) into thinking that once we have grasped the picture we thereby understand ‘the way things really are’. Wittgenstein’s principal objection to philosophical theories is not so much that they are produced, but that their powers are misperceived (a kind of ‘fetishism’)” (PLEASANTS, 2002, p. 24).

de doenças<sup>53</sup>, mas se afasta da acepção tradicionalmente marcada pelos campos da psicologia e da psicanálise, como na perspectiva freudiana, a cuja terapia as pessoas eventualmente se submetem para lidar com seus problemas, traumas ou neuroses. O fato é que Wittgenstein não teorizou propriamente nada sobre a terapia gramatical<sup>54</sup>, mas a praticou como atitude filosófica ao longo de suas próprias reflexões como estratégia de luta travada contra todos os modos metafísicos de se pensar<sup>55</sup>. Essa atitude praticada ao longo de suas *Investigações* mantém relação estreita com a imagem que ele fez da própria filosofia, como começamos a apontar anteriormente e que poderia ser complementada da seguinte maneira:

Os resultados da filosofia consistem na descoberta de um simples absurdo qualquer e nas contusões que o entendimento recebeu ao correr de encontro às fronteiras da linguagem. Essas contusões nos permitem reconhecer o valor dessa descoberta (WITTGENSTEIN - IF-§ 119).

[...] Não há *um* método da filosofia, mas sim métodos, como que diferentes terapias (WITTGENSTEIN - IF-§ 133, itálicos do autor).

Qual é o seu objetivo em filosofia?

– Mostrar à mosca a saída do vidro (WITTGENSTEIN - IF-§ 309).

---

<sup>53</sup> O modo de se lidar ‘com um problema como uma doença’, exposto nas *Investigações* de Wittgenstein, é abordado por Rupert Read em diálogo com o nazismo e o contexto da Segunda Guerra Mundial. Read defende a tese de que as *Investigações Filosóficas* é uma obra preocupada com os mais profundos problemas concretos existentes, os problemas éticos e políticos de seu tempo, um “livro de Guerra”, não apenas influenciado por ela, mas, sobretudo, profundamente preocupado com as maneiras de pensar geradas pela guerra e manifestas nela: “I wish to argue that the *Investigations* is exactly the kind of work one would expect of an intensely abstract and analytical mind that is nevertheless concerned with the deepest and (in a deep sense) most concrete problems there are: in fact, with the underlying central ethical and political problem of its time. [...] I claim that Wittgenstein’s *Philosophical Investigations* is (among other things) a deep reflection upon our human tendency to deny the humanity of other humans. And a therapy for that tendency. It is, in other words, a kind of reflection upon tendencies such as Nazism, a reasoned and impassioned line of thinking against the dangerous and immature belief that such an ultimately-‘inhuman’ ideology as Nazism could only be a product of Germany (see also for example Wittgenstein’s parallel remark directed against Malcolm’s naïve and dangerous belief that the ‘British national character’ would not be capable of uncivilised or underhand behaviour towards Germany), and a profound meditation upon what is actually necessary in order for us to overcome the easy attractions of such widespread human tendencies of mind. Wittgenstein’s investigations, unlike so many others, persistently aim to go, as he always insisted it was essential to go, to the root of the lived delusion that could issue in the kind of profound inhumanity that, from the mid-late 30s thru to 1945, as before in 1914-1918, he was living through.” (READ, 2010, p.2-4).

<sup>54</sup> Sobre a terapia filosófica wittgensteiniana, veja também as seguintes indicações de leitura: Arley R. Moreno, *Introdução à uma pragmática filosófica: de uma concepção de filosofia como atividade terapêutica a uma filosofia da linguagem*, 2005; João Carlos Salles, *Filosofia e Terapia em Wittgenstein*, 2005; Denise Vilela, *A Terapia Filosófica de Wittgenstein e a Educação Matemática*, 2010; John Heaton, *The Talking Cure: Wittgenstein’s Therapeutic Method for Psychotherapy*, 2010; Ana Falcato, *A Filosofia como terapia gramatical segundo Wittgenstein*, 2012; Antonio Miguel, *Vida de professores de matemática: o doce e o dócil do adocimento*, 2011. Antonio Miguel, *Historiografia e Terapia na Cidade da Linguagem de Wittgenstein*, 2015.

<sup>55</sup> Por essa razão é que quando tratamos aqui da terapia como atitude metódica em Wittgenstein mobilizamos, em grande parte das vezes, os textos de seus comentadores sobre o tema.

Esse modo de falar sobre a filosofia parece manter estreita relação com os pensamentos de outros autores, por vezes relacionados nas discussões sobre a virada linguística, cujas reflexões fornecem novos sentidos ao estatuto da filosofia, que passa a ser vista menos como a busca pela verdade segura e racional e, cada vez mais, como uma atividade ou prática humana. Michel Foucault nos diz a esse respeito: “Mas o que é filosofar hoje em dia – quero dizer, a atividade filosófica – senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento?” (FOUCAULT, 1994, p. 13). No mesmo sentido nos diz Richard Rorty, ao afirmar que qualquer tentativa de “determinar a natureza, a tarefa ou a missão da filosofia em geral é apenas uma tentativa de transformar as próprias preferências filosóficas numa definição de *filosofia*” (RORTY, 2005a, p. XVII).

Numa perspectiva wittgensteiniana, a terapia percorre não propriamente problemas pessoais para tratá-los sob o ponto de vista psicológico-existencial, mas problemas que se manifestam em formas culturais de vida, para desconstruí-los e passar a vê-los sob outras perspectivas. A terapia gramatical wittgensteiniana não carrega, portanto, nenhuma genealogia ou acepção psicanalítica, psiquiátrica ou psicológica, ainda que a teoria de Freud tenha sido objeto de comentário e de crítica do filósofo austríaco<sup>56</sup> e que suas reflexões tenham inspirado também o campo da psicologia mais atual<sup>57</sup>.

Embora, no entanto, o movimento da terapia em Wittgenstein não se aproxime propriamente da terapia psicanalítica de Freud e seus sucessores, a brincadeira provocativa de fato desloca propositadamente a conhecida terapia psicanalítica para um novo jogo de linguagem através dos contornos imprecisos dos “conceitos” de *jogo* e de *semelhanças de família* utilizados por Ludwig Wittgenstein em suas *Investigações Filosóficas*. Nela, o filósofo mobiliza vários exemplos na tentativa de mostrar que os mais diversos usos da palavra *jogo* - ou da tentativa de se definir um jogo - nunca são limitados pelo mesmo conjunto de regras, possuindo apenas possíveis “semelhanças de família”, como numa complexa rede de similitudes entre os membros de uma mesma família, que possuiriam traços ou características comuns, porém nunca absolutamente idênticas.

---

<sup>56</sup> Ver McGUINNESS, Brian. *Freud and Wittgenstein*, 1998.

<sup>57</sup> Ver HEATON, John. *The Talking Cure. Wittgenstein's therapeutic method for psychotherapy*, 2010; ALMEIDA, João José R. L. *Wittgenstein, Freud e Lacã: Em Prol de Um Uso Completo da Linguagem*, 2010. A palavra “Lacã” - em lugar de “Lacan” - passa a designar, para o autor, os lacanianos em geral; PINTO, Paulo Roberto Margutti. *Freud e Wittgenstein: a perspicácia do cientista e a sabedoria do filósofo*, 2000, p.169-190.

Em meados da década de 1920, Wittgenstein, com o auxílio do fotógrafo Moritz Nahr, produziu uma composição fotográfica criada através da sobreposição das faces do próprio filósofo austríaco a de suas três irmãs de meia idade e é a partir daí que parece ter se desenvolvido os termos centrais das IF, como “Spiel” (*games* ou jogos) e “Familienähnlichkeit” (*family resemblance* ou semelhanças de família).



**Figura 1** - Foto de Wittgenstein e suas três irmãs, Gretl, Hermine e Helene (NEDO, 2011, p. 33).



**Figura 2** - Foto compósita (NEDO, 2011, p.32).

O propósito da composição fotográfica parecia apontar para a desconstrução da crença da ideologia eugênica e da concepção essencialista dos processos de significação. Aquele rosto compósito, esboçado pela imagem anterior - nem real nem fictício -, era

incapaz de revelar um traço comum a todos os tipos das pessoas fotografadas<sup>58</sup>. Dessa forma, o termo “semelhança de família” escaparia a qualquer tentativa de definição analítica ou concepção essencialista. A partir de tal formulação, as próprias concepções representacionista e estruturalista de linguagem acabam também por ser desestabilizadas, pois o que existiria seriam apenas redes ou rastros de semelhanças cujas regras não são fixas e cujos significados relacionais só podem ser previstos nos jogos determinados e situados de linguagem.

Seguindo Wittgenstein, palavras, proposições, enunciações, objetos, sensações, percepções, gestos, ações, etc. só ganham sentido e se tornam significativos em contextos situados de usos da linguagem. A formulação bastante conhecida do autor – “A significação de uma palavra é seu uso na linguagem” (WITTGENSTEIN - IF-§ 43) – também nos atenta para o fato de que os usos corporais que fazemos da língua em suas modalidades simbólicas oral ou escrita, bem como os demais usos corporais que fazemos de quaisquer outros sistemas simbólicos não exclusivamente linguísticos, não são livres, pois estão sujeitos a conjuntos de regras, isto é, a “gramáticas”. Embora tais “gramáticas” condicionem - no sentido não prescritivo de orientar, sem determinar - o sentido de tais símbolos, tanto os significados das regras gramaticais quanto os das formas simbólicas que tais regras constituem modificam-se em diferentes situações ou ocasiões de usos. Dado que, para o filósofo, tais “gramáticas” não são criações estritamente subjetivas ou privadas, mas sempre públicas ou comunitárias, tais usos *da* linguagem e *na* linguagem, vistos como jogos de linguagem, não podem ser, em hipótese alguma, desconectados de diferentes sistemas de valores e visões de mundo que se constituem em redes culturais, entrelaçamento este ao qual o filósofo denominou “formas de vida”.

É importante observar que ao longo das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein não se refere e nem se utiliza dos *jogos de linguagem* e das *formas de vida* de uma maneira única. Ao contrário, mobiliza persistentemente uma série de exemplos analógicos de jogos de linguagem na tentativa de “elucidar” – sem jamais fixar uma definição – aquilo que poderia se assemelhar a um jogo. Em um desses exemplos elucidativos, um jogo se aproximaria de uma composição cênico-corporal, na qual um parceiro enuncia as palavras e o outro age de acordo com elas, como o aluno que repete a palavra que o professor

---

<sup>58</sup> A foto de família e a foto compósita aqui expressa pode ser vista em (NEDO, 2011, p.32): <http://www.editor.net/BWS/docs/ClareHallCatalogueNew.pdf>. Outros comentários podem ser vistos em (MIGUEL, 2015).

enuncia ou como uma criança quando aprende sua língua materna (WITTGENSTEIN, 1979, IF-7). Já em outro exemplo de jogo, nossa linguagem – heterogênea e mutante – é comparada com a materialidade arquitetônica de uma velha cidade, em que coabitam “uma rede de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e retangulares e com casas uniformes” (WITTGENSTEIN, 1979, IF-18). Os exemplos variam ora como composição cênico-corporal, ora como a imagem arquitetônica de uma antiga cidade ou ainda como jogos fictícios ou jogos imaginados.

Para Wittgenstein, uma terapia gramatical opera sobre *jogos de linguagem* por deslocamentos contextuais, isto é, por deslocamentos sempre temporais e espaciais de usos ou mobilizações corporais de palavras, expressões, gestos, imagens, ou, em uma palavra, de formas simbólicas em diferentes jogos de linguagem, revelando, assim, nesses usos regradados ou não, os seus comparáveis, porém, incomensuráveis e ilimitados significados que mantêm entre si apenas *semelhanças de família*.

Através dessa atitude terapêutica – não sem enormes dificuldades associadas a relações de poder que se estabelecem entre diferentes comunidades de práticas da linguagem – talvez pudéssemos promover debates políticos, literários e educativos mais amplos e contundentes acerca dos propósitos e dos alicerces que têm dado sustentação a grande parte dos estudos literários ainda presos à disseminação da imagem de poder constituinte do discurso filosófico:

Uma *imagem* nos mantinha presos. E não pudemos dela sair, pois ela residia em nossa linguagem, que parecia apenas repeti-la para nós inexoravelmente (WITTGENSTEIN - IF-§ 115).

Nosso modo de entender e de praticar a terapia ao longo deste estudo assemelha-se a uma atitude desconstrucionista produtiva pois, ao descentrar nossos olhos da imagem impregnante na qual enquadrámos um certo problema, essa atitude promove a emergência de outros olhares perspectivados, não no intuito de se buscar *o* olhar verdadeiro, ou então, *o melhor* olhar, mas na tentativa de se desfazer de equívocos gerados pelo estabelecimento de relações causais doentias ou de conexões dogmáticas que são estabelecidas e nos fazem sofrer. A terapia, no rastro da filosofia de Wittgenstein, não é uma atitude investigativa que busca por significados originais, originários, essencialistas ou finalistas do problema sob investigação, a partir da constatação do que está manifesto num único jogo de linguagem envolvendo esse problema:

[...] é muito mais essencial para nossa investigação não querer com ela aprender nada de *novo*. Queremos *compreender com ela* algo que já

esteja diante de nossos olhos (WITTGENSTEIN - IF-§ 89, itálicos nossos).

A terapia gramatical wittgensteiniana pode ser vista como uma atitude ético-política, sempre situada, de luta e de resistência a usos metafísicos da linguagem, “doença” a ser combatida no domínio do discurso filosófico. Ainda que Wittgenstein tenha empregado a terapia em sua luta contra a metafísica no domínio estrito da filosofia, vamos aqui nos orientar por uma tal atitude – necessariamente de maneira ressignificadora – no âmbito da pesquisa no campo dos estudos literários, mais especificamente, nos modos de se lidar com narrativas ficcionais por nós selecionadas, numa tentativa aparentemente pouco explorada nesse contexto.

Para resolvermos o problema do mau uso da linguagem, nos diz Wittgenstein, seria preciso levar a própria linguagem ao divã: a terapia consistiria na prática do rastreamento, das associações, por semelhança de família, das práticas do presente a outras ainda, não desprezando as relações de poder que as constituem. Rastrear e associar implicaria percorrer os diferentes usos da linguagem, dissolvendo a fixidez do significado que prende nosso olhar a uma só imagem. Assim, seria possível, como nos apontou Miguel, levar ao divã todos os discursos que façam maus usos da linguagem, submetendo-os a diferentes terapias locais que os tratem como “doenças” diferentes. A partir de Wittgenstein, o autor nos esclarece:

por “maus usos da linguagem” [...] deve-se entender “usos metafísicos da linguagem”, isto é, usos que produzem pseudoproblemas que, por ultrapassarem os limites e os poderes da linguagem, não podem, por essa razão, receber esclarecimentos adequados por nenhum outro recurso humano. Daí, ser o propósito de tais terapias o de dissolvê-los enquanto problemas (MIGUEL, 2015)

A luta contra usos metafísicos da linguagem leva à valorização, por parte do filósofo austríaco, dos usos cotidianos da linguagem, justamente porque os usos especializados não se constituem autonomamente, mas são interdependentes dos seus usos ordinários. Nas palavras do filósofo:

Quando falo da linguagem (palavra, frase etc.) devo falar a linguagem do cotidiano. [...] (WITTGENSTEIN - IF-§ 120).

Quando os filósofos usam uma palavra – “saber”, “ser”, “objeto”, “eu”, “proposição”, “nome” – e procuram apreender a *essência* da coisa, deve-se sempre perguntar: essa palavra é usada de fato desse modo na língua em que existe? – Nós reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano (WITTGENSTEIN - IF-§ 116, itálicos do autor).

As práticas dos usos ordinários da linguagem, para tornarem-se significativas, não podem ser desconectadas das ações corporais situadas de seus praticantes, pois, para Wittgenstein, “*Palavras são também ações*” (WITTGENSTEIN, IF-§546). Miguel aponta ainda para diversas sugestões aforísticas de Wittgenstein no sentido de nos levar a significar os jogos de linguagem como jogos de *ações corporais*, e não como formas incorpóreas e abstratas de se praticar a linguagem. Isso nos remete à própria passagem do início das IF, na qual Wittgenstein nos apresenta um exemplo de jogo de linguagem que pode *ser visto* como uma encenação corporal entre um pedreiro e seu ajudante, que lhe passa os materiais de construção, conforme solicitados:

Na *práxis* do uso da linguagem, um parceiro enuncia as palavras, o outro age de acordo com elas. [...] Chamarei de “jogos de linguagem” o conjunto da linguagem e das *ações* com as quais está interligada (WITTGENSTEIN, IF-§7).

“A linguagem - gostaria de o dizer - é um aperfeiçoamento, no princípio era a ação” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 53).

Dessa forma, a linguagem como *práxis* aproximaria um jogo de linguagem de uma encenação, de uma *performance* corporal efetiva: “O que Wittgenstein está querendo dizer com isso é que sempre praticamos a linguagem com o corpo todo, e não apenas com a vibração culturalmente regrada de sons emitidos por nossas cordas vocais” (MIGUEL, 2015).

Assim, a terapia filosófica praticada por Wittgenstein nas *Investigações* opera não com o propósito de se indicar ou de se prescrever uma suposta solução aos problemas levados ao divã, mas, contrariamente, com o propósito de se vê-los, em *perspectiva panorâmica*, de diferentes maneiras. Nas palavras de Wittgenstein, se as regras constitutivas da gramática que orientam a encenação de um jogo de linguagem não são *nem verdadeiras nem falsas, nem racionais nem irracionais*, resta-nos, apenas, confiarmos nelas:

Você deve atentar-se para o fato de que um jogo de linguagem é, por assim dizer, imprevisível. Quero dizer: não se baseia em fundamentos. Não é racional (ou irracional) (WITTGENSTEIN, 1990, SC-§ 559, p. 157).

O funcionamento da linguagem obedece, assim, a um sistema de crenças que não pode ser explicado ou justificado, pois suas regras não fundamentam o jogo. Na célebre passagem seguinte, por nós já brevemente comentada, Wittgenstein compara a linguagem a uma antiga cidade:

(E com quantas casas ou ruas, uma cidade começa a ser cidade?) Nossa linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes” (WITTGENSTEIN – IF - § 18).

Esta imagem da convivência arquitetônica, da coexistência espaço-temporal entre o antigo e o novo, o estreito e o amplo, o central e o periférico, o uniforme e o disforme, o heterogêneo e o semelhante revela com força evocativa a convivência de uma multiplicidade heterogênea de jogos de linguagem cujas regras (sempre que existam e/ou possam ser identificadas) extrapolam qualquer tentativa de controle racional ou de desejo fundamentalista. No contexto de nossas *Investigações Literárias*, fazendo uma analogia comparativa desta passagem de Wittgenstein com uma outra em que Miguel (2015, s/p) nos fala de um suposto “historiador terapeuta”, sugerimos que um leitor, inspirado na filosofia de Wittgenstein, pode ser visto como um terapeuta que precisa “*cruzar pontes que estabelecem vínculos entre as diferentes camadas geológico-arquitetônicas da cidade da linguagem*”. No entanto, imprevisivelmente uma névoa nubla a cidade e faz com que suas pontes não parem de “*se replicar desordenadamente, desorientando o fluxo linear das temporalidades sobrepostas de seus edifícios*”. Assim, da mesma maneira que para o *historiador terapeuta* sinalizado por Miguel, nosso leitor ou leitora terapeuta ficaria igualmente impedido de cruzar as pontes da cidade da linguagem “*apenas munido da confiança dogmática em lógicas dedutivas, indutivas, abdutivas, ou quaisquer outras, porque, para ele, elas não têm o poder de dissipar a névoa. E mesmo quando conseguem iluminar parte da cidade, só o fazem ao preço de lançar as outras em zonas sombrias de profundo esquecimento*” (MIGUEL, 2015, s/p.).

Há ainda uma outra passagem, já indicada na introdução deste estudo, que gostaríamos de lembrar aqui e que se torna também bastante alusiva à característica terapêutica da atividade filosófica praticada por Wittgenstein, assim como à sua atitude ético-política perante a vida:

Cada uma das frases que escrevo procura exprimir tudo, isto é, a mesma coisa repetidas vezes; é como se elas fossem simplesmente visões de um mesmo objeto, obtidas de ângulos diferentes. Poderia dizer: se o lugar a que pretendo chegar só se pudesse alcançar por meio de uma escada, desistiria de tentar lá chegar. Pois o lugar a que de fato tenho de chegar é um lugar em que já me devo encontrar. Tudo aquilo que se pode alcançar com uma escada não me interessa (WITTGENSTEIN, 2000, p. 21).

Esta passagem, retirada de *Cultura e valor*, nos propõe que abandonemos todas as escadas (!) e nos sugere, por extensão, uma concepção wittgensteiniana de iterabilidade performática, já que cada nova tentativa de escrita, cada nova frase composta, ao mesmo tempo em que repete aquilo que já foi dito, também proporciona uma outra visão perspectivada do mesmo objeto. Este modo pós-epistemológico e pós-ontológico de pensar e, portanto, de investigar, segundo Miguel (2015), deslocaria “*o olhar de um suposto outro superior ou superante que poderia ser visto a partir do que se vê, para múltiplos outros que passam a ser vistos a partir de modos distintos de se ver o mesmo*” (MIGUEL, 2015, s/p.).

Em 1938, Wittgenstein anotou uma observação em inglês em seu caderno que foi traduzida da seguinte maneira por Almeida (2010):

Eu não estou lhe ensinando nada; eu estou tentando persuadi-lo a fazer algo. O que nós fazemos é muito mais parecido à psicanálise do que você poderia dar-se conta (MS 158, p. 34r, In: Wittgenstein, 2000. O sublinhado é do original).

Nem método, nem teoria, as reflexões sucessivas que passam a caracterizar o pensamento de Wittgenstein sustentam-se na escolha de uma atitude metódica ou filosófica que atuaria muito mais sobre a vontade do que sobre o intelecto. Desde a primeira parte de suas IF – que mescla todo o refinamento de seus conceitos matemáticos, linguísticos e psicológicos – o filósofo reflete sobre o valor da persuasão frente aos argumentos:

Onde realmente se cruzam dois princípios que não podem ser conciliados entre si, cada um declara o outro louco e herético.  
Eu disse que “combateria” o outro – mas então não lhe daria *razões*? Claro; mas até onde chegariam elas? No fim das razões há a *persuasão*. (Pensemos no que acontece quando os missionários convertem os nativos.) (WITTGENSTEIN, 2012b, §§ 611-612).

Como nos apontou Almeida (2010), a questão da persuasão em filosofia configura-se ela própria numa “*terapêutica conceitual*” cujas correlações se efetivariam através de analogias ou exemplos que formariam encadeamentos possíveis na gramática daquele que, como um paciente, tivesse como propósito a constituição de novas perspectivas ou diferentes maneiras de se olhar a mesma coisa em direção à dissolução do problema filosófico. Essa terapêutica consistiria, nas palavras do autor, em

correlacionar certos entraves, certas sombras metafísicas, certas interpretações ou imagens que se depositam na nossa linguagem comum, a uma *übersichtliche Darstellung*, uma “*apresentação panorâmica*” daquilo que fazemos quando desempenhamos nossos

jogos lingüísticos confusamente, quando neles se reclama um certo tom de inautenticidade (ALMEIDA, s/d, p. 4).

Sobre a possibilidade de se vislumbrar uma possível “visão panorâmica” do problema terapêutico, nos esclarece o próprio Wittgenstein o seguinte:

Uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma *visão panorâmica* do uso de nossas palavras – Falta caráter panorâmico à nossa gramática. – A representação panorâmica permite a compreensão, que consiste justamente em “ver as conexões”. Daí a importância de encontrar e de se inventar *articulações intermediárias* (WITTGENSTEIN, IF § 122).

O movimento da terapia de Wittgenstein é notoriamente conceitual e parte do solo da prática e dos usos cotidianos da linguagem, que são para ele profundamente ritualísticos. Assim, a “gramática” torna-se uma espécie de ritual - ou de redes mitológicas - sempre constituídas como se fossem diferentes jogos que se processam de acordo com as regras postas em prática: o uso de determinada palavra em certo ritual pode ser um bom uso da linguagem, mas quando colocada em outro jogo pode torna-se uma má interpretação da linguagem. A palavra “gramática” é utilizada por Wittgenstein sobretudo como forma de adjetivar ou significar o conjunto não essencialista e mutável das regras ou enunciados normativos – nem sempre identificáveis e aceitos incontestavelmente – postos em cena na linguagem e que orientariam os sentidos de determinado jogo de linguagem. Nas palavras de Glock, para Wittgenstein,

a gramática determina *que espécie de objeto alguma coisa é*, uma vez que especifica o que pode ser dito com sentido sobre ele. [...] A resposta à pergunta socrática "O que é X?" não nos é dada pelo exame de essências (objetos mentais ou abstratos), mas pelo esclarecimento do significado de "X" que é fornecido pelas regras para o uso de "X" (GLOCK, 1998, p. 195, *itálicos do autor*).

Por esta razão, para o pensamento wittgensteiniano e para os percursos terapêuticos aqui praticados, a pergunta “O que é X?” – a exemplo de “o que é a terapia?”, “O que é arte?”, “O que é uma obra de arte?”, “o que é literatura?”, “o que é o conto?”, “o que é o feminino?”, “o que é o feminismo?” ou “o que é a literatura de autoria de mulheres?” – se aproxima do exame essencialista da linguagem e se afasta da compreensão dos usos situados e das regras gramaticais compartilhadas em cada jogo cênico e corporal de linguagem. Esclarecer o significado de “X” se aproximaria, desse modo, ao compartilhar das crenças desempenhadas em cada jogo específico de linguagem e ao percorrer dos usos das palavras e seus incomensuráveis significados desempenhados nas práticas sociais de nossas memórias culturais. Essa rejeição à necessidade de uma

definição analítica dos termos da língua se estende, da mesma maneira, para termos estéticos como “arte” ou “obra de arte”, que são ideias elaboradas através do mesmo jogo de semelhanças de família. Wittgenstein observa que palavras como “lindo” ou “bom” estão em estreita relação com aquilo que elas modificam: os traços que constituem a beleza de um rosto, por exemplo, não são os mesmos que os de um sofá, trazendo uma impossibilidade definidora e distintiva capaz de mostrar apenas como “lindo”, assim como “bom”, é usado no mesmo sentido atributivo. Talvez, o aspecto mais profícuo da estética – e da ética<sup>59</sup> – de Wittgenstein seja, de fato, a sua aplicação da noção de *semelhança de família*.

## 1.2. A importância da perspectiva wittgensteiniana para os estudos literários

No artigo “Wittgenstein, linguagem e filosofia da literatura”<sup>60</sup>, que introduz o livro *The Literary Wittgenstein* (2004), Wolfgang Huemer nos convida a refletir sobre a importância da linguagem para Wittgenstein, não apenas a partir de suas formulações propriamente ditas, mas inclusive pelo fascínio exercido pela qualidade literária da forma ou do modo como ele escolheu dizê-las. Este estilo literário é apontado como de fundamental relevância, não apenas em seu primeiro livro, o *Tractatus* - no qual a importância da linguagem é sublinhada pela forma do texto, em declarações enumeradas em um sistema hierárquico e no conciso estilo aforístico -, mas também em seus escritos posteriores, especialmente nas *Investigações Filosóficas*. Desenvolveu, assim, uma nova forma de exposição estética que pensou mais apropriada para expressar suas ideias filosóficas. O esforço parece ter sido o de proposição de uma diferente forma de apresentar visualizações que exprimissem estilisticamente seus esforços por tomar novos caminhos. Apesar e para além do enorme impacto de seu pensamento sobre escritores e, mais genericamente, sobre a comunidade artística<sup>61</sup> - citações diretas de sua obra em textos literários, tematização de sua vida em filmes e obras literárias – existem apenas algumas observações e poucos estudos desenvolvidos sobre o papel que a linguagem desempenha em contextos literários. Ainda que Wittgenstein enfatize a necessidade de levarmos em conta a diversidade dos fenômenos linguísticos como forma de compreensão

---

<sup>59</sup> “Ética e estética são uma só” (WITTGENSTEIN, TLP, 6.421).

<sup>60</sup> O título original do artigo de Wolfgang Huemer é o seguinte: “Introduction: Wittgenstein, language, philosophy of literature” (HUEMER, 2004).

<sup>61</sup> O centenário de Wittgenstein foi celebrado em Viena com uma grande exposição, apresentando obras de arte que foram, de uma forma ou de outra, influenciadas por sua filosofia (HUEMER, 2004, p.3). Ver também *La Viena de Wittgenstein* (TOULMIN & JANIK, 1998).

da linguagem, ele quase não discute questões que são centrais para os debates filosóficos sobre a literatura, o que, segundo Huemer, poderia explicar por que sua influência sobre a filosofia da literatura e da teoria literária seria menos dominante do que, digamos, na filosofia da linguagem e na filosofia da mente.

A importância da filosofia de Wittgenstein para nossa compreensão da literatura, ainda de acordo com Huemer, não é tanto com base em suas observações ocasionais sobre estética, mas sim em sua posição filosófica geral sobre a linguagem. No momento em que Wittgenstein desenvolve sua filosofia, a maioria dos filósofos, impactados pelas análises de Bertrand Russell sobre descrições definidas, se aliava às tentativas de compreensão da linguagem a partir de noções como “verdade” e “referência”. Para resolver a tensão estabelecida entre as descrições verídicas do mundo e as descrições dos cenários ficcionais, Russell propõe que as afirmações que contêm descrições definidas ou nomes próprios só são verdadeiras se existir alguma coisa na qual o nome ou a descrição faz referência no mundo real. As implicações a partir desse pensamento são claras: as afirmações que partem dos textos literários serão quase sempre falsas por não possuírem esta referência factual comentada, posição esta que marginalizaria o valor da literatura na sociedade. A literatura não comunicaria verdades, mas atuaria apenas como um jogo de faz-de-conta. Como consequência, ela não é vista como parte de nossa linguagem ordinária, mas como um jogo de linguagem isolado, tanto do resto do mundo quanto do resto da linguagem, governado por suas próprias regras. Esta rígida separação entre linguagem literária e linguagem ordinária é altamente problemática porque pressupõe a existência de critérios capazes de distingui-las, a começar por explicar como podemos compreender os textos literários sem precisarmos aprender esta “nova” linguagem<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Bertrand Russell foi supervisor de Wittgenstein e escreveu o prefácio do *Tractatus*. O biógrafo Ray Monk, em *Wittgenstein: o dever do gênio* (MONK, 1995, p.53), comenta sobre a relação profissional e de amizade estabelecida entre Russell e Wittgenstein até a ruptura irreversível de pensamento e intimidade entre ambos. Ver especialmente os capítulos três e quatro de Monk, “O protegido de Russell” e o “Mestre de Russell” (MONK, 1995), e o filme “Wittgenstein”, dirigido por Derek Jarman (1993b), com roteiro de Jarman em parceria com Terry Eagleton e Ken Butler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YaVzeCzStm8>. A situação social, cultural e filosófica de Viena é reconstituída e comentada por Stephen Toulmin e Allan Janik em *La Viena de Wittgenstein* (1998). No capítulo “Linguagem, ética e representação” e “El Tractatus reconsiderado: una verdad ética”, os autores comentam sobre algumas interpretações controversas e equivocadas do *Tractatus*, como aquela expressa por Bertrand Russell no prefácio à primeira edição do livro, revelando uma hipótese diferente que se resguarda no argumento de que o problema filosófico que preocupava Wittgenstein, antes mesmo de seu contato com Frege e Russell, superava o interesse pela lógica para tratar de questões éticas e estéticas (TOULMIN & JANIK, 1998).

O pensamento do segundo Wittgenstein é compreendido por um movimento que vai da referência ao uso: “*o significado de uma palavra é seu uso na linguagem*” (IF §43). A partir da abordagem da linguagem como prática social, Wittgenstein não enfatiza a relação entre palavras e mundo, mas, ao contrário, na focalização do modo como as palavras são usadas em diversos contextos de atividades humanas. A literatura não é um jogo de linguagem isolado dos demais e o significado de uma palavra não é radicalmente alterado quando ela é usada em um texto literário; as regras gerais da linguagem não devem ser colocadas entre parênteses, assim como as expressões usadas não se referem a outros tipos de objetos ou a outros mundos possíveis (HUEMER, 2004, p. 4). Esta compreensão de literatura revela que a linguagem literária ocupa um lugar central nesse complexo sistema de linguagem. Como argumenta ainda Huemer, se tentarmos definir o que é particular dos textos literários, encontraremos, talvez, como resposta o fato de que eles colocam uma ênfase não exatamente no que é dito, mas no como determinada coisa é dita. Mais que outros textos, a literatura mostra as regras que governam o uso da linguagem. Na procura por caminhos possíveis de se dizer o que é difícil de expressar, os poetas usam a linguagem em seus extremos e além, e mesmo quando violam as regras que governam a linguagem ordinária, acabam por conduzir nossa atenção para elas, dando uma maior abertura para a crítica, mostrando o funcionamento da nossa linguagem, explorando e estendendo seus limites. Contando histórias, a literatura oferece o contexto necessário para explorar não apenas a gramática de nossa linguagem, mas também os limites de nossas formas de vida, descrevendo situações que desencadeiam nosso reconhecimento sobre a condição humana.

Outra consequência importante do pensamento wittgensteiniano para a teoria literária parte da primazia pública da linguagem e seus significados, incorporados nas práticas sociais, o que promove implicações na relação entre o enunciado dos falantes e suas intenções autorais. Nesse sentido, para compreendermos o que uma pessoa quer dizer em determinado enunciado, não precisamos “ler a sua mente” para se chegar ao sentido inicialmente proposto ou desejado, pois os significados não estão na cabeça do autor, mas no texto, nas palavras ancoradas nas práticas sociais, nos espaços físicos e corpóreos percorridos pelos usos da linguagem. A literatura – e, por extensão, a linguagem literária – passa a ser encarada como uma parte relevante de nossa prática social e cultural. Nas palavras de Huemer, o desejo de fazer filosofia vem da vontade de compreender o que está acontecendo com e ao redor de nós. Isso envolve a compreensão sobre quem somos e o que é essencial para nossa forma de vida. A partir da perspectiva wittgensteiniana da

literatura, ao invés de buscar compreender algo como nós mesmos, precisamos, dentre outras coisas, prestar atenção ao papel central que a literatura desempenha em nossas formas de vida (HUEMER, 2004, p. 7). O percurso terapêutico inspirado em Wittgenstein se apresenta como possível contribuição a ser, de fato, pensada e explorada ainda no domínio dos estudos literários.

Quase todas as questões sobre estética, em Wittgenstein, estão intrinsicamente relacionadas com a sua concepção de linguagem. Ainda na primeira fase de seu pensamento, no *Tractatus*, encontramos o enigmático pronunciamento de que “*Ética e estética são uma só*” (TLP, 6.421). Aos olhos de Abramovich (1999, p.78), tal consideração envolveria ao menos três pontos importantes: o primeiro é que, assim como a lógica e a ética, a estética diria respeito àquilo que não poderia ser de outra forma, a estados não contingentes. Por isso, ela não poderia ser expressa em proposições com significados bipolares, mas apenas ser mostrada<sup>63</sup>. O segundo é que a estética, assim como a ética, constituiria o mais alto campo de valores. Ela seria transcendente, já que os valores *devem estar fora do mundo* e se encontrariam numa vontade metafísica fora dele (TLP - 6.41 - 6.432). O terceiro aponta para a experiência mística na qual se baseia a ética e a estética, numa aceitação dos fatos que não está sujeita à vontade. Assim, a obra de arte é o *objeto visto sub specie aeternitatis*<sup>64</sup>, reminiscência do pensamento de Schopenhauer, diante da contemplação estética, escaparíamos da dominação da vontade e dos desejos, já que a consciência seria preenchida por uma única imagem. Diante de um poema ou uma pintura, por exemplo, nós olharíamos e apreenderíamos sua totalidade e deveríamos persistir no ato de aprender qual a resposta que o objeto artístico nos evoca. Para Wittgenstein, descrever a base dessa resposta seria praticamente impossível, tendo em vista o enfoque que vai de encontro a uma campanha anticientífica. Os juízos estéticos dependeriam de certas razões ou qualidades da obra as quais se transformariam e seriam ocasionais dependendo da cultura de um período, a qual possui importância decisiva em nossas motivações axiológico-estéticas.

Assim, se num primeiro momento, a questão da ética e da estética estará em função de seus conteúdos e valores inefáveis, num segundo momento, Wittgenstein explorará as mesmas questões a partir de suas regras linguísticas, abandonando a ideia do valor estético inefável. Como assunto vasto e mal compreendido, as questões sobre estética percorreriam alguns erros que precisavam ser esclarecidos: 1. seria errôneo

---

<sup>63</sup> (WITTGENTSTEIN, TLP – 6.13).

<sup>64</sup> Essa expressão latina pode ser traduzida como “Sob a perspectiva do eterno”.

focalizar uma pequena amostra de termos como “bonito” ou “feio”, pois seriam usados como interjeições e manteriam lugar quase insignificante em nossa relação com o belo e à obra de arte. Grande parte de nossas apreciações estéticas não consiste apenas de gostar ou não gostar de determinada obra, mas da busca por compreendê-la e categorizá-la. Ao avaliarmos a obra de arte, não o faríamos em termos de verdadeiro ou falso, maravilhoso ou horrível e a existência de grandes obras-mestras estabeleceriam seus próprios padrões estéticos, exercendo fascínio da mesma maneira que o fazem determinados fenômenos naturais. 2. Seria errôneo negligenciar o uso de expressões estéticas em favor de suas formas linguísticas, pois, diante de uma apreciação, as reações podem ser diversas e as palavras devem ser vistas no contexto de certas atividades, de uma certa cultura e de uma *forma de vida*. Assim, descrever o gosto implicaria na descrição da função social exercida pelos desempenhos de determinada atividade, pois os padrões estéticos não devem ser julgados sem o conhecimento ou imersão naquilo que é significativo para determinada cultura. 3. A ideia de *semelhança de família*, como comentamos anteriormente, é o aspecto mais significativo da estética de Wittgenstein, tendo em vista sua rejeição a definições analíticas de termos estéticos, como “arte”, “lindo”, “bom” ou “obra de arte”, por exemplo. Ele nos chama a atenção para as diferenças, para possíveis características comuns entre os diferentes casos ou juízos estéticos que estariam relacionados de múltiplas maneiras, através de “*uma rede complicada de semelhanças, que se envolvem e se cruzam mutuamente*” (IF § 66)<sup>65</sup>. 4. Wittgenstein rejeita a ideia de que a estética seria um ramo da psicologia e rejeita igualmente o suposto objetivo de fornecer explicações causais para tais experiências e para o valor artístico. O valor de uma obra de arte seria

---

<sup>65</sup> O aforismo, em sua íntegra, tratará justamente da impossibilidade classificatória de todos os jogos existentes a partir da reunião de características comuns ou dessemelhantes a todos eles. Vejamos: “Considere, por exemplo, os processos que chamamos de “jogos”. Refiro-me a jogos de tabuleiro, de cartas, de bola, torneios esportivos etc. O que é comum a todos eles? Não diga: “Algo deve ser comum a eles, senão não se chamariam ‘jogos’, - mas veja se algo é comum a eles todos. – Pois, se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda uma série deles. Como disse: não pense, mas veja! – Considere, por exemplo, os jogos de tabuleiro, com seus múltiplos parentescos. Agora passe para os jogos de cartas: aqui você encontra muitas correspondências com aqueles da primeira classe, mas muitos traços comuns desaparecem e outros surgem. Se passarmos agora aos jogos de bola, muita coisa comum se conserva, mas muitas se perdem. – São todos ‘recreativos’? Compare o xadrez com o jogo de amarelinha. Ou há em todos um ganhar e um perder, ou uma concorrência entre jogadores? Pense nas paciências. Nos jogos de bola já um ganhar e um perder; mas se uma criança atira a bola na parede e a apanha outra vez, este traço desapareceu. Veja que papéis desempenham a habilidade e a sorte. E como é diferente a habilidade no xadrez e no tênis. Pense agora nos brinquedos de roda: o elemento de divertimento este presente, mas quantos dos outros traços característicos desapareceram! E assim podemos percorrer muitos, muitos outros grupos de jogos e ver semelhanças surgirem e desaparecerem. E tal é o resultado desta consideração: vemos uma rede complicada de semelhanças, que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor” (IF § 66).

determinado não por algum efeito causal, mas pelas características avaliadas a partir do contexto de determinados padrões. A relação entre determinado julgamento estético ou impressão e seu objeto, ou obra, é intencional, nunca externa ou causal. O que está em questão aqui – e nos parece bastante significativo – é a descrição das características mencionadas em um julgamento ou a consequente explicação desse julgamento, ao contrário da busca por justificar as causas de nossas reações diante da obra e que nos levam a fazer determinado julgamento. Portanto, as explicações estéticas não são nem causais, nem sujeitas a verificações experimentais: “*Uma explicação estética não é uma explicação causal[...] Os enigmas que surgem em Estética, que são enigmas decorrentes do efeito suscitado pelas artes, não são enigmas acerca de como são causadas tais coisas*” (WITTGENSTEIN, 1970, p.39-55). Decorre desse pensamento o fato de que o limite da resposta correta é aquele que nos satisfaz. Portanto, o caráter descritivo da explicação estética ordinária poderia apontar analogias entre a obra em questão e outras obras mais. Algumas vezes essas comparações são sinestésicas, como quando, por exemplo, a música de Brahms é explicada por referência aos romances de Keller (WITTGENSTEIN, 1970, p.60), outras vezes dizem respeito à percepção de um aspecto, que revela uma característica até então despercebida da obra ao inseri-la em um novo meio ou alterando este contexto de alguma maneira, como quando se percebe o poder dos poemas de Klopstock ao lermos em um determinado metro (WITTGENSTEIN, 1970, p.18).

Alguns gestos poderiam também nos ajudar na compreensão de grandes obras que não podem ser adequadamente caracterizadas por referência a padrões estéticos. Nessas situações, usamos as palavras de forma *intransitiva*, como propõe Wittgenstein em *Cultura e Valor* (2000, p. 130-2). Quando dizemos que a frase musical tem uma significação particular, o propósito não é o de especificar sua significação, o que também não significa que ela é infável. Muitas vezes, as características da música são mostradas a partir de gesticulações, como quando, por exemplo, um maestro explica a frase musical à orquestra através de expressões faciais. Como assinala Arley Moreno,

Podemos sintetizar o novo tratamento que é dado ao termo Estética através da afirmação que faz Wittgenstein a respeito da palavra “significação”: “A significação da palavra é o que explica a explicação da significação” (IF - § 560). Não é possível compreender a sua nova concepção de Estética sem levar em consideração a nova postura que assume ele face à linguagem. Podemos, agora, falar de “jogos estéticos” e analisá-los, assim como o faremos a propósito de “jogos matemáticos” e de “jogos lógicos”. O trabalho do filósofo, enquanto terapeuta, consiste em descrever jogos efetivos e também jogos possíveis,

fictícios, i.e., aqueles que são inusitados e colocam a linguagem em situações pouco habituais, mas que não a deixam ficar no ócio – ócio que nos leva a cair, inadvertidamente, no processo de transposição metafórica e nas ilusões da ontologia (MORENO, 1985, p. 138).

Dessa forma, a discussão sobre a estética em Wittgenstein é considerada ao lado de um conjunto de conhecimentos, motivações e razões que justificam um certo procedimento de *ver* – se assim podemos dizer –, mas que nunca se aliam a causas específicas, que só podem ser conjecturadas.

### 1.3. Entre corpo e conhecimento, entre o filosófico e o literário

A terapia a que Wittgenstein submete o discurso filosófico, bem como a sua concepção pós-epistemológica do conhecimento – jamais podendo ser visto como independente ou anterior a um jogo de linguagem – já havia denunciado a radical separação entre corpo e conhecimento:

Por conseguinte, é enganador falar do pensamento como se se tratasse de uma "atividade mental". Podemos dizer que o pensamento é essencialmente uma actividade que opera com signos. Esta actividade é realizada pela mão, quando pensamos por intermédio da escrita; pela boca e pela laringe, quando pensamos por intermédio da fala; e se pensamos imaginando signos ou figuras, é-me impossível mostrar-vos qualquer princípio activo pensante. [...] Se discutirmos de novo sobre a localização da ocorrência de pensamento, temos o direito de afirmar que ela corresponde ao papel em que escrevemos ou à boca que fala (WITTGENSTEIN, 1992a, p. 32-33)<sup>66</sup>.

Em um outro aforismo, ainda mais conciso, há a sugestão – não sem uma dose de refinada ironia (!) – ainda mais enfática na descrença de uma suposta “atividade mental” como instância psíquica segregada do resto do corpo, notoriamente localizada em nosso cérebro e, por extensão, dentro de nossas cabeças: “*Penso, de fato, com minha caneta, pois minha cabeça frequentemente não sabe nada daquilo que minha mão está escrevendo*” (WITTGENSTEIN, 2000a, p. 34). Na impossibilidade total da existência de um “eu” que se pensa e que teria o poder de falar sobre seu próprio corpo de forma alheia a qualquer situação concreta e independente a qualquer jogo de linguagem, a supremacia

---

<sup>66</sup> Embora em inglês *The blue and brown books* (1962) seja uma obra única, ela foi traduzida para o português (de Portugal) separadamente, em dois livros, *O livro azul* (1992a) e *O livro castanho* (1992b). A mesma passagem traduzida no livro de Gunter Gebauer torna-se ainda mais clarificante: “É, portanto, errôneo falar do pensamento como uma ‘atividade mental’. Podemos dizer que o pensamento é, essencialmente, uma atividade da operação com sinais. Essa atividade é executada com a mão quando pensamos escrevendo; com a boca e a laringe quando pensamos falando; e quando pensamos imaginando sinais ou figuras, eu não posso indicar a você nenhum agente que pense. [...] Se falamos sobre o lugar onde ocorre o pensamento, temos o direito de dizer que esse lugar é o papel no qual escrevemos, ou a boca que fala (WITTGENSTEIN Apud GEBAUER, 2013, p.69).

da pele – “*estamos preso em nossa pele*”, nos diz Wittgenstein<sup>67</sup> – fornece ao corpo humano biológico o poder de constituir e ser constituído pelas práticas culturais e pelos jogos simbólicos de linguagem. Assim, não é possível falarmos em jogos incorpóreos, da mesma maneira que não é possível dissociar corpo, natureza e cultura. São postas em questão, dessa maneira, as fronteiras demarcatórias entre pensar e fazer, entre saber e agir, entre corpo e mente, pois se existem, de fato, saberes é certo que eles não estão dissociados de um corpo humano que os realiza, os mobiliza e os pratica. Aprendemos a escrever escrevendo, aprendemos a ler lendo, aprendemos a dançar dançando... e assim por diante. Participar corporalmente de qualquer jogo de linguagem é deixar-se orientar por suas regras, tendo ou não clareza e ciência sobre elas. Com isso, Wittgenstein conduzirá seu pensamento a uma revisão da concepção convencional dos atos mentais.

Gunter Gebauer, em seu *O pensamento antropológico de Wittgenstein* (2013), avalia a novidade em Wittgenstein da ideia da percepção visual não como algo exclusivamente relacionado ao sentido da visão, mas como uma coisa ligada aos movimentos corporais e ao sentido tátil. A experiência do filósofo austríaco em projetar e construir uma casa para sua irmã, em Viena (1926-1928), parece ter tido, segundo Gebauer, influência no seu olhar para o mundo, que deixa de ser aquele de um sujeito que olha de cima ou de fora e passa a encará-lo como um espaço de ação no qual muitos agem de modo similar, segundo determinadas regras. O movimento, a taticidade e a experiência espacial da casa se aproximariam e se relacionariam ao corpo humano, ao agente corporal que se encontra e se localiza no espaço. Como arquiteto, Wittgenstein percebe que as coisas adquirem forma e significado na interação entre sua constituição, a maneira de lidarmos com elas e as intenções concretizáveis a partir delas. Nesse sentido, as estruturas da casa se aproximam e se ajustam às estruturas da linguagem e seus modos de uso. O aspecto físico do uso ganha destaque notório e recria a concepção de que a *interpretação da figura está no uso que se faz dela* (GEBAUER, 2013, p.56-59). Ouçamos a seguinte observação do linguista e filósofo alemão:

A ação física e a linguagem comportam-se solidariamente em seu envolvimento com as estruturas de exigência do mundo. Elas são tipos diferentes de produzir equivalências funcionais, que correspondem à estrutura de exigência do mundo. Elas não estão simplesmente armazenadas no corpo, mas são empregadas na ocasião apropriada. Esse é um aspecto novo no pensamento de Wittgenstein, o aspecto do uso daquilo que o corpo armazenou (GEBAUER, 2013, p.61).

---

<sup>67</sup> Diários de 1930-32/1936-37, p.39.

Para Wittgenstein, a participação dos corpos em diferentes jogos de linguagem constituiria uma memória simbólico-corporal que operaria como uma “caixa de ferramentas” à qual recorreríamos até mesmo para antever os acontecimentos ainda não efetivamente vivenciados pelo nosso corpo. Assim, não seriam nossos sentidos que aprenderiam as coisas no mundo e, a partir desse pensamento, Wittgenstein se distinguiria da fenomenologia. Sobre a metáfora da “caixa de ferramentas da linguagem”, Gebauer nos fornece um exemplo notável e esclarecedor:

À nossa frente se encontra um caminho com pedras pontiagudas que temos de percorrer sem sapatos. Ainda antes que o pé nu toque as primeiras pedras, antecipamos uma dor aguda; hesitamos e abaixamos o pé com grande cautela. Com a extensão possibilitada pela combinação do sentido do tato e da visão, o corpo relacional produz concepções e sensações que se referem a situações futuras (GEBAUER, 2013, p.62).

Com o corpo todo, portanto, com todos os sentidos conhecemos o que as coisas são. O corpo é “*o veículo de retenção, relembração e reprodução de figuras de movimentos: ele é memória e produtor de gestos*”, nos acrescenta Gebauer (2013, p.67). O corpo é o lugar de poder constituidor de um mundo simbólico-cultural. Por isso, natureza e cultura estariam indissolivelmente entretecidas na pele do corpo humano, de forma a tornar impraticável nossa participação em qualquer jogo de linguagem que pretendesse abandoná-lo ou abstraí-lo. E é nesse sentido que toda memória seria, inevitavelmente, memória da pele, memória do corpo. Wittgenstein reconhece, e este talvez seja um dos pontos fundamentais de seu pensamento, que a crença na existência de nosso próprio corpo, dentre outras ainda, constitui a condição inalienável para que possamos não apenas usar a linguagem, mas, a partir desse uso, produzir saberes e crenças. A certeza do corpo, criada a partir de sua participação física ou encenada pelo jogo de linguagem, é também a condição para que a linguagem possa ser utilizada. O corpo, assim, constitui também o fundamento da coletivização dos homens (GEBAUER, 2013, p.145).

Embora não tenha sido desse modo que o discurso filosófico hegemônico tenha visto o corpo humano, o modo como encenaremos a linguagem para lidar com os contos selecionados tomará como referência, igualmente, o pensamento de Jacques Derrida, que, assim como Wittgenstein, procurou desconstruir a tradição metafísica e essencialista dominantes desse discurso. Nesse movimento desconstrucionista, ambos os autores acabaram sugerindo – tanto no estilo de se pensar filosoficamente quanto no de expressar

esse pensamento através de uma escrita filosófica – uma impossibilidade de distinção entre o discurso filosófico e o discurso literário.

De fato - e já apontando para tal impossibilidade -, finalizando o texto “O Fim do Poema”, em suas *Categorie italiane*<sup>68</sup> (1966), o filósofo Giorgio Agamben diz que:

Wittgenstein escreveu certa vez que “a filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la” [*Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten*]. Talvez a prosa filosófica, ao fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento. Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que “a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la” (AGAMBEN, 2010, s/p).

Nesta passagem, fica evidente a aproximação estabelecida por Agamben entre os modos filosófico e literário de se encenar a linguagem: do mesmo modo que para Wittgenstein a filosofia, no seu intento de se distinguir da poesia, acaba anunciando o seu próprio fim prosaico, Agamben, no seu intento de distinguir o discurso poético do prosaico, acaba anunciando o próprio fim do discurso poético.

Já o modo como Derrida nubla as fronteiras entre literatura e filosofia fica caracterizado pelo reconhecimento de rastros ficcionais em todo tipo de escritura. De fato, como assinalou Haddock-Lobo a partir da leitura do artigo de Elizabeth Duque-Estrada - “A literatura é a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante que o mundo” -,

o que se entende, então, por uma espécie de estrutura do literário em geral rege-se de acordo com uma lógica do não aparecimento que se define pelo fato de que toda narrativa, todo relato, ficcional ou não, é uma relação com aquilo que ela narra. Nesta relação, tanto o relato, a narrativa, quanto o relatado, o que é narrado, não aparecem em sua presença efetiva. O que Beth herda de Derrida nesta “teoria da literatura” é a constatação de que este não aparecimento estrutural não é exclusividade da literatura, mas de todo relato, constituindo uma espécie de “ficcionalidade constitutiva” de todo discurso (HADDOCK-LOBO, 2011, p. 159 e p. 174).

Marjorie Perloff (2008) segue apontando para esta mesma ideia de que, a partir do estilo terapêutico-aforístico de pensar desenvolvido por Ludwig Wittgenstein, o filosófico e o literário tornam-se, de fato, inseparáveis<sup>69</sup>. A postura crítica do autor diante

---

<sup>68</sup> “La fine del poema”. In: Giorgio Agamben. *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1966, p. 113-119. A tradução foi publicada na Revista Cacto nº 1 (AGAMBEN, 2010).

<sup>69</sup> Marjorie Perloff aponta que entre os filósofos anglo-americanos, Stanley Cavell é certamente o principal divulgador da ideia de que o “filosófico” e o “literário” são inseparáveis em Wittgenstein. Em *This New*

da “grande teoria” e da ambição “totalizante” – termos cada vez mais sob suspeita em nossa era pós-marxista<sup>70</sup> - que é normalmente identificada com a filosofia é representada na conclusão do *Tractatus* pelo aforismo “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (TLP - 7), reconhece, sensatamente, a existência de aporias metafísicas e éticas que nenhuma discussão, explicação ou argumentação lógico-racional seria capaz de justificar ou fundamentar. E é justamente a pretensão do discurso filosófico de adentrar racionalmente nesse domínio do que não pode ser dito, mas apenas mostrado, o que faz da “filosofia” wittgensteiniana uma “antifilosofia” que se propõe a determinar em que circunstâncias a filosofia deve questionar-se a si mesma, impondo-se limites. O que não significa que esse domínio do não dito – do inefável – não possa se deixar mostrar por outras formas não racionalizadoras de encenação da linguagem, como é o caso de certas encenações artísticas da linguagem: “Há por certo o inefável. Isso se *mostra*, é o Místico” (WITTGENSTEIN, TLP - 6.522).

Tanto a crítica à “grande teoria” quanto à tendência a análise do “usual” - já que para Wittgenstein “o significado de uma palavra é seu uso na linguagem” - foram temas densamente aprofundados pelos escritos de Jacques Bouveresse<sup>71</sup>, os quais, desde 1970 até os dias atuais, trazem leituras minuciosas do *Tractatus* e das *Investigações Filosóficas* e acompanham o desmantelamento da tradição metafísica realizado por Wittgenstein a fim de pregar e praticar o espírito da pobreza radical em filosofia. Bouveresse observa que o modo como Wittgenstein tenta resolver problemas filosóficos, a tendência anticonclusiva no modo da sua investigação, seria mais adequadamente adjetivada de “estética”, tanto pela disposição criativa de exemplos, quanto pelas imagens selecionadas, parataxes e “repentinos arroubos de fé” (BOUVERESSE, 1991, p.11). É justamente este estilo estético não racionalizante, anti-dogmático e anti-conclusivo de encenar a linguagem que caracteriza, numa primeira aproximação, a atitude terapêutica que orientará nosso modo de lidar com os contos selecionados.

Resta-nos ainda esclarecer que a adoção desta atitude terapêutica - que nos parece ainda pouco explorada no domínio dos estudos literários - praticada no modo de se ver e de se investigar as narrativas ficcionais selecionadas será colocada em tensão, ao longo

---

*Yet Unapproachable America*, o autor escreve sobre a postura antitotalizante de Wittgenstein e o seu “deixar o mundo como ele é” (CAVELL, 1989, p. 29-75).

<sup>70</sup> Lyotard resume el concepto de posmodernidad en una frase: incredulidad ante las metanarraciones.

<sup>71</sup> *Herméneutique et linguistique*, seguido por *Wittgenstein et la philosophie du langage* foram traduzidos para o inglês por Marjorie Perloff. Outros importantes estudos sobre Wittgenstein, ainda não traduzidos, se encontram em: *La rime et la raison* (BOUVERESSE, 1973); *Le mythe de l'intériorité* (BOUVERESSE, 1976); e *La force de la règle. Wittgenstein et l'invention de la necessite* (BOUVERESSE, 1984).

do estudo apresentado, com o pensamento desconstrucionista do filósofo franco-argelino Jacques Derrida e basear-se-á em apropriações personalizadas que aqui faremos das noções derridianas de “desconstrução”, “espectro” e “iterabilidade performática”, da mesma maneira como fizemos com a noção de “terapia”.

#### **1.4. A desconstrução e a ‘lógica’ espectral de Derrida**

A possível aproximação tensional, por vezes controvertida, estabelecida neste estudo entre Wittgenstein e Derrida leva em conta tentativas mais abrangentes, já realizadas, como é o caso da apresentada pelo crítico Henry Staten<sup>72</sup>, que argumenta especialmente em favor do fato de que ambos os filósofos rejeitam a determinação transcendental do ser, bem como a noção de que seja possível existir qualquer coisa fora do domínio da linguagem.

Stanley Cavell, um dos críticos fundamentais para os estudos sobre Wittgenstein, recuperando o antigo debate e a crítica de Derrida a Austin em “Assinatura, evento, Contexto” (2000), em seu livro mais recente *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises* (1994), manifestou-se com clareza sobre essa questão<sup>73</sup>. Ainda poderíamos citar os trabalhos de Charles Altieri (1976), Susan B. Brill (1995) sobre a relação de Wittgenstein com o desconstrucionismo derridiano e os textos de Henry McDonald sobre Wittgenstein, narratologia e estudos culturais (1994; 2001). Como apontou Perloff (2008, p.32), a existência de homologias descobertas através do pensamento de Wittgenstein e Derrida não exclui, em hipótese alguma, a existência de diferenças irreconciliáveis entre suas reflexões filosóficas, tais como a questão da fala/escrita, da “base ontológica” das “formas de vida” e aquela relativa ao fato de Wittgenstein ter tido pouca influência no trabalho de Derrida.

É sempre válida a tentativa de recordar o fato de o pós-estruturalismo - como movimento intelectual francês ou na sua vertente norte-americana - estar em contato com a tradição estruturalista da linguística de Saussure. Nesse sentido, portanto, é que o significante e o significado passaram a ser vistos como inseparáveis: o primeiro passando

---

<sup>72</sup> *Wittgenstein and Derrida* (STATEN, 1986).

<sup>73</sup> Cavell escreveu: “Subjacentes à oposição contra a voz metafísica, que eu acho que Austin e Wittgenstein compartilham com Derrida, existem todas as diferenças entre os mundos das tradições das filosofias anglo-americana e continental, diferenças entre suas concepções de (e entre suas relações com) ciência, arte, cultura, religião, educação, leitura, cotidiano. Enquanto Derrida e Wittgenstein veem a metafísica e o cotidiano como ligados por contrastes, em Derrida, de forma diferente do que ocorre em Nietzsche e em Platão, a filosofia guarda uma determinada realidade, uma vida cultural, intelectual e institucional autônoma, o que em Wittgenstein não existe” (CAVELL, 1994, p.63).

a ser visto como libertamente plural a partir da eliminação da ordem binariamente demarcada, tornando o significado algo não fixo. A partir daí, surgem as principais ideias de Derrida e de sua visão da linguagem como uma série de fluxos livres de significantes que não possuem um ponto de origem seguro e conhecido. A partir da noção de *différance*, o filósofo mostra que as palavras ganhariam determinados significados a partir de suas diferenças em relação a outras. Ainda assim, o significado é continuamente remodelado, uma vez que cada palavra conduz a outra no sistema de significação. Esse pensamento abala a ideia logocêntrica que fundamenta o estruturalismo. A diferença, portanto, é sempre um ponto não fixo que se deslocaria ao longo da escala imposta pelas oposições binárias hierarquizadas<sup>74</sup>. Para o filósofo, a relação significante-significado é vista como uma trama na qual “não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem [...]. O advento da escrita é o advento do jogo”<sup>75</sup>.

O pós-estruturalismo, todavia, para além da crítica à estrutura saussuriana, também combaterá o pensamento sobre o sujeito moderno, problematizando – como o fez o próprio Derrida<sup>76</sup> – a ideia de estrutura de Levi-Strauss, seu modelo de formação do saber humano como um conceito apriorístico. A centralidade da linguagem, como afirma Ítalo Ogliairi, a visão de que ela cria as estruturas sociais e de que é inevitavelmente ideológica, reforça o poder de voz de criar o outro, de criar o estereótipo, “*a regra, a oposição binária, o certo e o errado, o conto e o não conto*” (2012, p.34). É na linguagem que nos organizamos, articulamos e construímos ideias, saberes, críticas estruturas. Nas palavras de Ogliairi, o pós-estruturalismo teria apresentado a modernidade com a retomada da linguagem, a qual

[...] (re)aprendeu que é em seu interior (no interior da linguagem) que nos articulamos, construímos nossos saberes, nossas ideias, nossa crítica, nossas estruturas, e transformou [...] a obra de arte em textos, a história em mitologia, o artista em personagem de ficção, a realidade numa convenção obsoleta e a verdade pronta para ser questionada (OGLIARI, 2012, p.34-35).

---

<sup>74</sup> Referimo-nos especialmente aqui à “Diferença” (1991, p.42) e à discussão promovida em *A Escritura e a Diferença* (2009), ambos de Jacques Derrida.

<sup>75</sup> Gramatologia, 1973, p.8.

<sup>76</sup> Reportamo-nos aqui à crítica que Derrida remete a uma interpretação que Claude Lévi-Strauss fez de uma cena por ele presenciada em seus estudos de campo junto aos índios nhambiquaras, na década de 1930, e que está descrita por Lévi-Strauss no seu livro *Tristes Trópicos* (1996), no capítulo intitulado “*Lição de escrita*”. No seu Gramatologia (1973), Derrida critica a interpretação desta cena por parte do antropólogo, com base no argumento de que ele estaria idealizando os nhambiquaras ao vê-los como um povo inocente e simples.

A formulação da ideia de pós-estruturalismo, assim como a concepção de desconstrução parece coincidir com a apresentação do ensaio de Derrida, “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”<sup>77</sup>, na Universidade Johns Hopkins, em 1966. Neste texto, o filósofo questiona a estruturalidade da estrutura, sempre pensada numa série de substituições de centro para centro e a partir de uma origem fixa. Vejamos o que ele nos diz no seguinte fragmento:

O centro recebe, sucessiva e regularmente, formas ou nomes diferentes. A história da metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. A sua forma matricial seria [...] a determinação do ser como *presença* em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (*eidós*, *arquê*, *télos*, *energia*, *ousia* [essência, existência, substância, sujeito], *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.) (DERRIDA, 2009, p.409).

A partir daí, surgem as reflexões sobre a linguagem como campo problemático universal e o questionamento do centro como um lugar fixo, ao contrário, ele passa a ser visto como função ou “*espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos*” (2009, p.409). Tudo se torna discurso, como diz Derrida, desde que cheguemos ao entendimento sobre esta palavra, que passa pela condição de compreendermos que o significado central, originário ou transcendental nunca pode ser manifesto ou estar absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. Em outras palavras, a concepção de discurso ou de *escritura* em Derrida carrega esta ausência de significado transcendental, o que amplia o campo e o jogo da significação indefinidamente (DERRIDA, 2009, p.410).

Como nos advertiu inúmeras vezes Derrida, a desconstrução não deve ser vista como um método de análise discursiva, mas ela pode, entretanto, nos auxiliar a interrogar pressuposições político-filosóficas de métodos críticos já institucionalizados. Além disso, a citação, a reiteração e a performatividade constitutivas das práticas discursivas estão no coração da desconstrução. As representações da desconstrução como método, escola de pensamento, programa e assim por diante, são más representações do pensamento derridiano, justamente pela impossibilidade de prescrição de um método geral de leitura que valha para todo e qualquer texto literário. O pensamento pós-estruturalista e desconstrutivista do autor se aproxima de um antissistema, de uma crítica aos sistemas

---

<sup>77</sup> O ensaio encontra-se disponível nas páginas finais de *A Escritura e a Diferença* (DERRIDA, 2009, p.407-426).

impregnados pelo pensamento da ciência moderna. Desconstruir, nesse sentido, não é destruir, mas revelar, descompactar, especialmente os discursos hegemônicos em relação a binarismos excludentes.

A desconstrução percorre uma lógica de desestabilização já sempre em movimento, uma lógica da espectralidade, da aporia. Na verdade, não existe origem simples, uma única fonte da qual tudo possa ser traçado, o que existe são definições provisórias. O trabalho de Derrida enfatiza a possibilidade de “responder somente traçando a fenda” e as “histórias da fenda”<sup>78</sup>. A desconstrução, como propõe Derrida:

não somente nos ensina a ler a literatura tendo muito mais atenção a ela como linguagem [...] por meio de um complexo jogo de traços significativos; ela também nos capacita a interrogar as encobertas pressuposições filosóficas e políticas dos métodos críticos institucionalizados que geralmente governam nossa leitura de um texto. Existe, na desconstrução, alguma coisa que desafia toda instituição de ensino (DERRIDA, 2004, p.155).

O filósofo formaliza uma noção radical de performativo ao tratar da instabilidade dos atos de fala. A noção de performatividade em Derrida indica uma prática reiterativa de citar através da qual o discurso produz o efeito que nomeia. A repetição se dá nas instituições, como força reiterativa da convenção, mas a performatividade faria emergir um efeito de singularidade, subjetividade, contra a identidade forçada e normativa. A *iterabilidade*, para Derrida, seria a possibilidade de mover determinada marca (oral, escrita e outras mais) de seu contexto de partida para um outro, criando a possibilidade dela ser citada ou enxertada. Assim, o significado chegaria como espécie de resíduo iterável do outro<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Como avalia Wolfreys (2009, p.30-33) e o próprio Derrida (2004, p. 155).

<sup>79</sup> Derrida (2000); Wolfreys (2009, p.37-41).

Para Derrida, a desconstrução do conceito de linguagem opera sobre um "texto" - no sentido amplo de "escritura"<sup>80</sup> - para desconstruir oposições binárias<sup>81</sup>. Ao operar por descompactação de textos, ela inverte a hierarquia entre os polos em oposição e, em seguida, realiza um deslocamento produzindo o performativo, isto é, uma nova forma de se ver a oposição e os problemas aos quais ela se aplica. Derrida reconhece, dessa maneira, que o sentido é algo sempre instituído, jamais dado por si mesmo. Ele nega, portanto, a existência de um *significado transcendental*, ou seja, de um sentido que existiria previamente e independentemente de seu contexto de referência. A ilusão da *presença* seria, assim, a ilusão metafísica de que poderíamos obter qualquer sentido ou significado ainda que desgarrado de toda referência ou alheio a um sistema determinado de referências. Nesses jogos de deslocamentos, o que passa a existir é um movimento referencial interminável, no qual um significante remete e envia a outro significante, interminavelmente. É dessa maneira que aparece, em seu pensamento, a adoção do termo "rastro": cada palavra, cada termo, cada significante, traz o rastro de todos os outros significantes, numa relação de diferença de rastros ou num jogo de diferenças (*différance*), que é a própria escritura. Os rastros são apresentados como desconstrução, portanto, do conceito de signo linguístico e aparecem sempre de forma espectral: não são nem presença, nem ausência<sup>82</sup>.

Toda a filosofia empenhada no jogo da desconstrução, em Derrida, envolve uma complexa discussão sobre alteridade, que se apresenta e nos convoca sempre em direção a decisões responsáveis. A ética é entendida como relação com o outro e, por isso, conduzirá sua economia espectral, endereçar-se-á aos infinitos espectros nunca presentes

---

<sup>80</sup> A escritura (*écriture*) não é exatamente a mesma coisa que linguagem escrita. Ainda no início de *Gramatologia* (1973), Derrida propõe que a escritura abrangeria a linguagem, iria além de sua extensão. No entanto, para situar o termo criado pelo filósofo, teríamos que mencionar os dois aspectos fundantes de sua desconstrução, que são os movimentos da inversão e do deslocamento. O sentido de escritura a partir do conceito de linguagem escrita é deslocado para outro lugar, pois o sentido que se encontraria atado à palavra, seu significante principal, poderia ser fixado através de uma determinada forma escrita. Assim, a partir desta 'lógica', a palavra escrita seria sempre um significante menor ou secundário à palavra falada, que estaria mais próxima à origem ou sentido. Portanto, uma vez escrita, a palavra não assume mais o significante de um significado, mas somente o significante de outro significante. A palavra escrita passa a sinalizar algo acidental, um corpo estranho que passa a se enxertar na linguagem, mas que não é essencial a ela. Devido a seu aspecto secundário, a escritura passa a ser vista também como enganosa, como desconectada, por natureza, de sua origem, podendo disseminar-se para muitas direções, para além, inclusive, do sentido originário pretendido pelo autor e para além do contexto original no qual o autor teria mobilizado determinado sentido (DERRIDA, 1973).

<sup>81</sup> Para Derrida, toda estrutura conceitual possui uma característica hierárquica intrínseca à sua constituição e, a partir dela, pode-se constatar que um conceito é sempre e inevitavelmente entendido como sendo mais importante que outro, ocupando uma posição de superioridade, ou de centralidade em oposição ao que fica marginal ou periférico. Por conta da existência dessa hierarquia entre os componentes de uma estrutura conceitual, surge também aí um conflito potencial entre eles (DERRIDA, 1973).

<sup>82</sup> A economia do "nem, nem" destrói as bases da lógica metafísica do "ou isto ou aquilo".

“em si” mesmos<sup>83</sup>. A noção de espectralidade parte, inicialmente, da ideia do fantasma que se faz presente - seres humanos, animais ou discursos -, esses outros, vivos ou não, que incorporam o presente, o passado e o futuro. Contudo, a espectralidade não se reduziria ao fantasmático, mas instauraria uma espécie de ‘lógica espectral’, uma experiência do *indecidível*, *nem visível*, *nem invisível*; *nem vivo*, *nem não-vivo*; *nem inteligível*, *nem sensível*: “frequência de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por essência, não se vê, por isso, é que ela continua *epekeina tes ousias*, para além do fenômeno ou do ente [...]. E esta não-presença do espectro exige que se leve em conta seu tempo e sua história, a singularidade de sua temporalidade ou de sua historicidade” (DERRIDA, 1994a, p. 138-139). O espectro está *para além* da essência, justamente pela impossibilidade de defini-lo com exatidão e decidibilidade. A espectralidade rompe com o tempo presente e com a presença. O espectro é a espécie de origem da desconstrução, mas não pode ser evocado, como nos recorda Derrida. Os espectros simplesmente irromperiam de maneira não racionalizante, coerente ou coesa e, por isso, precisaríamos admitir que sua presentificação é sempre provisória, talvez até precária.

Uma nova experiência ético-política é assim inaugurada, obrigando-nos a pensar em todos aqueles que não estão presentes. Nas palavras de Derrida: “é preciso falar *do* fantasma, até mesmo *ao* fantasma e *com* ele”, justamente porque qualquer ética ou política, para serem justas, precisam ser fundamentadas no respeito por esses outros, “quer já estejam mortos, que ainda não tenham nascido” (1994a, p.11). Assumir nossas heranças é conduzir o pensamento à ética responsável: assim como o espectro fantasmal do pai de Hamlet que aparece ao próprio Hamlet convocando-o não apenas a uma ação efetiva, mas a uma responsabilidade ética.

O significado da ‘lógica da espectralidade’, para nosso estudo específico, reside no fato da literatura ser reconhecida por Derrida como uma forma de arquivo espectral, que reuniria e mediaría os recursos da cultura dos quais ela mesma emerge.

---

<sup>83</sup> A discussão sobre a espectralidade aparece fortemente desenvolvida em *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional* (1994), livro que resultou da participação de Jacques Derrida no colóquio internacional “Para onde vai o marxismo?” ou “Whither Marxism?”, realizado em 1993. A conferência de Derrida é iniciada com as primeiras palavras do Manifesto de partido comunista: “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”. Procurando apontar para a incontestável herança do marxismo, Derrida usa o termo *espectro* como o fio condutor de uma série de reflexões.

O jogo da desconstrução – se assim podemos dizer -, assim como o jogo da leitura, não é, no entanto, um jogo livre, como pretendem algumas leituras radicalmente céticas do pensamento de Derrida. A impossibilidade da “realização pura da presença em si”, como comenta Nigro (2007, p.154), não implica necessariamente num relativismo ou num irracionalismo. O que deve estar esclarecido é que, para Derrida, “a escritura é um jogo *na* linguagem”, na ausência de qualquer significado transcendental, como comentamos anteriormente. E se é possível intentarmos qualquer aproximação do “jogo da escritura” derridiano ao “jogo de linguagem” wittgensteiniano, ao que tudo indica, a proposta de Derrida nos parece mais interessada no pensamento do jogo no mundo, a partir de uma generalidade abstrata, ao invés de pensá-lo em contextos especificamente situados. Enquanto Wittgenstein vê a linguagem como uma forma de ação, Derrida, de maneira mais abstrata, lança mão da noção de escritura e já a supõe fendida entre uma parte repetível ou *iterável* e outra parte *performativa* e, portanto, singular. Essa dupla condição inerente à linguagem gera o que ele denomina de *indecidibilidade* ou *indeterminação do significado*. Na visão de McDonald (2001, p.35), embora possamos aproximar o modo como Wittgenstein e Derrida compreendem os atos de linguagem, como atos ao mesmo tempo repetitivos e singulares, encontramos aí diferenças expressivas que passam pelo fato de que, para Wittgenstein, a incerteza da significação não é uma indecidibilidade intrínseca.

### **1.5. A terapia de dispersão espectral**

O que passamos, neste estudo, a chamar de “*terapia de dispersão espectral*” é, enfim, o modo particular como passamos a praticar três diferentes terapias – percorridas nos três capítulos seguintes – que partem, cada uma, de um conto particular de Bombal, Lispector e Ocampo, respectivamente, nos rastros dispersivos de outras narrativas – em muitos casos, daquelas das próprias autoras cujas obras estão aqui focalizadas – dispersas e engendradas nas práticas culturais coletivas. Como antecipado já na introdução do presente estudo, a seleção dos contos ou das narrativas literárias estudadas foi fortemente influenciada pela mesma questão percorrida e levada a este diferente ‘divã’ terapêutico, questão que partiu dos efeitos produzidos por essas obras no corpo desta leitora terapeuta e que a conduziu persistentemente aos rastros de *encenações de gênero* e de *encenações do feminino*, entendidos aqui como constructos culturais. No contexto de nossa pesquisa, cada terapia operou a partir dos (e ancorada nos) efeitos de sentido – efeitos performáticos

– produzidos pelo que se manifestava explicitamente no ato narrativo de cada conto selecionado sobre o corpo dessa leitora disposta a investigá-los terapêuticamente e disposta também a (re)encená-los através desses percursos colocados em movimento.

Em cada terapia, procuramos descrever possíveis estratégias literárias manifestas em cada um dos contos a fim de se dar visibilidade aos modos como cada uma delas nos conduziu a possíveis encenações de gênero. Nesse percurso terapêutico, não nos propusemos a resolver ou a superar possíveis tensões de gênero manifestas a partir de tais efeitos, mas sim a percorrer usos, rastros, espectros, remissões e envios dessas tensões em outros *jogos de linguagem*, através de *semelhanças de família* de distintas naturezas, propondo-nos a olhá-los de outras maneiras.

Dito de outra maneira, para que permaneça esclarecido, o foco temático sobre o qual incidiu as nossas terapias – as quais procuraram, em cada caso, percorrer *os rastros do como* a performance é instaurada e opera para produzir os efeitos idiossincráticos que produz no corpo desta leitora - é a questão do gênero, ou, mais precisamente, das encenações de gênero, isto é, dos modos como os efeitos performáticos que cada conto produz no corpo dessa leitora que aqui escreve o fazem performar o gênero e as construções do feminino. E, portanto, o que deve ficar esclarecido aqui é que uma tal atitude investigativa opera sobre os contos visando a um propósito definido, qual seja, o de desconstruir discursos que maniqueízam as diferenças de papéis sociais pelo critério da distinção de gênero, bem como o de resistir a uma certa ‘vontade hermenêutica’ que persistentemente *enfeitiça* a crítica literária e reiteradamente perpassa o corpo especializado de críticos de arte. Outras oposições correlatas à de gênero - tais como, masculino *versus* feminino; texto literário *versus* texto ordinário; narrativa factual *versus* narrativa ficcional; iteração *versus* performatividade; performance corporal *versus* performance textual - que, de algum modo, se manifestem nos contos, poderão também ser levadas ao divã e percorridas pelas terapias.

Uma encenação terapêutica de um ato narrativo não é propriamente uma interpretação<sup>84</sup>, uma explicação ou uma meta-narrativa desse ato de partida, mas uma nova encenação condicionada e não arbitrária com base nos propósitos da terapeuta vista como um novo narrador ou narradora performáticos. A terapia não é uma representação, mas se propõe a mostrar o problema levado ao ‘divã’ através de outras encenações. Susan

---

<sup>84</sup> Na epígrafe ao ensaio “A estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas”, Derrida lança mão do seguinte trecho do pensamento de Montaigne: “Existe maior dificuldade em interpretar as interpretações do que em interpretar as coisas” (2009, p.407).

Sontag, em seu *Contra a interpretação* (1987) faz uma crítica contundente às análises especializadas de obras artístico-visuais e literárias que partem da identificação de um suposto “conteúdo” que é visto de maneira separada de uma também suposta “forma”. Sontag responsabiliza o projeto hermenêutico da interpretação por essa separação abstrata entre ‘forma e conteúdo’, ação que alimentaria a ilusão da existência real de “*uma coisa como o conteúdo*”. Nas palavras da autora:

O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese ou representação. É através dessa teoria que a arte enquanto tal – acima e além de determinadas obras de arte – se torna problemática e necessita ser defendida. E é a defesa da arte que dá nascimento à estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar “forma” se separa de algo que aprendemos a chamar “conteúdo”, bem como à atitude bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória. [...] Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como a afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Agora pode ser menos figurativo, e menos lucidamente realista. Mas ainda pressupomos que a obra de arte é o seu conteúdo. Ou, como se diz hoje, que uma obra de arte, por definição, *diz* alguma coisa. (“O que X está dizendo é...”; “O que X está tentando dizer é...”; “O que X disse é...” etc.). [...] O que implica a excessiva ênfase na ideia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado. E, vice-versa é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe (SONTAG, 1987, p. 4-5).

A crítica a esta estratégia orientadora de um olhar separatista, que colocaria em oposição a forma de um conteúdo toda vez que observamos uma obra de arte, se aproximaria, talvez, do modo como Wittgenstein, especialmente nas passagens 201 a 206 das *Investigações*, mobiliza a palavra interpretação. Nela, ele nos sugere que seguir as regras de um jogo de linguagem não é o mesmo que interpretá-las. Vejamos:

Assim demonstramos que *há uma apreensão da regra que não é uma interpretação, mas que se manifesta naquilo que chamamos de "seguir a regra" e "infringi-la" segundo o caso de sua aplicação*. Eis, portanto, porque há uma tendência a se dizer: toda ação que procede segundo a regra é uma interpretação. *Mas só deveríamos chamar de "interpretação" a substituição de uma expressão da regra por outra*. Eis, portanto, o motivo pelo qual *"seguir a regra" é uma prática. Acreditar que se segue a regra não é segui-la*. Eis por que também não se pode seguir a regra *privadamente*; senão, acreditar que se segue a regra seria a mesma coisa que segui-la. [...] Imagine que você, na qualidade de explorador, chegue a um país desconhecido cuja língua lhe seja completamente estranha. Em quais circunstâncias você dirá que as pessoas desse país dão ordens, as compreendem, as obedecem, se rebelam contra elas, etc.? *A maneira de agir comum aos homens é o sistema de referência por meio do qual interpretamos uma língua que nos é estranha* (WITTGENSTEIN, IF - § 201-206).

Parece-nos que para Wittgenstein, interpretar uma prática – assim como interpretar uma obra de arte ou uma obra literária, nos termos de Sontag – significaria

*traduzi-la* ou expressá-la de outra maneira<sup>85</sup>. Já em outro trecho da autora, ela sinaliza explicitamente a tarefa da interpretação como *tradução*, mostrando que sua ‘inconveniência’, em certo sentido, não impediu as reaparições dos projetos hermenêuticos na história:

A tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução. O intérprete diz: "Olhe, você não percebe que X em realidade é — ou significa em realidade — A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?". Que situação poderia inspirar este curioso projeto de transformação de um texto? A história nos fornece os elementos de uma resposta. A interpretação aparece primeiramente na cultura da antigüidade clássica mais recente, quando o poder e a credibilidade do mito haviam sido quebrados pela visão "realista" do mundo, introduzida pelo conhecimento científico. Ao se colocar a questão que obceca a consciência pós-mística — a similitude dos símbolos religiosos —, os textos antigos já não podiam mais ser aceitos em sua forma original. Passou-se então a invocar a interpretação para conciliar os textos antigos às "modernas" exigências. [...] A interpretação, portanto, pressupõe uma discrepância entre o claro significado do texto e as exigências dos leitores (posteriores). Ela tenta solucionar essa discrepância. O que ocorre é que, por alguma razão, um texto se tornou inaceitável, entretanto não pode ser desprezado. A interpretação é uma estratégia radical para a conservação de um texto antigo, considerado demasiado precioso para ser repudiado, mediante sua recomposição. O intérprete, sem na realidade apagar ou reescrever o texto, acaba alterando-o. Porém ele não admite isso. Ele afirma que pretende apenas torná-lo inteligível, revelando seu verdadeiro sentido (SONTAG, 1987, p. 5-6).

Ao que tudo indica, a tarefa da interpretação é, evidentemente, uma tarefa à qual precisaríamos recorrer toda vez que nos propomos explicar ou traduzir a ‘lógica’ de um jogo de linguagem para outros jogos de linguagem. No entanto, interpretar ou traduzir qualquer prática – artística ou não artística, literária ou não literária - implica a violação transgressora das regras que orientam o jogo de partida. E é isso afinal que precisa ser cuidadosamente reconhecido de forma explícita, para dar legitimidade ao trabalho.

Partindo da problemática da interpretação, dos significados e sentidos do texto, parece ser viável, num primeiro momento, a visão que Richard Rorty postula sobre a linguagem, especificamente quando aponta para a importância preponderante dos diferentes usos e propósitos realizados por diferentes pessoas no momento em que os textos são efetivamente por elas mobilizados.

Ler textos é uma questão de lê-los à luz de outros textos, pessoas, obsessões, informações, ou o que for, e depois ver o que acontece. O que acontece pode ser algo fantástico e idiossincrático demais para nos preocupar [...]. Ou pode ser estimulante e convincente [...]. Pode ser tão estimulante e convincente que se tem a ilusão de que se está vendo agora do que *realmente* trata um determinado texto. Mas o que estimula

---

<sup>85</sup> A partir da mesma citação de Wittgenstein e do modo como ele mobiliza a palavra “interpretação”, Miguel observa que as encenações corporais diretamente realizadas nas práticas seriam traduzidas por outras formas de encená-las (MIGUEL, 2015, no prelo).

e convence é uma função das necessidades e propósitos daqueles que são estimulados e convencidos (RORTY, 2005b, p. 125).

Rorty tece críticas ao que ele mesmo nomeia como “seguidores do véu”, os quais, a partir de um projeto hermenêutico, se propõem a enxergar ou a descobrir aquilo que estaria oculto no texto, apresentando uma interpretação moderada que se mantém “segura” a partir dos supostos fundamentos fornecidos por ele. Este antigo anseio ocultista de decifrar códigos, distinguir entre realidade e aparência e fazer uma distinção ofensiva entre entender algo corretamente ou incorretamente partiria da crença na existência de um significado secreto a ser desvelado no texto. A partir do pressuposto de que “*nenhum conhecimento nos diz nada sobre a natureza dos textos ou a natureza da leitura. Pois nenhum dos dois tem uma natureza*” (2005b, p. 123-124), Rorty se pergunta sobre como um texto poderia desafiar a estrutura conceitual com a qual se tenta interpretá-lo.

Em diálogo direto com a discussão proposta por Rorty, Jonathan Culler (2005) tece outras críticas mais, inclusive, em certa medida, às ideias do próprio pragmático, explorando esta preocupação dos teóricos na busca pela validação de um limite para a leitura do texto literário. Validar um limite, como desejam alguns – a partir de tentativas tendenciosas da polarização entre “interpretação” e “superinterpretação” ou entre “compreensão” e “supracompreensão” -, partiria da tentativa de categorização de algumas leituras como “extremas” ou “superinterpretadas”. Se na perspectiva hermenêutica compreender, assim como interpretar, seria fazer as perguntas certas e encontrar as respostas em que o texto insiste, Culler nos convida a suscitar outros questionamentos os quais o texto parece não colocar ao leitor. Assim, a leitura que estaria para além do limite seguro imposto pela interpretação hermenêutica “*poderia ser, na verdade, a prática de fazer exatamente aquelas perguntas que não são necessárias à comunicação normal, mas que nos possibilitam refletir sobre seu funcionamento*” (2005, 135).

A partir do instigante exemplo de Booth, da conhecida história do “era uma vez três porquinhos”, Culler argumenta que o texto exigiria que perguntássemos “E daí, o que aconteceu?”, ao contrário de questões como “Por que três?” ou “Qual é o contexto histórico concreto?”, dentre outras. No entanto, justamente a partir dessas perguntas que o texto parece não incitar fazer sobre ele poderíamos, ao contrário, encontrar questões tão importantes quanto produtivas:

O que você tem a dizer, você história infantil aparentemente inocente sobre três porquinhos e um lobo mau, sobre a cultura que a preserva e responde a você? Sobre os sonhos inconscientes do autor ou do povo

que a criou? Sobre a história do suspense narrativo? Sobre as relações entre as raças mais claras e mais escuras? Sobre adultos e crianças, cabeludos e carecas, magros e gordos? Sobre os modelos triádicos da história humana? Sobre a Trindade? Sobre a preguiça e a diligência, estrutura familiar, arquitetura doméstica, hábitos alimentares, modelos de justiça e vingança? Sobre a história de manipulação do ponto de vista narrativo com a finalidade de criar simpatia? Será que é bom para uma criança ler ou ouvir alguém ler você, noite após noite? Será que histórias como você serão – ou *deveriam* ser – permitidas quando tivermos produzido nosso estado socialista ideal? Quais são as implicações sexuais daquela chaminé – ou deste mundo estritamente masculino onde o sexo nunca é mencionado? E quanto a todo aquele bufar e assoprar? (CULLER, 2005, p. 136).

A partir do bem-humorado exemplo anterior, Culler postula que, caso consideremos que interpretar seja reconstruir a intenção do texto, então, certamente, as perguntas anteriores não nos levariam ao caminho da interpretação, mas indagariam sobre o que é o texto e sobre como ele se relaciona com outras narrativas e outras práticas; o que oculta e o que reprime, o que afirma e do que é cúmplice. Assim, e portanto, para além dos usos que são feitos dos textos – como propõe Rorty –, estaríamos diante da descoberta pelo seu funcionamento, na tentativa de entender como a literatura funciona, em meio às tantas possibilidades e estruturas características. Como acredita Culler,

um método que investigue não apenas aqueles elementos que parecem resistir à totalização do significado, mas também aqueles sobre os quais inicialmente parece não haver nada a dizer, tem maior possibilidade de produzir descobertas – embora, como o tudo mais na vida, não haja garantias aqui – do que um método que procure apenas responder àquelas questões feitas por um texto a seu leitor-modelo (CULLER, 2005, p.145-146).

De maneira análoga, talvez, à proposta de Culler, as terapias de dispersão espectral, propostas e praticadas neste estudo, partem, sem dúvida, da centralidade fundamental constituída pelo leitor ou leitora no modo de lidar com os efeitos do texto literário. No entanto, assim como escreve Culler em relação à desconstrução, aqui também a terapia de dispersão espectral não é uma forma extrema de prática voltada para o leitor e que propõe que um texto significa qualquer coisa que o leitor queira que ele signifique. Não negamos, como adverte ainda o autor, que as estruturas textuais se impõem a este leitor ou leitora e que os efeitos que nos permitimos sentir são construções do autor, da autora, no texto, a partir das práticas culturais compartilhadas. Ao sair em defesa da significação ilimitada do texto literário, Culler não postula - ao contrário do que muitas leituras céticas parecem fazer crer - que qualquer interpretação do texto literário é

válida e permitida, mas tão somente que a significação não pode ser previamente dada, porque é tão ilimitada quanto imprevisível:

A desconstrução [...] enfatiza que o significado é limitado pelo contexto – uma função de relações internas ou entre textos – mas que o contexto em si é ilimitado: sempre existirão novas possibilidades contextuais a serem apresentadas, de modo que a única coisa que não podemos fazer é estabelecer limites. Wittgenstein pergunta: “Será que posso dizer ‘Bububu’ e com isso dar a entender que, se não chover, vou sair para um passeio?” E responde: “Só através de uma linguagem podemos dar a entender algo através de algo”. Parece que isso estabelece limites, afirmando que “Bububu” nunca poderia significar isto, a menos que a linguagem fosse diferente, mas a forma pela qual a linguagem funciona, principalmente a linguagem literária, impede o estabelecimento de um limite ou fronteira nítida. Uma vez que Wittgenstein chegou a essa definição de limite, tornou-se possível em certos contextos (em particular na presença daqueles que conhecem os escritos de Wittgenstein) dizer “Bububu” e ao menos aludir à possibilidade de que, se não chover, alguém saia para um passeio (CULLER, 2005, p.144).

Essa falta de limites não significa – como também encena a terapia de dispersão espectral – que o significado seja uma criação livre do leitor, mas ao contrário, que os mecanismos descritíveis a partir do texto funcionam de maneiras recorrentes e que seus limites não podem ser fixados ou identificados de antemão.

Mostramos como, para Wittgenstein, uma terapia gramatical opera sobre o que ele denomina “jogos de linguagem” por deslocamentos contextuais, isto é, sempre temporalizados e espacializados, de usos de palavras, expressões, gestos, etc. em diferentes jogos de linguagem, revelando, assim, nesses usos regrados ou não, os seus incomensuráveis e ilimitados significados que mantêm entre si apenas *semelhanças de família*. Da mesma maneira, a terapia de dispersão espectral opera não com o propósito de se indicar ou de se prescrever uma suposta solução ao problema levado ao ‘divã’ – à questão, portanto, das encenações de gênero e do feminino –, mas, contrariamente, para se vê-lo, em *perspectiva panorâmica*, de diferentes maneiras.

Concebemos aqui um *jogo de linguagem* como um “jogo de cena<sup>86</sup>”, visto que, para o próprio Wittgenstein, um jogo de linguagem já é sempre uma performance corporal

---

<sup>86</sup> Não é casual aqui a utilização dessa expressão, que coincide propositalmente com o título do filme-documentário “Jogo de Cena” (2007), do cineasta Eduardo Coutinho. Nele, de maneira profundamente instigante, Coutinho desfaz os limites entre a simulação, o ‘fazer crer’, a representação e a realidade ao mesclar encenações narrativas de mulheres comuns que contam suas histórias de vida em frente às câmeras do diretor, tendo como cenário de fundo as cadeiras vazias de uma sala de teatro, e de atrizes convidadas a reencenar, a seus modos, tais encenações. No decorrer do filme, as atrizes nos apresentam comentários e dificuldades vividas a partir dessa experiência de ser ‘o outro’, de reencenar as vivências que causam sensações diversas num corpo efetivo, dor, choro, emoção, estranhamentos. Numa das cenas, a atriz Marília Pera reconta a história vivida por uma mãe que tem problemas de relacionamento com a filha - o “anel filial” teria se quebrado - e conversa com o diretor sobre esse sentimento de dar voz ao outro. Inicia-se

(WITTGENSTEIN, 1979, § 7). Nesse sentido, como defende McDonald (1994), tal compreensão wittgensteiniana da linguagem como ação, quando levada ao domínio do discurso narrativo ficcional, nos permite deslocar o nosso olhar investigativo da estória narrada propriamente dita para aquilo que toda narrativa pressupõe, qual seja, o narrador e, portanto, para o ato narrativo visto como performance ou atuação cênica do narrador.

Contudo, para Mc Donald, o narrador não deve ser confundido nem com o autor e nem com qualquer tipo de presença pessoal manifesta no texto ou oculta em suas entrelinhas. Visto que, para ele, “*o ato narrativo tem, na verdade, um estatuto independente, não propriamente do conteúdo da narrativa (estória e personagens), mas de qualquer significado final ou último da estória*”, o narrador passa a ser visto como “*uma proliferação discursiva ou ato performado*”, isto é, como “*uma forma de ação que opera em um nível radicalmente desproporcional à ação da estória*” (McDONALD, 1994, p.7). Essa concepção do narrador enquanto proliferação ou reiteração discursiva performada nos sugeriu um modo de operar terapêuticamente sobre os contos aqui em foco, deixando-nos orientar por uma “*lógica espectral*”<sup>87</sup>, para usar uma expressão de Derrida, ou então, por um movimento de “*dispersão metonímica*”, para usar uma expressão de McDonald (1994, p.7), que, em vez de se concentrar em “*passagens metaforicamente significativas dos textos*”, procura seguir os rastros das ilimitadas, porém não arbitrarias, “*formas e funções que a presença narrativa assume*” no texto visto como jogo de linguagem, isto é, como encenação narrativa da linguagem que envia ou remete a outros jogos cênicos de linguagem.

O movimento terapêutico que aqui praticamos passa, então, a ser visto como um modo situado, sinuoso e entrançado de encenar a linguagem, que se constitui através do recurso à estratégia literária de fuga, desfocamento ou dispersão metonímica, exclusivamente baseada no recurso associativo da semelhança de família entre diferentes jogos de linguagem. Ao mesmo tempo em que esse movimento desconstrói ou descompacta o ato narrativo de partida, expondo - como numa exposição de quadros - os

---

assim uma curiosa discussão sobre “esconder a lágrima e mostrar as lágrimas” e sobre a questão do “choro real e do choro fingido”. As lágrimas na profissão de atriz são sempre muito bem vindas, “todos desejam as lágrimas”, diz a atriz. No entanto, para ela, a cena ficaria mais emocionante e mais próxima do ‘real’ quanto mais a atriz ou o autor tenta escondê-las. Marília Pera tinha levado ao estúdio um ‘cristal japonês’ que auxilia o processo de choro, mas não sabia se Coutinho queria ou não que ela chorasse. O expectador, que assiste aos relatos sem saber ao certo quais são as histórias ditas ‘reais’ e quais são aquelas que estariam sendo reencenadas, acaba sendo convidado a refletir sobre as performances das narrativas que se processam em todos aqueles “jogos de cena”, afinal, não se trataria mais de demarcarmos diferenças tão categóricas ou limites seguros para os atos de viver e reviver, narrar ou recontar.

<sup>87</sup> *Espectros de Marx* (1994); *Gramatologia* (1973); *O cartão-Postal* (2007); *As margens da filosofia* (1991).

seus diferentes tipos de enxertos e os diferentes tipos de nós que os costuram para produzir formas inusitadas e performáticas de enxertia, também constrói ou compacta outros atos narrativos em um único, qual seja, o nosso modo terapêutico de encenar a linguagem.

Esse movimento terapêutico de fuga metonímica, constituído com base num tipo de ‘lógica’ derridiana da spectralidade – por conectar, por semelhanças de família, espectros ou rastros de rastros de significação – não pode ser visto como um movimento hermenêutico ou como uma nova proposta de ‘interpretação’ de atos narrativos, visto que esse movimento dispersivo de fuga, ao mesmo tempo em que se afasta cada vez mais do ato narrativo de partida, de certo modo, também sempre retorna a ele, enriquecendo-o com novas formas ou possibilidades de se vê-lo: afasta-se do ato narrativo de partida para voltar-se a ele ampliando ilimitadamente as suas possibilidades de produção de efeitos performáticos sobre seus leitores.

Assim, esse movimento terapêutico de fuga, ao mesmo tempo em que conecta e enreda entre si um número ilimitado e imprevisível de narradores de um mesmo ato narrativo de partida, explodindo e inviabilizando qualquer tentativa de identificar e delimitar rigidamente supostas fronteiras diegéticas do ato narrativo (Quem narra? Quantos narram?), ‘produz’ também um número ilimitado e imprevisível de ouvintes ou leitores do ato narrativo de partida. Essa produção não arbitrária e não casual – ilimitada, surpreendente e vertiginosa - de novos narradores e leitores jamais os conecta de forma causal, indutiva, indiciária, abdutiva etc., isto é, jamais os conecta com base em uma racionalidade invariante ou variante, o que não significa que os conecte de um modo irracional.

Assim, uma ‘lógica’ da spectralidade conecta os diferentes e ilimitados enxertos diegéticos do ato narrativo pelo recurso à estratégia de constatação de semelhanças de família entre “flashes” memorialísticos mobilizados, não exclusivamente pelas memórias individuais ou vivenciais de leitores isolados e supostamente dotados da capacidade autônoma e privada de significar, mas também, e sobretudo, por diferentes práticas culturais enredadas - entrançadas - encenadas em diferentes jogos de linguagem<sup>88</sup>. Talvez tenha sido por isso que Derrida tenha afirmado em Glas (1974) que “toda tese é uma prótese”<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> A propósito dessa forma de encarar a desconstrução, Jonathan Culler discute diferentes tipos de enxertia a partir de Derrida (1987). Ver também, do próprio Derrida, “La dissémination” (1971).

<sup>89</sup> O aforismo original é o seguinte: “toute thèse est une prothèse” (DERRIDA, 1974, p.189).

Ainda que Laura Hosiasson – crítica e tradutora da obra de María Luisa Bombal – não tenha falado em terapia e nem recorrido propriamente ao pensamento wittgensteiniano, a seguinte passagem dessa autora, retirada do posfácio da tradução de duas novelas de Bombal (2013), ilustra bem o movimento a ser dado às nossas encenações terapêuticas. Nesse sentido, as remissões, as cenas, permitidas por esse movimento

não obedecem a nenhuma sequência cronológica, podem ser suspensas de modo inesperado para dar passagem a outras que vão entrando na dança, formando uma espécie de coreografia de imagens significativas que, no conjunto, seguem os passos do devaneio imaginativo das protagonistas (HOSIASSON, 2013, p 209).

A concepção de produção e desconstrução de qualquer tipo de encenação da linguagem mantém semelhanças de família com o estilo musical denominado ‘fuga’. No universo musical, uma fuga – tais como as de J. S. Bach - é compreendida como um estilo de composição contrapontista, polifônico e imitativo que parte sempre de um tema principal. Numa composição musical o tema é repetido por outras vozes que entram sucessivamente e dão continuidade a ele de maneira entrelaçada. A variação, portanto, não incide apenas sobre o tema, mas no tom, no ritmo, na voz. É curioso porque a palavra fuga vem do latim *fugare* (perseguir) e *fugere* (fugir). Uma fuga é, sem dúvida, uma analogia curiosa e instigante para o movimento terapêutico, movimento igualmente fugaz, remissivo, citacional, polifônico e multi-diegético.

### **1.6. Sobre efeitos de sentido que performam: encenações do feminino e alguns diálogos feministas**

A escolha dos contos – “Tranças”, “Uma galinha” e “As vestes perigosas” –, dos quais partem os três movimentos terapêuticos de *dispersão espectral* dessas *Investigações Literárias*, foi motivada diretamente pelos efeitos de sentido que se manifestaram no corpo desta leitora terapeuta nos atos de leitura desses contos. Tais efeitos induziram-me a ver tais contos como encenações do feminino em suas relações com questões de gênero que performaram meu corpo a envolver-se em investigações literárias desses efeitos no amplo, dinâmico, diversificado e ilimitado arquivo aberto de práticas culturais historicamente constituídas no tempo e no espaço.

Essas encenações foram mobilizadas, em cada conto, de um modo peculiar, provocando efeitos de sentido diferenciados e que nos incitaram às buscas e aos movimentos terapêuticos por elas instaurados.

As encenações de gênero, e mais especificamente, aquilo que passamos a reconhecer culturalmente ou tradicionalmente como encenações do feminino, são justamente os efeitos que regularam a legitimidade ou a pertinência dos envios remissivos que partiram dos contos em direção a outras imagens que a eles retornaram, nos conduzindo à produção de efeitos de sentido que, por vezes, desestabilizam concepções rigidamente polarizadas/demarcadas sobre a identidade dos corpos, dos sexos e das sexualidades, problematizando modos de se conceber noções complexas como as de feminilidade e masculinidade.

Por esta razão – e, especialmente, pelo modo como tais encenações do feminino acabaram exercendo efeitos singulares e inesperados em nosso próprio corpo –, é que consideramos significativa a necessidade de nos posicionarmos frente a esta vasta tradição dos estudos de gênero na literatura, especialmente aqueles relativos à escrita de autoria de mulheres. Ainda que muitas problematizações não tenham sido oportunamente contempladas ou devidamente aprofundadas, como, por exemplo, os trabalhos feministas na perspectiva wittgensteiniana<sup>90</sup> ou mesmo as discussões mais pontuais de Judith Butler<sup>91</sup> a partir do pensamento de Derrida, elas não foram, por certo, esquecidas nem mesmo desconhecidas, mas ao contrário, manifestam seus rastros de significação, como acreditamos, nas terapias efetivamente realizadas. Nossas *Investigações Literárias* não são propriamente, como já pudemos esclarecer, um estudo das questões de gênero na literatura de Bombal, Lispector e Ocampo, e nem mesmo um estudo da escrita de autoria de mulheres, ainda que tais estudos sejam, de fato, significativos a partir de nossa proposta.

O interesse pela questão do gênero na literatura e pelas narrativas de autoria de mulheres na América Latina, especialmente no século XX e XXI, é, sem dúvida, o ponto de partida comum para uma série de reflexões - já realizadas<sup>92</sup> e em andamento - das quais a presente pesquisa mobiliza para repensar e lançar outras possíveis contribuições para o campo teórico dos estudos literários, especialmente como proposta para se lidar com a problemática das abordagens de narrativas literárias como produtos das culturas. Em momento anterior, comentamos – a partir das reflexões de Stuart Hall<sup>93</sup> - sobre o quanto

---

<sup>90</sup> Estamos nos referindo especialmente aqui ao livro organizado por Naomi Scheman e Peg O'Conner, *Feminist Interpretations of Ludwig Wittgenstein* (2002).

<sup>91</sup> Estamos nos referindo especialmente aqui às reflexões trazidas em *Feminism and the subversión of identity* (1990); *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2002) e *Deshacer el género* (2006).

<sup>92</sup> Miguel, 2013.

<sup>93</sup> HALL, 2013, p.189-201.

as crises e tensões permanentes evidenciadas pelo mundo pós-colonial nos incentiva a refletir sobre as contribuições dos estudos culturais como projeto aberto ao desconhecido, tensão reinante entre a recusa de se fechar o campo e a determinação de se definir posições em defesa de certos interesses, alimentando a ideia da teoria como intervenção no contexto das práticas culturais e contemplando questões de ética e de poder. Essa tensão permanente vem apontando para a natureza constitutiva e política da própria representação, de suas complexidades, de seus efeitos de linguagem e da textualidade como local de vida e de morte.

Ao longo do século XX, a questão do gênero tornou-se a marca identificadora de movimentos sociais questionadores da opressão da mulher, em nome de uma inaceitável polarização binária e assimétrica milenarmente estabelecida entre um feminino e um masculino vistos como categorias estáticas, hierarquizadas e reforçadoras dessa opressão.

De fato, bell hooks<sup>94</sup> (2000) já argumentou que o feminismo não é um movimento pela igualdade entre os sexos, mas uma luta contra a opressão, luta esta que reconhece que os sistemas opressivos não estão confinados ao sexismo, mas se expressam em outras formas socioculturais e políticas de identificação, como no classismo, no racismo e no heterossexismo. Ao desafiar a opressão a partir de um olhar múltiplo, hooks evita o uso de categorias gerais universalizantes e oposicionistas capazes de supor que todas as mulheres compartilham de uma mesma relação com as questões de classe, raça e sexualidade, engajando-se em defesa de um modelo inter-relacional e não hierárquico dessas categorias, descentralizando o gênero como o conceito fundamental ou fundador dessa luta.

Tendo como cenário tais movimentos reivindicatórios, a questão do gênero tem sido academicamente investigada pelos instrumentos conceituais e metodológicos dos diversos campos disciplinares, tais como os da antropologia, sociologia, história, psicologia, dentre eles o da literatura. E é na tentativa de se abrir brechas na pretensa solidez do pensamento falocêntrico ainda dominante, que a investigação do gênero, no campo específico dos estudos literários, tem focado, particularmente, a discussão em torno da pertinência estética e política da constituição de concepções de escrita de autoria de mulheres, que vêm se materializando e se transformando em sua íntima relação com o

---

<sup>94</sup> As iniciais de “bell hooks” - pseudônimo da ativista Gloria Jean Watkins a partir dos sobrenomes maternos de sua bisavó - são propositalmente grafadas com letras minúsculas, por demarcarem a contestação associada à questão da autoria dos textos, especialmente acadêmicos.

corpo sexuado, visto como algo ilimitadamente aberto à indefinida e indefinível fluência de sensibilidades que não pode ser binariamente demarcada e rotulada.

Parece ser possível falarmos de uma literatura propriamente feminista a partir da década de 1960, a partir do momento em que a questão política, associada às lutas das mulheres na esfera social, ganha força e consistência nas particularidades de cada cultura e sociedade. Em função de uma compreensão de que as razões da opressão feminina residiam nos efeitos políticos discriminadores gerados, ao longo do tempo, pelas diferenças manifestas entre os corpos biológicos do homem e da mulher, os primeiros estudos feministas tenderam a lutar contra essa opressão com base na reivindicação de uma igualdade entre os sexos que, em seu limite, desdobrou-se no apagamento dessas diferenças biologicamente inscritas.

Entretanto, numa postura crítica em relação ao apagamento dessas diferenças, Hélène Cixous (1997), em seus estudos sobre a escrita feminina, defende o ponto de vista da necessidade de um resgate de uma relação de intimidade entre a mulher e o seu corpo sexuado, biologicamente preparado para a maternidade. Para ela, o forte elo que toda mulher estabelece com sua mãe – não apenas um outro ser, mas uma outra mulher – construiria um traço que caracterizaria o feminino, pois, quer por questões biológico-corporais, quer pelo desempenho de papéis sociais culturalmente estabelecidos, a mulher seria historicamente um ser voltado à alteridade e às necessidades do outro, traço que a autora denominou “bissexualidade”.

Tal termo é tomado pela pensadora francesa não no sentido de expressar um desejo sexual, mas no de manifestar uma concepção de sexualidade que fosse capaz de eliminar a diferença entre masculino e feminino. Cixous relaciona a escrita feminina ao ambíguo, ao múltiplo e ao heterogêneo. Esta ideia da “bissexualidade” – vista como uma impossibilidade de se deter em um só sexo, de se impor um limite -, unida à capacidade de doação que distinguiria o feminino, quando materializada no texto, configuraria um descentramento - operado pela escritura - da lógica masculina e de uma forma de racionalidade controladora que se constitui na heterogeneidade<sup>95</sup>.

As ideias de Hélène Cixous, embora tenham influenciado o pensamento feminista da década de 1970, estavam longe de ser unânimes, e foram recebidas como essencialistas por algumas feministas da época, pelo fato de verem na idiosincrasia da experiência da

---

<sup>95</sup> É interessante observar que a concepção de “bissexualidade” proposta por Cixous materializa-se no uso que a autora passa a fazer, na língua francesa, do pronome “il·les”, que carrega uma junção das formas masculina “ils” (eles) e feminina “elles” (elas).

mulher em relação à do homem uma marca inalienável e identificável de escrita de autoria feminina. Dessa forma, se por um lado podemos olhar com restrição para parte da argumentação proposta pela pesquisadora francesa, por outro, torna-se perceptível a tentativa de superação do essencialismo em certos conceitos propostos por ela, além da possibilidade de abordagem de uma escrita feminina como estratégia subversiva. Cixous observa a duplicidade de significado do verbo “*voler*” que, na língua francesa, pode significar tanto “voar” quanto “roubar”. Para a autora, a escrita feminina teria a propriedade de mobilizar essa síntese emblemática de significados<sup>96</sup>. Como é possível resgatar, a partir das próprias palavras da autora, essa ideia de roubo/voo feminino não intenciona o estabelecimento de uma língua “genuinamente” feminina - como bem apontou Rafael Guimarães (2013, p.52) -; tampouco pressupõe a necessidade de expressar-se por intermédio de uma linguagem falocêntrica, mas, ao contrário, visa à desestabilização dessa linguagem.

Elaine Showalter (1994, p.38-39), compartilhando essa visão de escrita feminina como problematização crítica da estrutura simbólica falocêntrica, argumentou também em favor da impossibilidade categórica de uma “língua tipicamente feminina”. A partir de seus estudos e da proposta de Mary Jacobus, tornou-se mais significativa a possibilidade de encarar a escrita feminina como um trabalho que, de dentro do discurso patriarcal, buscasse constantemente desconstruí-lo, como forma de, nas palavras de Jacobus, “escrever o que não pode ser escrito” (SHOWALTER, 1994, p.36).

No contexto desta pesquisa, não seria aconselhável uma proposta que buscasse definir o que é, enfim, a literatura de autoria feminina ou em que consiste a postura feminista na literatura de mulheres, pois a busca por tais definições se afastaria de uma atitude terapêutica wittgensteiniana, a qual, ao contrário, nos convidaria a percorrer os usos particulares dessas práticas de escrita na América Latina, desconstruindo, inclusive, a pretensa ideia unificada de uma possível “América Latina”, marcada por culturas, línguas, etnias, raças, histórias e colonizações absolutamente distintas e particulares. E é percorrendo os rastros desses usos que percebemos a ausência de nomes como os de María Luisa Bombal, Silvina Ocampo e de outras tantas escritoras nos livros que tratam

---

<sup>96</sup> “Flying is woman’s gesture – flying in language and making it fly. We have all learned the art of flying and its numerous techniques; for centuries we’ve been able to possess anything only by flying; we’ve lived in flight, stealing away, finding, when desired, narrow passageways, hidden crossovers. It’s no accident that *voler* has a double meaning, that it plays one each of them and thus throws off the agents of sense. [...] They (*illes*) go by, fly the coop, take pleasure in jumbling the order of space, in disorienting it, in changing around the furniture, dislocating things and values, breaking them all up, emptying structures, and turning propriety upside down”. (CIXOUS, 1997, p.356-357)

do *boom* da literatura latino-americana - como lastima Luisa Ballesteros Rosas - e de muitas de suas obras como integradoras dos cânones literários instituídos, o que deflagraria, por extensão, uma ausência de valores estéticos em tais narrativas literárias, como se o *valor* e a *estética* estivessem dissociados de uma ética da universalidade e da masculinidade<sup>97</sup>.

A crítica Luiza Lobo (2002)<sup>98</sup> aponta para uma paulatina transformação da condição de uma escrita de autoria feminina para uma escrita feminista na literatura latino-americana do século XIX para o XX. A partir da década de 1950 vozes mais intensas dessas escritoras já proclamavam a consciência do corpo e essas escritas passaram a expressar suas realidades, superando o estágio anterior de reprodução e imitação do estilo masculino. Isso teria sido possível a partir da maciça entrada de escritoras nas universidades, da conscientização e efetivação de suas autonomias e da possibilidade de trabalharem e de criarem suas independências financeiras. Lobo ressalta, sobretudo, como, em determinado momento, o trabalho jornalístico, diplomático (na América Hispânica) e do professorado representaram os espaços possíveis de emancipação dessas autoras.

Situações políticas vividas na América do Sul levaram ao exílio muitas escritoras do século XX e esses contextos parecem coincidir com as biografias de María Luisa (1910-1980), Silvina (1903-1980) e Clarice (1920-1977), que por questões familiares viveram grande parte de suas vidas fora dos seus países - na Europa e nos Estados Unidos -, estabelecendo diálogo direto com leituras de filosofia e literatura estrangeiras e, possivelmente, também com as teorias feministas que despontavam já nesses espaços. Muitas críticas foram elaboradas em nome do questionamento na mobilização de teorias feministas e de nomes europeus e estadunidenses para tratar de questões nacionais ou do amplo universo da América Latina. Sobre este amplo debate, nos colocamos ao lado do posicionamento de Toril Moi, que acredita que a origem geográfica de determinadas ideias importa menos, nas sociedades pós-modernas multidisciplinares e multifacetadas, do que propriamente o modo como suas aplicações e seus efeitos particulares possam produzir reflexões de novos juízos e contextos (MOI, 1989, p.120-132).

---

<sup>97</sup> Em 1949, no livro *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir já havia pontuado ser a masculinidade uma norma, como algo neutro e universal. A mulher seria, como sugeriu Beauvoir de modo já bem sabido, a Outra, a não essencial, sempre relativa ao homem – como o outro do homem, como inferior ao homem -, sujeito absoluto e essencial.

<sup>98</sup> Ver o texto “A literatura de autoria feminina na América Latina” (LOBO, 2002). Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 12/2013.

Em uma das pesquisas pioneiras<sup>99</sup>, realizadas no Brasil, sobre possíveis aproximações e contrastes entre as escritas de Clarice Lispector e Maria Luísa Bombal, Laura Janina Hosiasson já apontava para a relevância inegável da biografia de cada autora, já que suas vidas estariam intimamente ligadas às suas obras. O estabelecimento de relações possíveis entre as vicissitudes passionais da vida de Bombal e a tragicidade das relações amorosas de suas protagonistas, por exemplo, seria notável para qualquer estudo de cunho sociológico. A dificuldade consistiria, justamente, em discernir entre o essencial e o acessório dos dados de uma vida para efeitos de sua relação com a produção artística. A autora aponta para um interesse curioso, que seria o de verificar o movimento que faz com que uma obra internalize em sua estrutura o elemento externo, incorporando-o de modo dinâmico<sup>100</sup>. O externo, ou social, importaria menos como causa ou significado, e mais como “elemento que desempenha um certo papel na constituição de estrutura, tornando-se, portanto, interno” (HOSIASSON, 1988, p.4).

Assim como apontou Laura Hosiasson, quando da comparação entre vida e obra de Clarice e Bombal, a contextualização histórica e biográfica dessas três escritoras contemporâneas, apontaria para compreensões acerca do significado da escolha comum de serem (terem se tornado) escritoras, dos enfrentamentos e superações existentes no traçado comum da atividade intelectual da mulher no contexto da América Latina. A autora ressalta um aparente paradoxo, cada vez mais evidente, à medida em que nos distanciamos temporalmente dos documentos e testemunhos da época sobre a mulher:

Se por um lado a profissionalização da mulher se apresentava como uma espécie de violação do papel feminino tradicionalmente reservado para ela, por outro, a opção por uma carreira intelectual outorgava à mulher uma sorte de status superior ao de suas colegas caseiras e mães de família. Há que pensar, então, revisando certas concepções históricas demasiado rígidas, que a sociedade latino-americana das décadas de 30 a 50, já abria brechas em sua estrutura, dando os primeiros indícios das mudanças futuras. Nessa dinâmica de vai e vem e de ambiguidades sociais, políticas, econômicas, culturais, raciais, sexuais e religiosas foi desenvolvendo-se contraditoriamente a sociedade latino-americana (HOSIASSON, 1988, p. 14-15)<sup>101</sup>.

Nesse sentido, a questão do gênero se tornou relevante para lidarmos com os contos desta pesquisa, seja pelo fato de serem corpos de mulheres escritoras que se engajam na produção dessas escritas literárias, seja pelo fato de serem sobretudo mulheres

---

<sup>99</sup> “El ser secreto: imagens de mujer en Clarice Lispector y Maria Luisa Bombal” (HOSIASSON, 1988), dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Línguas Modernas da USP.

<sup>100</sup> Tradução livre da passagem de Hosiasson (1988, p.13).

<sup>101</sup> Nossa tradução.

as narradoras e/ou as personagens que contam, refletem e vivenciam suas experiências particulares que são, em última instância, culturais.

Elizabeth Grosz (2000) aponta para como, ao longo de todo o pensamento filosófico ocidental dominante, a negligência do corpo em detrimento de um conceito de mente como um termo incorpóreo embasou a ideia do conhecimento como algo puramente conceitual. Desse modo, a filosofia formulou-se como uma disciplina preocupada, sobretudo, com conceitos, ideias, razão, julgamento,

termos claramente enquadrados pelo conceito de mente, termos que marginalizam ou excluem a consideração com o corpo. Se o conhecimento é visto como puramente conceitual, sua relação com corpos, a corporalidade tanto dos conhecedores quanto dos textos, e a maneira pela qual essas materialidades interagem, devem ser obscurecidas (GROSZ, 2000, p.48).

Igualmente relevante nas considerações de Elizabeth Grosz é a constatação desse pensamento dicotômico e hierarquizado que acabou privilegiando um dos termos da polaridade, de modo que o outro se tornou o subordinado. Dessa forma, o corpo tornou-se aquilo que não é a mente, o outro mesmo e, portanto, aquilo que é distinto do termo privilegiado. A oposição mente/corpo passou a funcionar, em diversos contextos, como correlacionada a uma série de outros binarismos assimétricos, como razão/paixão; sensatez/sensibilidade; dentro/fora; ser/outro; profundidade/superfície; realidade/aparência; transcendência/imanência; temporalidade e espacialidade, psicologia/fisiologia, dentre outras tantas, na qual o primeiro polo do binômio opositivo representaria sempre as características privilegiadas da relação. Condicionando o corpo a termos não históricos, organicistas, passivos e inertes, “a filosofia, como disciplina, excluiu subrepticamente a femilidade, e como consequência, a mulher, de suas práticas, através de sua codificação usualmente implícita da feminilidade como desrazão associada ao corpo” (GROSZ, 2000, p.49).

Grosz aponta como igualmente significativo, de acordo com pelo menos uma filósofa - Michèle Le Doeuff - o fato de que as mulheres tenham tido acesso à filosofia (contexto de meados do século XX) em geral através de uma relação teórico-amorosa com um “grande” ou conhecido filósofo muito mais do que com a própria disciplina e suas tensões: Heloisa e Abelardo, Wollstonecraft e Mill, Beauvoir e Sartre servem de exemplos ilustrativos. Acrescentaríamos aqui o próprio par Marguerite e Derrida<sup>102</sup> e o

---

<sup>102</sup> Ao longo do prefácio da biografia sobre Jacques Derrida, Evandro Nascimento comenta ter sentido falta, ao longo do livro, de uma maior relevância do papel da esposa Marguerite Derrida na vida e no pensamento do autor franco-argelino: “Parece-me que resta escrever com maior extensão sobre a

par literato Ocampo e Casares<sup>103</sup>. Presume-se aqui que a parceira feminina assumiria a posição do corpo, enquanto que ao filósofo caberia o papel de mente<sup>104</sup>.

Aliada à atitude terapêutico-desconstrucionista desta pesquisa, mostrou-se igualmente importante um mapeamento e um estudo sobre os momentos e conceitos formadores da história do feminismo<sup>105</sup>, uma revisão de teóricas e teóricos que, contrariamente ao modelo dualista cartesiano mente/corpo, desconstruísse a visão de que haveria uma essência interna de gênero (mente-espírito) que o corpo expressa, mas apenas uma série de atos performativos que (re)significam o gênero. Como bem aponta a teórica Tina Chanter:

O gênero não é algo que esteja “dentro”, uma essência preexistente, esperando encontrar sua expressão corpórea. Não há uma verdade interna esperando a realização “autêntica” ou “apropriada” em atos corpóreos ou materiais. O gênero é sempre já vivido, gestual, corporal, culturalmente mediado e historicamente constituído. Não é que tenhamos uma feminilidade ou uma masculinidade central, essencial ou não ambígua que luta para manifestar-se ou para encontrar sua expressão adequada. Ao contrário, há ditames culturais de acordo com os quais os sujeitos constroem a si mesmos, apropriando-se de códigos de gênero historicamente situados e, às vezes, reinventando ou subvertendo tais códigos (CHANTER, 2011, p.9).

Dentre as correntes da crítica feminista contemporânea, autoras como Luce Irigaray (1985), Elaine Showalter (1994), Elisabeth Grosz (2000), Hélène Cixous (1995; 1997), Gayatri Spivak (1993), Judith Butler (1990; 1998; 2002; 2006), Nelly Richard (2003), Márcia Hoppe Navarro (1997), Rita Schmidt (2012), dentre outras,

---

importância dessa psicanalista e tradutora do russo com que Derrida conviveu durante cerca de meio século”. Ver: PEETERS, Benoît. *Derrida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p.10-11.

<sup>103</sup> O pesquisador Walter Carlos Costa, em seu texto “Las traducciones de la Antología de la literatura fantástica de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo” (2009, p.159-160), observa a existência de uma suposta preferência borgeana na seleção dos textos da *Antología*, sobretudo na sua segunda edição. O autor cita Annick Louis (2001), que considera que o papel de Silvina teria sido subvalorizado. Durante uma conversa com Silvina Ocampo (Manzini, 2003), esta é questionada:

—Bioy Casares, Borges y Ud. publicaron la Antología de la literatura fantástica en 1940, que es la primera en el país.

—Ya lo creo, yo me entusiasmé con las antologías de cuentos de horror, cuentos policiales y fantásticos que existían en la literatura inglesa. Había muchísimas cosas de fantasmas... y yo dije, ¿por qué no hacemos una antología de cuentos fantásticos aquí, que no existe?

—¿Es decir que la idea salió un poco de Ud.?

—Prefiero decir del todo”.

<sup>104</sup> Ver: LE DOEUFF. *The Philosophical Imagination*. London, Athlone, 1989; GATENS, Moira. *Feminism, Philosophy and Riddles Without Answers*. In: PATEMAN, Carole e GROSZ, Elizabeth. (eds.) *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Sydney, Allen and Unwin, 1986 e *Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*. Cambridge, Polity Press, 1991; e GROSZ, Elizabeth. *Sexual Subversions: Three French Feminists*. Sydney, Allen and Unwin, 1989, especialmente o cap.6.

<sup>105</sup> No contexto da pesquisa, sinalizamos também as discussões presentes no livro *Feminist Interpretations of Ludwig Wittgenstein* (2002), organizado por Naomi Scheman e Peg O'Connor.

problematizam questões relevantes de abandono da noção essencialista e biologicamente determinada do corpo e adoção da ideia de corporeidade não dada, mas construída, em constante processo de elaboração, partindo da ideia do corpo como elemento significativo para a compreensão da existência psíquica e social da mulher, como elemento entrelaçado a sistemas de significação e representação, constituindo e sendo constituído por eles. Mais que uma realidade fisiológica dada, o corpo passa a ser visto como um tecido histórico, social, cultural e biológico, objeto político de contestação numa série de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais.

Os corpos que encenam os - e são encenados pelos - contos focalizados nesta pesquisa são plenos de devir: estão sedentos por transformações e se colocam como instrumentos de percepção dos fenômenos sensoriais do mundo, falam do feminino, das percepções cotidianas e íntimas do universo da mulher escritora/artista/personagem. Nas palavras de Grosz, nosso interesse passa a ser pelo “*corpo vivido* da mulher e a forma como este é representado e utilizado de maneira específica em culturas específicas” (2000, p.31). Essas visões não essencialistas do gênero e do corpo humano nos sugeriram vê-los e significá-los sempre com base nos diferentes modos como são encenados pela linguagem.

### **1.7. A terapia de dispersão espectral: mais algumas palavras**

Fazer uma terapia do problema do gênero a partir de textos reconhecidos como literários, vendo-os como jogos de linguagem, é o mesmo que desejar tratar o problema do gênero, isto é, reencená-lo a partir dos textos eleitos como ponto de partida. É tentar trabalhar na fronteira que delimita tenuemente (ou delimita sem delimitar) atos estéticos de criação literária (ou encenações vistas como estético-literárias da escrita) e os estudos literários vistos como configurando um campo autônomo de produção de conhecimentos sobre tais encenações da escrita. É um quase desejo de dissolver essa fronteira tornando voluntariamente indistintos comentários sobre (com base em, a partir de) jogos de linguagem de partida e a produção de novos jogos de linguagem que deem continuidade aos jogos de partida. Com base em investigações voluntariamente realizadas, em atos situados de leitura, o leitor ou leitora terapeuta se constitui ao deixar-se levar (ou conduzir) por efeitos performáticos que se manifestam no corpo da leitora ou leitor terapeuta em atos de leituras dos textos de partida, sendo tais efeitos, associados ao problema do gênero, o próprio critério de eleição dessas narrativas. Estabelece-se assim

uma ilimitada cadeia de nexos não causais entre esses imprevisíveis, descontínuos e fragmentados efeitos performáticos produzidos nos reiterados atos de leitura do texto de partida e os descontínuos ou fragmentados percursos de investigação (com os quais o leitor terapeuta intencionalmente se envolve) desses efeitos no ilimitado arquivo cultural de outros jogos de linguagem, reconhecidos como literários ou não. Essas cadeias de nexos, ao contrário daquilo que se pode prever e antecipar, são, muitas vezes, casuais, ocasionais, situados e mutantes, mas nunca arbitrários, tendo em vista os efeitos que se manifestam no corpo da leitora terapeuta e que estão fora da esfera de seu controle racional, ainda que não sejam irracionais ou inconscientes.

Assim, propor-se a realizar uma leitura terapêutica de um jogo estético-literário de linguagem é recusar intencionalmente a ver o campo dos estudos literários como um campo que se constituiria meramente de estudos meta-literários, uma vez que tomar um texto literário como ponto de partida para um mergulho dispersivo no vasto mar do arquivo é bem diferente de tomá-lo como objeto de explicação, tradução, interpretação, etc., ou seja, como um objeto hermenêutico de qualquer proposta hermenêutica. Se diferentes propostas de leituras hermenêuticas desses textos são sempre leituras meta-investigativas que intencionalmente transformam o texto tomado como objeto, leituras terapêuticas, tal como as que estamos aqui caracterizando, intencionalmente deixam o texto literário como ele está, e assim, recusam-se a prolongar investigações sobre um suposto não dito por trás do dito do texto, não pretendendo perturbar com novos ruídos uma suposta zona de silêncio do texto. Deixam texto, silêncio do texto e oculto do texto como estão: em sua zona de obscuridade, de privacidade, de mistério não porque os neguem ou os afirmem, mas por optarem por lidar exclusivamente com os seus efeitos sobre o corpo do leitor/leitora.

A possibilidade de se descrever os efeitos suscitados pelo texto a partir de uma *visão panorâmica* - de se olhar o problema sob diferentes perspectivas - nos encaminha para a observação de Pleasants (2002, p.14-15) a respeito da compreensão de uma passagem significativa das *Investigações* (IF - §122) sob a forma como olhamos as coisas e que é traduzida por ele como “apresentação perspícua [*übersichtliche Darstellung*]”. Pleasants comenta sobre a dificuldade da tradução dessa passagem, especialmente da palavra “*übersichtliche*”, que tem sido frequentemente observada e questionada por vários comentadores de Wittgenstein. Para ele, a tradução mais coerente para a palavra “*Darstellung*”, nesta passagem – que pode ser traduzida como “apresentação ou “representação” -, seria “apresentação”, já que se enquadraria muito melhor à insistência

de Wittgenstein na descrição dos fatos como eles se apresentam, sem representá-los a partir de uma teoria explicativa. A objeção apontada por Pleasants à “representação” é que ela sugere uma imagem relativamente fixa, que supostamente retrata a “essência” de um fenômeno e que estaria em conflito com a atitude wittgensteiniana de desconstruir representações teóricas.

Descrever algo sob várias perspectivas não é representá-lo, mas tão somente apresentá-lo panoramicamente. Na segunda parte das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein refletirá sobre diferentes modos de perceber um objeto - olhar, ver e interpretar aquilo que vemos –, observando que eles são também dependentes de jogos de linguagem que se relacionam com a percepção, através das experiências, que Wittgenstein chama de “vivências visuais”. Da mesma maneira que as palavras, o que vemos – através do sentido da visão – não são os objetos em si, mas os aspectos que se transformam de acordo com a nossa perspectiva. Nossa vivência visual estaria relacionada com a nossa experiência, como a apresentação (*darstellung*) daquilo que vemos e com os efeitos sugeridos a partir dessa visão. Dessa maneira, esta vivência visual estaria igualmente relacionada às regras, padrões e comportamentos de determinadas formas de vida. Nos propõe Wittgenstein:

Vejo realmente cada vez algo diferente, ou apenas interpreto o que vejo de modo diferente? Estou inclinado a ficar com o primeiro. Mas por quê? - Interpretar é um pensar, um agir; ver é um estado.

Ora, os casos em que *interpretamos* são fáceis de reconhecer. Se interpretamos, fazemos hipóteses que podem se revelar falsas. – “Vejo essa figura como um...” é tão pouco verificável (ou apenas no sentido) quanto “vejo um vermelho brilhante”. Há portanto uma semelhança no emprego de “ver” em ambos os contextos. Apenas não pense que você já sabia o que “estado do ver” significa aqui! Aprenda a significação por meio do uso. (WITTGENSTEIN, IF -1979, p. 193).

Wittgenstein não reconhece o pressuposto do escolher *ou* uma coisa *ou* outra, mas se decide pelo maior espaço possível de manobra, iniciando uma ampla discussão sobre a mudança do aspecto: o que se vê depende do aspecto da percepção. A discussão sobre o *ver como* mostra que este é um tipo de percepção diferente da ação de ver. Só conseguimos apreender o objeto da percepção sob *um* de vários aspectos possíveis. Como comenta Gebauer, “o que diferencia o *ver como* do ver habitual é ‘a revelação de um aspecto’. A mudança de aspecto não pode, ela mesma, ser vista, mas ela provoca uma ‘vivência visual’” (GEBAUER, 2013, p.179). Observemos a imagem a seguir, o exemplo da “cabeça de lebre-pato” utilizada por Wittgenstein:



**Figura 3** - Cabeça lebre-pato (IF II - p.178).

A partir da ilustração acima, podemos escolher ver o pato ou a lebre, mas somos incapazes de ver os dois ao mesmo tempo. Wittgenstein nos mostra que a mudança de aspecto não é um ver peculiar entre dois processos de visão. Nas palavras de Gebauer:

A singularidade desse desenho é que ele contém duas figuras, mas quando vemos uma delas não podemos ver a outra. Todavia, as duas figuras estão sempre ali. Quem as conhece pode passar de uma figura para outra sem problemas. Há alguma coisa em comum que une as duas imagens – mas é justamente isso que não podemos ver. [...] essa coisa em comum só pode se mostrar na mudança de aspecto. [...] No *ver como*, é o sujeito que, por sua atividade dirigida, pode provocar uma mudança de aspecto. [...] É preciso ganhar um olhar livre para poder ver a segunda figura na primeira figura presente (GEBAUER, 2013, p.179-180).

É a partir dessa perspectiva que os efeitos performáticos que partem dos contos selecionados neste estudo são mostrados, a partir de percepções sensoriais e sinestésicas ligadas às experiências de leitura e não a partir de conhecimentos estritamente epistemológicos. Esses efeitos são vistos, portanto, como efeitos cuja causa não pode ser identificada, o que equivale a dizer que os efeitos de um texto literário sobre o corpo de um leitor ou de uma leitora terapeuta não têm suas causas - bem como, as suas significações - no corpo exclusivo do texto. Os rastros de significação de tais efeitos performáticos podem apenas ser rastreados no vasto arquivo cultural de outros jogos de linguagem, ou seja, no vasto arquivo público de práticas culturais de qualquer natureza e das memórias de seus próprios rastros de significação. Por isso, uma leitura terapêutica – o movimento da terapia de dispersão espectral – não é uma revelação, um desvelamento, publicitação, eliminação ou racionalização de um suposto mistério inefável oculto no privado do texto. Ao contrário, é uma investigação intencional da dispersão dos efeitos de sentido desse mistério a partir do modo como ele performa o corpo desse leitor ou leitora.

Um efeito performativo que se manifesta na prática cultural-corporal da leitura, no corpo que participa como leitor/ouvinte de um jogo narrativo de linguagem, é qualquer sensor corporal que sensibilize este mesmo corpo a pôr-se em busca rizomática de investigação estética. Assim, um efeito performativo é qualquer sinalizador ou sensor corporal inefável que incite o leitor/ouvinte ao risco de enredar-se numa aventura de investigação estético-corporal dos rastros de significação desses efeitos inefáveis nos arquivos anarquicamente arquivados nas camadas geo-arquitetônicas da cidade wittgensteiniana da linguagem.

A imagem a seguir, da estatueta dos amantes de Ain Sakhiri – esculpida em pedra no ano de 9000 A.C. e encontrada na Judéia -, é recuperada como a mais antiga representação de um casal fazendo sexo de que se tem conhecimento: mostra duas pessoas nuas cujos corpos estão literalmente envoltos um no outro.



**Figura 4** - Estatueta dos amantes de Ain Sakhiri (MacGREGOR, 2013, p.68).

A escultura foi encontrada em uma caverna no deserto de Judeia, não muito longe de Belém, o lugar chamava-se Ain Sakhri, motivo pelo qual essas figuras esculpidas ficaram conhecidas como os amantes de Ain Sakhri. É possível que a escultura tenha desempenhado alguma função na vida doméstica cotidiana, dado que aquela caverna teria sido uma habitação. Neil MacGregor nos relata que na época em que as mãos humanas deram forma a este seixo, a sociedade passava por uma mudança e transformava sua relação com a natureza: devido ao aquecimento climático global, os povos abandonavam aos poucos a caça e a coleta em nome de uma forma de vida mais fixa, baseada na

agricultura. Passamos com isso a controlar a natureza, justamente nós, que vivíamos antes como a menor parte de um ecossistema equilibrado. Com a vida mais equilibrada, nossos ancestrais tiveram tempo para criar, refletir e produzir imagens relativas ao seu universo, como o autor desconhecido da escultura dos “amantes”. A resposta do escultor britânico Marc Quinn para a pergunta sobre o que ele achava da estatueta é bastante estimulante no contexto de se pensar a terapia de dispersão espectral. Ele diz o seguinte:

[...] O que há de incrível nesta escultura é que, quando a mudamos de lugar e examinamos de vários ângulos, ela se altera por completo. De um lado, temos o plano geral do abraço, vemos as duas figuras. De outro, é um pênis; de outro, uma vagina; de mais um, os seios; parece imitar formalmente o ato do amor, além de representá-lo. E esses diferentes lados desdobram-se diante de nós quando seguramos, quando viramos o objeto na mão, por isso eles se desdobram no tempo, o que, na minha opinião, é outro aspecto importante da escultura: não é algo instantâneo. Damos voltas em torno do objeto e ele se desdobra em tempo real. É quase um filme pornográfico, com planos gerais e *close-ups* – possui uma qualidade cinematográfica quando o giramos, e vemos tantas coisas diversas. Ainda assim, é um objeto comovente e lindo sobre as relações entre as pessoas (MacGREGOR, 2013, p.68-69).



**Figura 5** - Estatueta dos amantes de Ain Sakhri (MacGREGOR, 2013, p.68).

MacGregor prossegue dizendo que quando seguramos a escultura e a giramos, o extraordinário não é apenas que seja possível visualizarmos duas figuras humanas, ao invés de uma, mas que, pelo modo como a pedra foi esculpida, seja impossível afirmar qual delas é o macho e qual delas é a fêmea (seriam de fato macho e fêmea?). Questiona-se o autor: esse tratamento genérico, a manutenção dessa ambiguidade que força a participação do espectador teria sido intencional? Não sabemos, ele nos responde, da mesma forma como desconhecemos seus possíveis usos. Alguns estudiosos acreditam

que a pequena estátua teria sido feita para um ritual de fertilidade, mas o arqueólogo Ian Hodder mantém outra opinião e nos diz o seguinte:

Esse objeto pode ser interpretado de muitas maneiras. Houve um tempo em que provavelmente se pensava que essas noções de acasalamento sexual e da própria sexualidade estavam ligadas a ideias da deusa-mãe, porque já se supôs que a principal preocupação dos primeiros agricultores era a fertilidade das plantações. Minha opinião é que as provas não confirmam a ideia de uma deusa-mãe dominante já no início, porque há interessantes achados recentes que não têm qualquer representação de mulheres – a maior parte do simbolismo é muito falocêntrica -, por isso minha opinião no momento é que a sexualidade é importante nessas primeiras sociedades agrícolas, mas não em termos de reprodução/fertilidade, filhos, maternidade e educação. Na verdade, é mais claramente o respeito do próprio ato sexual (MacGREGOR, 2013, p. 71).

Ainda com base em conjecturas históricas, MacGregor acrescenta que a ternura das figuras abraçadas sugere, para ele, não uma potência reprodutiva, mas amor. Iniciando o processo de se fixar em um lugar, as pessoas começam a formar famílias mais estáveis, a ter mais filhos e, talvez, quem sabe pela primeira vez, um parceiro pode tornar-se marido ou mulher. De outras maneiras possíveis, não apenas como documento de uma sociedade em transformação, a escultura dos amantes também nos falaria como eloquente obra de arte.

O “Não pense, veja!” wittgensteiniano é o mote que orienta essa aventura estética de caráter não epistemológico das memórias da pele. A terapia de dispersão espectral passa a ser vista como uma performance narrativa performática -idiosincrática e original - do leitor que rastreia flashes sensório-corporais automemorialísticos que se manifestam no ato corporal de leitura e os conecta, por semelhanças de família, a flashes automemorialísticos dos jogos simbólico-corporais de linguagem espaço-temporalmente e anarquicamente dispersos em arquivos anônimos, anômicos e (an)autorais da cidade da linguagem. Assim, o leitor terapeuta é um terapeuta de si mesmo e o que ele investiga são modos de se auto-investigar a partir dos textos literários que elege como ponto de partida dessa investigação. O que ele encontra no final da busca é sempre e tão somente o prazer da própria busca incitada pela narrativa literária.

No segundo capítulo dessas *Investigações Literárias*, os efeitos de sentido das encenações do feminino que em meu corpo se manifestaram a partir da leitura do conto “Tranças”, de María Luisa Bombal, remeteram-me aos cabelos e às tranças das mulheres personagens o que, por sua vez, nos mobilizou a seguir os rastros de práticas culturais de entrançamento, bem como às relações de solidariedade e afinidade míticas que se

estabelecem entre o mundo humano tal como ele se manifesta e se expressa no e pelo feminino e as formas vegetais e minerais de vida não humana, tal como elas se apresentam e fluem na natureza.

No terceiro capítulo, os efeitos de sentido que performaram meu corpo no ato de leitura do conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector, conduziram-me a investigar encenações do feminino indissociáveis de encenações do masculino ligadas a práticas persecutórias no campo de atividade da caça em diferentes contextos culturais. Os efeitos de sentido dessa investigação acabaram nos remetendo a modos como o feminino é culturalmente encenado em fronteiras tensionais que se estabelecem entre formas humanas de vida animal e demais formas animais de vida não humana.

No quarto capítulo, por sua vez, nosso último movimento terapêutico foi conduzido a partir do ato de leitura do conto “As vestes perigosas”, de Silvina Ocampo, as encenações do feminino seguiram os rastros de efeitos de sentido mobilizados por práticas de costura, desenho e de confecção de vestidos, bem como por práticas culturais do vestir-se, do bem vestir-se e do travestir-se. A investigação dos rastros de alguns efeitos de sentido que se manifestaram nessas práticas nos remeteu a outros efeitos de sentido associados a espelhos e espelhamentos; imagens e (auto)imagens; máscaras e mascaramentos; adornos e adereços, enfim, a práticas de identidade e de identificação; a práticas de gestão ético-estética corporal do corpo feminino que encena e re-encena a sua própria feminilidade, no encontro com o outro feminino que o si mesmo constitui de si mesmo e em que o si mesmo se constitui.

\*\*\*

## 2. Destrançando as tramas e as tranças (e desatando os nós)

“Na nossa linguagem está assentada toda uma mitologia”<sup>106</sup>.

“o filósofo deve cuidar sobretudo para não cortar um nó ou romper um fio. Ele precisa desatar todos os nós”<sup>107</sup>.

Em 1931, comentando e criticando o texto do famoso antropólogo evolucionista James George Frazer, Wittgenstein deu plena relevância ao fato de que nossa linguagem seria constituída por alegorias e habitada por infinitos fantasmas e mitologias que ora iluminavam ora atormentavam nossas vidas. Essas mitologias se mobilizariam conjuntamente e ramificadamente no conjunto das vibrações emocionais e do intelecto, afetando nosso envolvimento com tudo ao redor. João José Almeida comenta que, em suas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein trata da questão do “chiste gramatical”<sup>108</sup> da mesma forma como encontrado em suas anotações do mesmo ano no “manuscrito” Nachlass (MS - Wittgenstein, 2000). Naquele contexto, o filósofo austríaco propõe a gramática como um ritual, aproximando-a de seu método filosófico como “representação panorâmica”<sup>109</sup>: “O que Wittgenstein chama de “gramática” são essas redes mitológicas, esses rituais, que sempre são cumpridos como se fossem jogos, isto é, rituais

---

<sup>106</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, Wittgenstein's Nachlass, MS.

<sup>107</sup> WITTGENSTEIN, Ludwig, Wittgenstein's Nachlass, MS 117, p. 191. “Esta anotação de 1937 recupera e sintetiza anotações anteriores. Por exemplo: uma célebre anotação de 1929 [ou 1930], em que Wittgenstein se questiona por que a filosofia é tão complicada quando deveria ser de todo simples”: “— A filosofia desata os nós em nosso pensamento, que urdimos de modo insensato; por isso, porém, ela precisa fazer movimentos tão complicados quanto o são esses nós. Embora então o resultado da filosofia seja simples, não o pode ser seu método de chegar a ele. A complexidade da filosofia não está em sua matéria, senão em nosso entendimento atado.” (ALMEIDA, 2010).

<sup>108</sup> “Os problemas que se originam de uma má interpretação das nossas formas de linguagem, têm o caráter de profundidade. Essas são intranquilidades profundas; elas se enraízam tão profundamente em nós quanto as formas da nossa linguagem, e o seu significado é tão grande quanto a importância da nossa linguagem. — Perguntemo-nos: por que sentimos um chiste gramatical como profundo? (E isto já é a profundidade filosófica.)” (WITTGENSTEIN - IF § 111).

“Uma alegoria que é recolhida nas formas da nossa linguagem provoca uma falsa aparência que nos intranquiliza: “Isso não é assim!” – dizemos. “Mas isso tem que ser assim!”” (WITTGENSTEIN – IF § 112).

<sup>109</sup> “Uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma visão panorâmica do uso de nossas palavras. — Falta caráter panorâmico à nossa gramática. — A representação panorâmica permite a compreensão, que consiste justamente em “ver as conexões”. Daí a importância de encontrar e inventar *articulações intermediárias*. O conceito de representação panorâmica é para nós de importância fundamental. Designa nossa forma de representação, o modo pelo qual vemos as coisas. (É isto uma ‘visão do mundo’?) (WITTGENSTEIN – IF § 122).

desempenhados de acordo com regras, cujos meios de apresentação são exemplares empíricos envolvidos na mesma rede” (ALMEIDA, 2010)<sup>110</sup>.

Talvez, o que os parágrafos das *Investigações*, destacados em notas, queiram nos alertar é para o fato de que o uso de uma palavra em determinado ritual pode ser profundo, mas que a mesma palavra compreendida fora de tal ritual torna-se uma má interpretação da linguagem, pois esta carregaria apenas uma aparência de profundidade. A linguagem, tal como a própria vida, é como um grande labirinto para o qual devemos estar preparados para não nos perder<sup>111</sup>. E, embora não haja formas suficientes de legislar sobre os usos da linguagem, o que nos resta é percorrê-los no fluxo da vida, em suas “formas de vida”<sup>112</sup>. Nas palavras de João José Almeida:

Assim, as pessoas falam de causas, interpretações, sujeito, desejo, inconsciente, jogos de linguagem, regras, no interior das fisionomias das nossas variadas formas de vida. As nossas alegorias, porém – e aqui reside o valor terapêutico da filosofia –, comportam o grande perigo de gerar inquietações, desde que essas diferenças sejam desconhecidas, desde que queiramos converter uma compreensão ideal num ideal de compreensão. Nesses casos, a linguagem entra de férias (IF § 38), e as palavras, fora do seu rito, giram no vazio como engrenagens desengatadas, e perdem o sentido. Esse, aparentemente, é o padrão wittgensteiniano: o próprio solo da prática, ou o uso cotidiano da linguagem, que é ritualístico. (ALMEIDA, 2010).

Como aponta também João José de Almeida, em um outro texto de sua autoria, “Rito, mito e sentido nos diários de Wittgenstein” (2012), Wittgenstein digladiava-se contra James Frazer justamente pelo sentido do mito. Em um de seus diários da época, ele anota o seguinte:

se as pulgas desenvolvessem um rito, ele estaria relacionado com o cão (WITTGENSTEIN, 2011, p. 53).

---

<sup>110</sup> Em “Rito, mito e sentido nos diários de Wittgenstein” (2012), João José de Almeida aponta para o sentido do ritual e do mitológico nos diários do filósofo e para a relevância do método de apresentação panorâmica, especialmente para seus fins terapêuticos, que desvelaria uma lógica do ato. O método tentaria mostrar, no interior de cada discussão, “que a gramática é profunda porque se vincula organicamente à cultura, mas quando se tenta transformar o gramatical em explicação, dá-se lugar a uma incômoda obscuridade” (ALMEIDA, 2012, p.116). Almeida aponta para a produção pós-tractariana de Wittgenstein, como sugerido por Denis Paul, como um grande bloco literário e uma só obra de arte.

<sup>111</sup> “A linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por *um* lado e sabe onde está; você chega por outro lado ao mesmo lugar e não sabe mais onde está” (WITTGENSTEIN - IF § 203).

<sup>112</sup> “Pode-se representar facilmente uma linguagem que consiste apenas de comandos e informações durante uma batalha. – Ou uma linguagem que consiste apenas de perguntas e de uma expressão de afirmação e de negação. E muitas outras. – E representar uma linguagem significa representar-se uma forma de vida [...]” (WITTGENSTEIN - IF § 19).

Segundo Almeida, Wittgenstein estaria aí saindo em defesa da ideia de que um ritual e uma mitologia só ganham sentido nos contextos em que se originam, ao contrário de qualquer lógica imposta externamente a eles:

O cão, por exemplo, é a certeza da pulga; sua existência não é questionável, nem a ideia de que o sangue canino é o alimento. A pulga praticamente não teria outra opção senão pensar em consonância com suas crenças, todas originadas em harmonia com o seu envolvimento, já que desde o nascimento sempre viveu entre os pelos de um cão. As crenças da pulga são o conjunto de tudo aquilo que ela sabe com grau de certeza indubitável. O mundo da pulga está correlacionado ao cão por sua própria origem. Seria estranho, obviamente, descrever seu comportamento pela lógica clássica e desenraizada de seu contexto de vida, se quisermos que a explicação tenha algum sentido (ALMEIDA, 2012, p.109).

Wittgenstein critica o antropólogo inglês quando este concebe a mitologia dos povos antigos como tola superstição, a partir da veneração dos antigos antepassados pelo carvalho, árvore que esses povos consideravam como a de predileção amorosa dos deuses, já que era sempre a escolhida como alvo dos raios durante as tempestades. Tomando como base os preceitos das pesquisas científicas modernas, Frazer desqualifica a mitologia dos antigos, explicando cientificamente a predileção dos raios pela atração daquele tipo de árvore. Nas considerações de Almeida:

O padrão de medida de Frazer é, no fundo, parecido com o do motorista de nossas grandes cidades, que sempre acha que o carro que anda mais devagar do que o dele é conduzido por um idiota, e o carro que anda mais rápido, por um louco irresponsável. Frazer aplica nas outras culturas uma métrica hipostasiada. A parvoíce dos antigos europeus é uma visão decorrente dos parâmetros lógicos e científicos que pertencem ao contexto de Frazer, não ao contexto de seus antepassados, em que uma mitologia como essa era a opção mais perfeitamente natural (ALMEIDA, 2012, p.109-110).

Wittgenstein responde a Frazer dizendo o seguinte:

Não pode haver o menor fundamento, isto é, absolutamente nenhum fundamento, para que certas raças humanas venerem o carvalho, senão somente a de que eles e o carvalho estivessem unidos numa comunidade de vida “simbiose”; portanto, não por opção mas porque “se uniram na sua origem”, como a pulga e o cão (WITTGENSTEIN, 2011, p. 53).

Com isso ele nos reafirma o fato de que nossa mitologia está assentada em nossa linguagem e é profundamente dependente do uso que fazemos dela. No contexto em que escrevia suas reflexões sobre Frazer, Wittgenstein teria encontrado um novo método para sua filosofia, baseado na ideia da apresentação panorâmica. Ainda segundo João Almeida:

A exposição em tela daquilo que é o trivial justifica-se pela dificuldade de sua percepção. Justifica-se também porque ele está ligado a um

imenso patrimônio de valores da cultura, a uma constelação de conhecimentos tácitos que jamais será completamente clara para o usuário. O que nos é familiar parece esconder-se de nós até por sua própria proximidade (WITTGENSTEIN, 2009, § 129). O que Wittgenstein realmente conseguiu em suas observações sobre Frazer foi reencaixar em parâmetros concretos os objetivos que ele já buscava antes, mas por meios abstratos, no *Tractatus*: curar a intranquilidade metafísica pela exibição do emprego, às vezes mal-ajambrado, de nossas ficções: “Nada é mais importante do que a construção de conceitos fictícios que sobretudo nos ensinem a compreender os nossos”, disse o filósofo num manuscrito tardio (WITTGENSTEIN, 2000, MS 137, p. 78b)” (ALMEIDA, 2012, p. 112-113).

Sendo a representação apenas um modelo, já que a realidade escapa toda vez que se fecha em uma figuração, e ainda, se a realidade a qual temos acesso é apenas aquela permitida como comparação por um modelo - “só temos hipóteses e nada garante, senão a necessidade lógica, que o sol se levantará amanhã (§ 6.36311)” – qual seria o motivo de uma ficção ter menos dignidade do que uma representação? Para Almeida, tudo não passa de uma questão de escolha: “ou o rigor da lógica da representação ou a beleza dos atos éticos sem sentido” (ALMEIDA, 2012, p.106).

O leitor ideal dos diários de Wittgenstein seria aquele capaz de reatualizar um ritual, revisitando velhas e conhecidas mitologias, com o intuito único de sentir prazer. Os diários seriam, na concepção de Almeida, “puras ficções filosóficas”, cujos propósitos seriam claramente éticos e estéticos. Assim como no *Tractatus*, os textos dos diários seriam textos terapêuticos:

A função principal do texto terapêutico não é a de ser interpretado, pois ele não quer convencer ninguém de nada, apenas modificar a vontade daquele que já pode interpretá-lo. Para isso, os meios utilizados pelo texto são meras construções ficcionais, vividas na dramaturgia das discussões filosóficas, todas elas arquitetadas para capturar a vontade do leitor (ALMEIDA, 2012, p.117).

Existe em “Tranças”<sup>113</sup>, de María Luisa Bombal, um mistério gramatical manifesto<sup>114</sup> - por nós percorrido, mas nunca explicado, ao longo desta primeira terapia - e que se ancora na narrativa em duas crenças principais: primeiro, na crença de uma íntima correspondência entre os seres e o profundo mistério da terra<sup>115</sup> e, segundo, na percepção de que nós, humanos orgulhosos, teríamos nos desprendido cada vez mais de

---

<sup>113</sup> Conto publicado pela revista argentina *Saber Vivir* em 1940.

<sup>114</sup> “A filosofia simplesmente coloca as coisas, não elucida nada e não conclui nada. – Como tudo fica em aberto, não há nada a elucidar. Pois o que está oculto não nos interessa” (WITTGENSTEIN – IF § 126).

<sup>115</sup> “Porque la cabellera de la mujer arranca desde lo más *profundo* y misterioso” (Bombal, 1997, p.219). “Porque Balzac hubo sin duda alguna de intuir desde siempre esa correspondencia íntima que suele establecerse entre los seres y el **hondo misterio** de la tierra” (Bombal, 1997, p.223).

nosso limbo inicial, especialmente as mulheres por já não cuidarem nem apreciarem suas tranças. Encontramos aqui uma primeira rota possível, que aponta para os cabelos, para as tranças da mulher, como rastro do mistério inicial da vida.



**Figura 6** - Luisa Rivera – Chile, 2012 – Ilustração do conto de María Luísa Bombal<sup>116</sup>.

Esse mistério gramatical do conto reside, em grande medida, na reminiscência e (re)lembração, por parte do(a) narrador(a), sobre os poderes das tranças femininas e suas longas cabeleiras. Aí se constitui, inclusive, uma das estratégias literárias da narrativa, qual seja, a de recordar alguns mitos que lançariam luz ao poder desempenhado por esse penteado que dá nome ao conto. É no mito, num primeiro momento, que a narrativa de Bombal ancora parte de seu poder simbólico de significação e parte do mistério que nos enfeitiça. Num segundo momento, “Tranças” opera também na tensão engenhosa da relação estabelecida entre os cabelos longos e os cabelos curtos (ou cortados) da história das irmãs protagonistas, rastro a ser igualmente perseguido e comentado.

Apesar de simbologias não fixas, crenças antigas associavam os longos cabelos das mulheres à ideia de sensualidade, sedução, fertilidade e feminilidade. Na mitologia grega<sup>117</sup>, Afrodite, a deusa do amor e da sexualidade, tinha longos cabelos dos quais se exalava um cheiro maravilhoso. Já Diana, a deusa da caça, confiava seus belos e loiros cabelos aos cuidados das ninfas. A própria Medusa, antes de ser punida pela deusa Atena e ter os fios transformados em horríveis serpentes, era uma bela donzela cujo maior encanto residia justamente nos cabelos. Cabelos curtos para os homens e cabelos cobertos

<sup>116</sup> Disponível em: <http://www.luisarivera.cl/portfolio/trenzas/>.

<sup>117</sup> *Cabelos (mitologia)*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. [Consult. 2014-01-27]. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$cabelos-\(mitologia\)](http://www.infopedia.pt/$cabelos-(mitologia)).

pelas mulheres eram indicados por S. Paulo durante as cerimônias religiosas cristãs, porque se acreditava que os cabelos das mulheres exerciam poder sobre os anjos. Por esse motivo, talvez, é que durante o período da Inquisição muitos experimentos tentaram provar que as mulheres consideradas bruxas e feiticeiras conseguiam promover tempestades apenas com o ato de soltar suas cabeleiras.

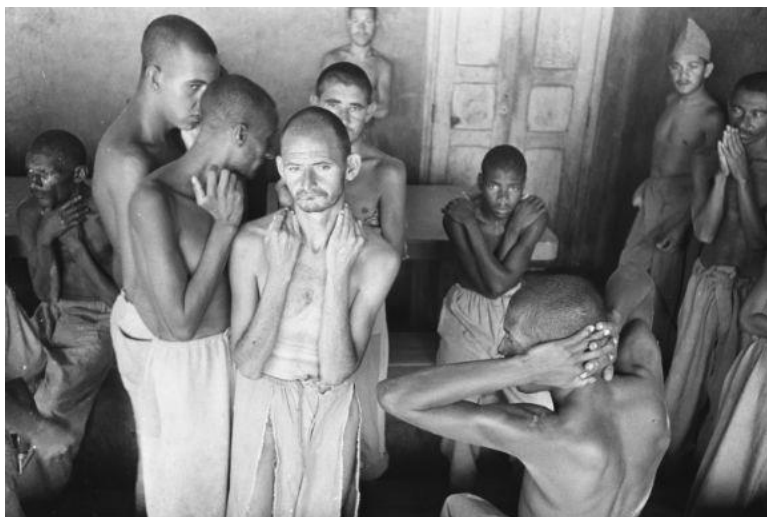
Outras crenças de origens diversas também associaram a perda dos cabelos como espécie de castração ou perda da virilidade, da juventude, da masculinidade ou da feminilidade. No mito bíblico de Sansão, tão aludido pelo imaginário cristão, é sua força que se perde junto aos cabelos secretamente cortados por Dalila. Para os dogmas do cristianismo, tanto as freiras quanto os frades deveriam raspar os cabelos ao formularem seus votos de castidade, ritual simbólico de renúncia aos prazeres e à vida terrena. Durante a captura de escravos africanos da Costa do Marfim, reis e chefes de diferentes grupos tinham seus cabelos raspados por razões sanitárias, mas a ausência do cabelo exercia também impactos psicológicos e agressivos, pois marcava o ser despojado de sua cultura<sup>118</sup>. O mesmo aconteceu com o cabelo das mulheres francesas acusadas de ligação com as tropas alemãs da 2ª guerra mundial<sup>119</sup>. Num recente livro lançado e premiado no Brasil, *Holocausto Brasileiro* (2013), Daniela Arbex denunciou o extermínio/genocídio de 60 mil internos no manicômio de Barbacena, Minas Gerais, que faziam parte de minorias excluídas do convívio social. Durante um ano de pesquisa, a jornalista investigou as crueldades cometidas no local, descobrindo que, ao chegarem, homens, mulheres e crianças tinham os cabelos raspados e eram também rebatizados.

---

<sup>118</sup> Ver Fundação Cultural Palmares: [http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD\\_CHAVE=281](http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=281)  
Ver o texto e as imagens de “Origem Trança Nagô”: <http://trancanago.blogspot.com.br/p/origem-tranca-nago.html>

Ver “o fascinante universo da história”: <http://civilizacoesafricanas.blogspot.com.br/2009/12/civilizacao-nok.html>

<sup>119</sup> Ver fotos da mostra “Cheveux Chéris”, ocorrida no museu Quai Branly, em Paris, encerrada em julho de 2013: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130\\_cabelo\\_exposicao\\_fn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130_cabelo_exposicao_fn.shtml)



**Figura 7** - Hospital Colônia de Barbacena. Crédito: Geração Editorial/divulgação (ARBEX, 2013).

Na Índia, por exemplo, faz parte da cultura das mulheres viúvas rasparem seus cabelos e jogarem cinzas na cabeça ou ainda optar por nunca mais cortá-los. No feminino e feminista “Dez”<sup>120</sup>, que retrata a situação das mulheres iranianas no país, uma das personagens - sempre femininas - entra no carro da protagonista pela segunda vez, aos prantos, com os cabelos raspados como mostra de seu sofrimento por ter sido traída pelo marido. A ação de cortar os cabelos, nesses casos, assumiria um gesto de demarcação, de punição, como o apontado na fotografia a seguir.



**Figura 8** - Foto da exposição “Cheveux Chéris”, museu Quai Branly (2012/2013)<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> “10 - Dez” (2002), filme iraniano dirigido por Abbas Kiarostami e que narra dez episódios espaçados na vida emocional de seis mulheres, enquanto elas transitam no carro de uma jovem que também possui sua história: é divorciada e recém-casada com outro homem, mas tem um filho do primeiro casamento. Além do filho, que acompanha esses deslocamentos - mas não cansa de culpar e agredir a mãe por violar o código moral do Irã -, a motorista dá carona a essas várias mulheres, uma prostituta, uma jovem apaixonada, uma senhora, criando uma espécie de filme-documentário absolutamente sensível, “retrato da feminilidade no Irã”. Cena 1 disponível em: <http://youtu.be/HQzMp8Nne-A>.

<sup>121</sup> “Cheveux Chéris”, ocorrida no museu Quai Branly, em Paris, encerrada em julho de 2013. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130\\_cabelo\\_exposicao\\_fn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130_cabelo_exposicao_fn.shtml)

Quando percorremos o tema dos cabelos, ao longo das práticas e culturas, percebemos que o cabelo, para muitas civilizações, possuía determinados poderes mágicos, já que cresciam durante toda a vida e não apodreciam nem mesmo depois da morte. A importância adquirida pelos cabelos, em diferentes épocas e contextos, conta histórias de sedução, emoção e castigo. Tanto os cabelos como os penteados eram indicativos de idade, religião, cultura, parentesco, etnia, gênero, classe social e outros atributos de identidade. Especialmente no caso das mulheres, em determinados contextos, cabelos soltos só eram possíveis na esfera da intimidade e as tranças, por sua vez, simbolizavam o domínio sobre a natureza. A imagem a seguir é uma fotografia anônima na qual é possível destacar o desenho étnico na dobra do traje da garota retratada que revela semelhanças indígenas: os cabelos longos e soltos são expressivos, quem sabe seriam também uma indicação de poder, juventude, virilidade ou sedução<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> No romance colombiano, *Del amor y otros demonios* (1994), de García Márquez, nos é narrada a história de Sirva María de Todos los Ángeles, cujos cabelos seguem crescendo mesmo depois de morta. Nos diz o próprio autor, na abertura do livro, que na condição de repórter, em 1949, foi enviado ao antigo convento de Santa Clara para cobrir a notícia de sua demolição – já que em seu lugar seria construído um hotel –, abertura das covas e exumação dos corpos ali enterrados. A surpresa maior foi encontrada no terceiro patamar do altar, do qual se esparramou uma cabeleira de cor cobre que pertencia a uma menina identificada na lápide apenas como Sirva María de Todos los Ángeles: “Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros. El maestro de obra me explicó sin asombro que el cabello humano crecía un centímetro por mes hasta después de la muerte, y veintidós metros le parecieron un buen promedio para doscientos años. A mí, en cambio, no me pareció tan trivial, porque mi abuela me contaba de niño la leyenda de una marquesita de doce años cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto del mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros. La idea de que esa tumba pudiera ser la suya fue mi noticia de aquel día, y el origen de este libro”. O episódio inspirou a história do romance. Centenas de anos após a trágica morte da menina, que teria morrido de amor, descobre-se que o cabelo nunca deixou de crescer. O livro tem início com a seguinte epígrafe de Tomás de Aquino: “Parece que los cabellos han de resucitar mucho menos que las otras partes del cuerpo” (MÁRQUEZ, 1994).



**Figura 9** - Foto da exposição “Cheveux Cheris”, museu Quai Branly (2012/2013)<sup>123</sup>.

Mudanças de penteados não estão ligadas apenas à questão estética, mas em muitas culturas, marcam a questão da identidade, da resistência e da luta social, como os Black Power, Panteras Negras e o Rastafári, que inspiraram conhecidos movimentos, ou os cabelos despenteados que em determinada época em Madagascar simbolizavam o luto, expresso na imagem a seguir.



**Figura 10** - Foto da exposição “Cheveux Cheris”, museu Quai Branly (2012/2013)<sup>124</sup>.

<sup>123</sup> “Cheveux Cheris”, ocorrida no museu Quai Branly, em Paris, encerrada em julho de 2013. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130\\_cabelo\\_exposicao\\_fn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130_cabelo_exposicao_fn.shtml)

<sup>124</sup> “Cheveux Cheris”, ocorrida no museu Quai Branly, em Paris, encerrada em julho de 2013. Disponível em: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130\\_cabelo\\_exposicao\\_fn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130_cabelo_exposicao_fn.shtml).

Todo este percurso é comentado e visualmente narrado pelas fotos da exposição ocorrida recentemente no museu Quai Branly, em Paris<sup>125</sup>. A mostra também percorre a simbologia dos poderes mágicos atribuídos aos cabelos de prisioneiros dos índios shuar, do Equador, com os quais se fabricavam objetos diversos, após suas mortes.

“Rapunzel, jogue suas tranças!”, gritava o príncipe para a personagem da lendária história, recontada pelos irmãos Grimm. Presa no alto da torre, a encantadora Rapunzel aparenta passiva fragilidade e seus longos cabelos são símbolo mesmo de sua virgindade e submissão feminina. As tranças, um dos penteados tão antigos quanto nossa própria existência, por muito tempo funcionou como indicador social da condição humana. Encontramos as primeiras possíveis referências de sua existência em estátuas, como a Vênus de Brassempouy<sup>126</sup> e a Vênus de Willendorf<sup>127</sup>.

No caso da primeira, a pequenina estátua representativa de uma figura feminina, esculpida em marfim pouco maior que o tamanho de um dedal, teria sido encontrada neste pequeno vilarejo que lhe deu nome, no sudoeste da França. A efígie, que hoje habita com ironia o Musée de l’Homme, em Paris, teria sido esculpida entre 25 a 21 mil anos, há 250 séculos, dez vezes anterior a toda cronologia da era cristã. Ao olharmos sua imagem, descobrimos também que, a despeito do capuz sugerido, os estudiosos não decidiram se aquilo se tratava, de fato, de um ornamento, de tranças, ou simplesmente de um recurso gráfico que representasse os ondulados dos cabelos.



**Figura 11** - Vênus de Brassempouy (esquerda) e Vênus de Willendorf (direita).

<sup>125</sup> Ver fotos da mostra “Cheveux Chéris”, ocorrida no museu Quai Branly, em Paris, encerrada em julho de 2013. Disponível em:

[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130\\_cabelo\\_exposicao\\_fn.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121130_cabelo_exposicao_fn.shtml)

<sup>126</sup> PENTEADO, J. (2010).

<sup>127</sup> SCHILLING, Voltaire (2002).

Várias hipóteses também foram recriadas no intuito arqueológico e científico de se percorrer os significados representativos da estátua da Vênus de Willendorf<sup>128</sup>, representação paleolítica datada entre 24 a 22 mil anos antes de Cristo, hoje exposta no Museu de História Natural de Viena. Espécie de amuleto ou símbolo ritualístico, com seus contornos femininos, sem pés e sem rosto, seios, barrigas, quadris, vulva e nádegas volumosos, a cabeça coberta por rolos de tranças ou círculos concêntricos, a Vênus de Willendorf é fortemente associada ao conceito de fertilidade como poder feminino e representação da deusa Mãe-Terra ou “Grande Mãe”. Gestação e sementeira se confundem ao grande mistério da terra: o desabrochar do novo ser. A fertilidade nos engajaria no aprendizado dos mistérios ocultos, íntimos, profundos, da paciente espera por algo que nos é desconhecido, mas em que já confiamos de antemão. O enigma que percorre as referidas Vênus se ligaria, de algum modo, ao mistério gramatical manifesto em “Tranças”, ao “profundo mistério” do poder feminino ligado à trança e à natureza ancestral.

Percorrendo outras *semelhanças de família* - nos termos de Wittgenstein – desse penteado, ao longo dos contextos históricos, encontramos no Egito antigo uma série de rituais ligados à deusa Ísis (1992)<sup>129</sup>, rituais de curas, interpretação dos sonhos e capacidade de controlar o tempo atmosférico – habilidade extremamente valorizada se pensarmos que toda civilização dependia das colheitas em torno do Nilo –, todos realizados através de tranças ou penteados nos cabelos. Os antigos egípcios acreditavam que os nós tinham verdadeiros poderes mágicos e foi esta associação a responsável por criar o denominado “Laço de Ísis”, ornamento ou amuleto egípcio que se assemelha a uma cruz. Ainda no antigo Egito encontramos a imagem das tranças – usadas pela Cleópatra, inclusive – como reveladoras de *status* social e sinal de riqueza. Barbas trançadas aproximariam os homens de certas divindades e as crianças tinham por hábito raspar a cabeça, mantendo uma mecha para que pudesse ser trançada. Na cultura céltica e chinesa, as tranças ganhavam novos significados, manifestando importância, sobretudo, para os homens. A prática de trançar os fios<sup>130</sup> dos cabelos, especialmente femininos,

---

<sup>128</sup> Ver texto de *Thays Prado e imagens das vênus*. Disponível em:

<http://www.maistato.com.br/2012/03/28/deusas-venus-de-willendorf/>.

<sup>129</sup> QUESNEL, Alain et al. *O Egito: Mitos e Lendas*. São Paulo: Editora Ática, 1994. Ver também *O livro das Deusas* (DONATELLI, 2005).

<sup>130</sup> É oportuno observarmos que a prática cultural de trançar os fios, as práticas de tecer, fiar e bordar nos remetem também a práticas culturalmente femininas. Trata-se do paradigma da produção feminina intrigantemente comentada por Ana Maria Machado no artigo “O Tao da teia – sobre textos e têxteis” (2003).

percorre também o Império Romano e a Grécia Antiga. Na Idade Média, por exemplo, as mulheres usavam toucas para esconder tranças e cabelos, sob pena de serem consideradas bruxas. Especialmente nas culturas das diferentes etnias dos povos Ameríndios, a imagem masculina dos índios com tranças é comum e o modo como cada tribo exercia sua relação com este penteado também é instigante.

Se for possível falarmos de um movimento próprio que a narrativa de “Tranças” percorre, o(a) narrador(a) o inaugura com a crença de que nós, humanos orgulhosos que nos tornamos, teríamos nos desprendido cada dia mais de nosso “limbo inicial”, especialmente as mulheres, que deixaram de cuidar e de apreciar suas tranças, se afastando do mistério mitológico em direção à consciente e sólida racionalidade: “Positivas, [as mulheres] ignoram ao desprender-se delas [suas tranças], põem bloqueio às mágicas correntes que brotam do coração mesmo da terra” (BOMBAL, 1997, p. 219)<sup>131</sup>.

Assim, se pudemos propor uma primeira rota a ser seguida a partir da imagem dos cabelos e das tranças da mulher como rastros do mistério inicial da vida, a segunda delas parece apontar para a ligação entre os cabelos femininos e os elementos da natureza ancestral, a partir da imagem plástica dos cabelos que se originam e crescem numa luta entre forças naturais. Esses emaranhados fios que por entre lutas diversas dão também corpo à trança feminina, são comparados a uma corrente ou espécie de raiz, capaz de brotar e alcançar imensas fontes subterrâneas. Leiamos um dos fragmentos iniciais do conto:

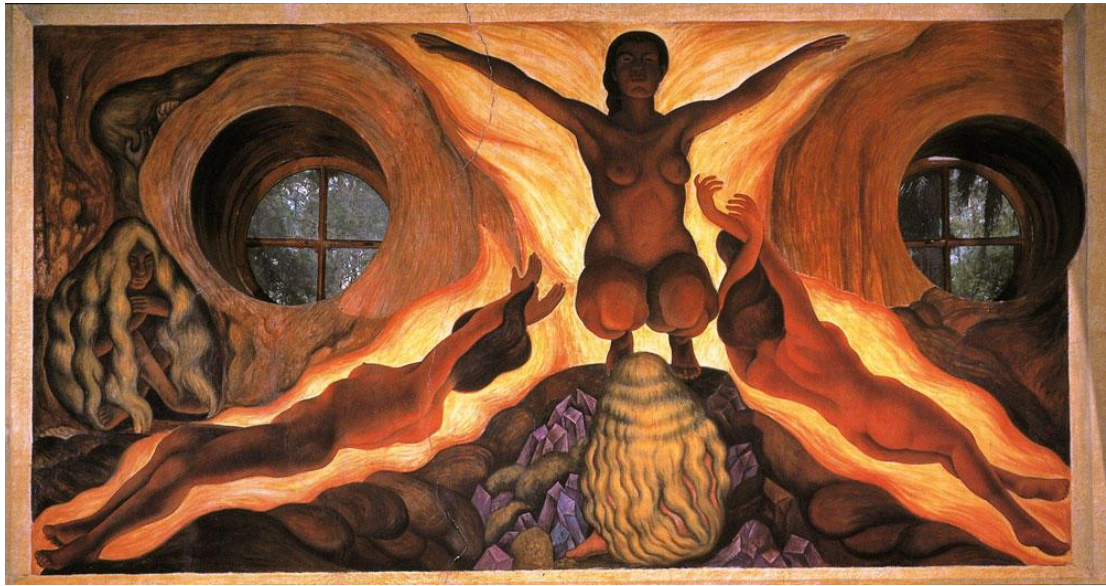
Porque a cabeleira da mulher brota desde o mais profundo e misterioso; daí onde nasce e treme a primeira bolha; desde ali onde se desenvolve, luta e cresce, entre muitas e emaranhadas forças, até alcançar a superfície do vegetal, do ar e das testas privilegiadas que ela escolhesse (BOMBAL, 1997, p.219)<sup>132</sup>.

Esta notável imagem produz sobre nós envios imagéticos, a partir dos rastros das tranças das mulheres, da terra, do vegetal e da natureza ancestral. E é na perseguição deles que chegamos ocasionalmente até a imagem de alguns conhecidos quadros dos mexicanos Diego Rivera e Frida Kahlo.

---

<sup>131</sup> A citação original é a seguinte: “Positivas, ignoran al desprenderse de éstas, ponen atajo a las mágicas corrientes que brotan del corazón mismo de la tierra” (BOMBAL, 1997, p. 219).

<sup>132</sup> A citação original é a seguinte: “Porque la cabellera de la mujer arranca desde lo más profundo y misterioso; desde allí donde nace y tiembla la primera burbuja; que es desde allí que se desenvuelve, lucha y crece entre muchas y emmarañadas fuerzas, hasta la superficie de lo vegetal, del aire y hasta las frentes privilegiadas que ella eligiera” (BOMBAL, 1997, p.219).



**Figura 12** - “Fuerzas subterráneas”, Diego Rivera, Fresco, 1926-1927. Universidad Autónoma de Chapingo, Capilla, México<sup>133</sup>.

Na sequência em que aparecem aqui expostas, as quatro primeiras fazem parte da série floristas e tematizam trabalhadoras ora abraçando ora carregando grandes quantidades de copos-de-leite, exceção à terceira imagem, na qual é o homem quem os carrega. Esta prática realizada pelos carregadores de flores faz parte de uma tradição antiga entre os mexicanos, nação que possui raízes comuns em seu passado indígena<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Disponível em: <http://www.elangelcaido.org/creacion/026/026chapingo.html>.

<sup>134</sup> Dawn Ades propõe uma interpretação específica do quadro “Dia de Flores”, a terceira das quatro imagens aqui selecionadas: “o vendedor de copos-de-leite, visto de frente, com mulheres índias ajoelhadas diante dele, na postura pétrea em que é representada a divindade Chalchihuitlicue dos astecas. [...] O vendedor inclina-se ao peso de suas flores em direção às mulheres, parecendo uma árvore ou uma cruz, poderia evocar tanto a imagem de um xamã quanto de Cristo” (1997, p.195-196). ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Trad. Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1997.



**Figura 13** - “Vendedora de alcatraces (o cartuchos)”, Diego Rivera, 1943. Colección privada (SOUTER, p.159) (esquerda) e “Vendedora de flores”, Diego Rivera, 1942<sup>135</sup> (direita).



**Figura 14** - “Festival de las flores”, Diego Rivera, 1925<sup>136</sup> (esquerda) e “El vendedor de alcatraces”, Diego Rivera<sup>137</sup> (direita).

São cenas que parecem repetir tradições nativas, modos de vida mestiços e indígenas que recuperam uma intimidade não necessariamente com a paisagem rural, mas com as práticas rurais, ligadas ao campo, à agricultura e à natureza. E é

<sup>135</sup> Disponível em: [http://www.diegorivera.com/index.php/nggallery/page/3?page\\_id=13](http://www.diegorivera.com/index.php/nggallery/page/3?page_id=13).

<sup>136</sup> Disponível em: [http://www.diegorivera.com/?page\\_id=13](http://www.diegorivera.com/?page_id=13).

<sup>137</sup> Disponível em: [http://www.diegorivera.com/index.php/nggallery/page/3?page\\_id=13](http://www.diegorivera.com/index.php/nggallery/page/3?page_id=13).

particularmente interessante como as tranças duplas das figuras femininas aparecem novamente aqui como um marco simbólico de comunidades nativas.

Nessas próximas três sequências de imagens, pintadas por Frida Kahlo, é impressionante como os rastros da mulher, das tranças, dos cabelos e da natureza ganham também proporções íntimas, como acontece em “Tranças”. Na primeira figura, chamamos a atenção os cabelos trançados do autorretrato de Frida, que aparentam movimentarem-se com vida própria.



**Figura 15** - “Autorretrato con trenza”, Frida Kahlo, 1941. Colección Jacques y Natasha Gelman, Ciudad de México (SOUTER, p.135).

Já a segunda imagem, intitulada “raíces”, apesar de dispensar descrição como as demais, mostra plantas que parecem brotar do corpo mesmo da pintora mexicana, formando outra cena igualmente notável.



**Figura 16** - “Raíces o El pedregal”, Frida Kahlo, 1943. Colección privada. Houston, Texas (SOUTER, p.155).

Por fim, na terceira delas, “Dois nus na floresta”, natureza, exuberância e erotismo ganham, novamente, proporções aproximativas. As raízes são visíveis – entrecruzam-se acima de um pequeno animal, um macaco -, assim como a imagem dos nós, que estão agora ausentes dos cabelos das mulheres e presentes nas plantas ou raízes suspensas daquele bosque ou jardim.



**Figura 17** - Frida Kahlo, “Dos desnudos en el bosque o La tierra o mi nana y yo”, 1939. Colección privada (SOUTER, p.119).

De que modo a obra de Kahlo - marcada por uma iconografia autobiográfica formada em grande parte por autorretratos - tematizaria, dentre outros temas, a condição feminina? Que raízes seriam essas?

Pensarmos na construção artística de uma suposta América Latina é também refletirmos sobre a problemática de suas construções culturais, suas identidades, seus problemas de origem e a visão dos *outros*, estrangeiros, sobre tais questões<sup>138</sup>. Afastarmos de um entendimento meramente geográfico-cultural do que quer que seja a América Latina é estarmos avessos às classificações que busquem qualquer tipo de unificação das histórias de países ou regiões latino-americanas, mesmo quando admitimos igualdades ou semelhanças. É possível que a divisão geográfica e cultural entre esses países tenha uma origem, em menor ou maior grau, na relação com as culturas indígenas herdadas. No levantamento criterioso realizado pelos inúmeros autores na *Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe* (SADER et al, 2006) é possível avaliarmos o quanto a(s) história(s) da arte moderna e contemporânea na América Latina é inseparável da(s) história(s) da Europa<sup>139</sup>, da qual é parte ativa e medianamente dependente:

No espelho das Américas, o mundo europeu pode ver tanto o próprio rosto quanto seu contrário, do mesmo modo que os americanos (do norte, do centro e do sul) também vêem no mundo *ocidental* ou europeu (do qual também fazem parte), ora uma imagem de seu passado, ora um desejo de futuro; ora uma identidade expandida, ora uma diferença estabelecida” (GOMES, 2006, p.132).

O latino-americano é, em sua origem, o europeu a serviço da expansão colonial capitalista ou é o outro transplantado, integrado, escravizado ou massacrado por esse mesmo processo. Para o colono transplantado e o escravo, a América é um lugar estranho. Para os nativos da terra, o estranhamento vem do universo que a colonização impôs contra o seu mundo (GOMES, 2006, p.133).

Como propôs o teórico do cinema brasileiro Paulo Emilio Sales Gomes, os latino-americanos, sobretudo desde a independência, colocaram-se na condição específica de não serem nem europeus nem americanos do norte, mas “destituídos de cultura original”, nada lhes é “estrangeiro, e tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 2006, p. 133).

---

<sup>138</sup> Sobre a discussão de uma geografia imaginativa e suas representações, ver Edward W. Said, *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (SAID, 2007).

<sup>139</sup> Ver também comentários da historiadora Dawn Ades (1997).

Entre continuidades e resistências do processo colonial, sobretudo na América hispânica, essas especificidades e misturas entre nativos e *criollos*, entre a religião do colonizador e as crenças originais, constituíram uma extensa rede de religiões mestiças e sincréticas, com enorme e diversa arte popular que convivia com a “oficial”, bancada e instituída pela Igreja Católica europeia. E é particularmente curioso observarmos as representações da Virgem, produzidas no Peru e na Bolívia, nas quais se adicionam elementos das culturas pré-colombianas às formas da arte sacra europeia (GOMES, 2006, p.133). Entre essas representações, destaca-se a *Virgem na montanha*, de Potosí, na Bolívia – centro da exploração econômica colonial, com suas minas de prata.



**Figura 18** - *La Virgen María y el Cerro Rico de Potosí*. Autor desconhecido<sup>140</sup> (esquerda), Autor desconhecido<sup>141</sup> (centro) e autor desconhecido<sup>142</sup> (direita).

Gomes, citando da historiadora da arte Ades, observa que, na obra, as saias da virgem metamorfoseiam-se na montanha de prata, “dessa forma assumindo a identidade de Pachamama, a deusa da terra andina e da criação” (ADES apud GOMES, 2006, p.133). Também na primeira ilustração, de ambos os lados do Cerro aparecem os símbolos do dualismo andino: o Sol e a Lua<sup>143</sup>. Mais uma vez, natureza e cultura são colocadas em tensão neste mito e nos ritos das regiões andinas. O culto a terra e à natureza ancestral pode ser novamente associado aqui ao poder da fecundidade, poder quase mágico de ver surgir do solo o primeiro talo, a primeira planta, o primeiro ser, e nos evoca novamente à

<sup>140</sup> Disponível em: <http://www.sanildefonso.org.mx/recorrido/revelaciones/detalles/13.html>.

<sup>141</sup> Disponível em: <http://www.pachamama.blogger.com.br/>.

<sup>142</sup> Disponível em: <https://permacursos.wordpress.com/tag/pachamama/>.

<sup>143</sup> Vale a pena citar a instigante pesquisa “Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar” (2011) realizada por Yara dos Santos Augusto Silva, na qual a autora aprofunda a questão das luzes e sombras e dos símbolos do sol e da lua exaustivamente presentes em suas pinturas, como rastros da cultura andina.

imagem da mãe que dá a luz ao ser e ao alimento necessário para o sustento de seus filhos. Sobre esta terra, onde os homens constroem e realizam suas atividades, a natureza, a princípio inóspita, foi convertendo-se em um lugar amigável, apto à sobrevivência e convivência humana.

No *Diccionario de Mitos y Leyendas*<sup>144</sup>, as palavras Pacha Mama ou Pachamama<sup>145</sup> possuem origem no quíchua *Pacha* (“universo”, “mundo”, “tempo”, “lugar”) e *Mama* (“mãe”, “Mãe Terra”), representando a divindade máxima dos Andes peruanos, bolivianos, do noroeste argentino e do extremo norte do Chile. Muitos autores consideram Pachamama como uma divindade feminina associada com a terra, a fertilidade, a mãe e o feminino<sup>146</sup>. Para o historiador boliviano Rigoberto Paredas, o mito de Pacha Mama referia-se, mais especificamente, ao tempo:

talvez vinculado de alguma forma à terra; ao tempo que cura as maiores dores, tal como extingue as alegrias mais intensas; ao tempo que distribui as estações, fecunda a terra, sua companheira; dá e absorve a vida dos seres no universo. *Pacha* significa originariamente "tempo", na língua kolla; só com o transcurso dos anos - as adulterações da língua e o predomínio de outras raças - pôde confundir-se com a terra e fazer com que a esta e não àquele se rendesse preferente culto [...] Pacha-Mama, segundo o conceito que tem entre os índios, poderia ser traduzido no sentido de terra grande, diretora e sustentadora da vida (PAREDAS, 1920, p.38-42).

Mais duas breves remissões imagéticas, por *semelhanças de família*, tornam-se permitidas na medida em que evocam igualmente a imagem da natureza, das raízes e do feminino. A primeira, de autoria desconhecida, faz alusão à deusa Pachamama nesta imagem de uma árvore com relevos femininos que nos conduzem à ancestralidade. Na segunda, novamente pintada por Diego Rivera - numa possível remissão à obra de Frida Kahlo, com suas raízes, sangue e anatomia feminina -, encontramos os seguintes dizeres: “Estas son las manos del Doctor Clarence Moore de Los Angeles Califórnia, póden el Arbol de la Vida para que refloresca y no muera, las retrató Diego Rivera en 1940”.

---

<sup>144</sup> Disponível em: <http://www.cuco.com.ar/pachamama.htm>

<sup>145</sup> Ver também o premiado documentário brasileiro “Pachamama” (2009), de Eryk Rocha. Em encontro aos nativos das fronteiras entre Brasil, Peru e Bolívia, a viagem do diretor nos convida a enxergar a luta dos povos historicamente excluídos dos processos políticos de seus países na busca pela participação efetiva na construção de seus destinos. As imagens da câmera nos rememoram as práticas da tecelagem da lã, do entrançamento, da costura, como atividades características das mulheres andinas. **Cena 2, Cena 3 e Cena 4** disponíveis em: <http://youtu.be/Ycagq5pgFg4>; <http://youtu.be/Rj0qbV2LOcE>; <http://youtu.be/Wg1CVfeyZPc>. E, a partir do depoimento de um trabalhador andino, aprendemos que “Pachamama” não é apenas uma ideia, ou a “mãe terra”, deusa agrária dos camponeses. “Pachamama é realidade”, a prática mesma da produção do sustento, da terra, do alimento, dos indígenas andinos. **Cena 5** disponível em: <http://youtu.be/rzm37FFINpc>.

<sup>146</sup> Ver: *O livro das Deusas* (DONATELLI, 2005). Ver também o site: <http://pueblosoriginarios.com/sur/andina/inca/pachamama.html>



**Figura 19** - Imagem de autoria desconhecida<sup>147</sup>(esquerda) e “The Hands of Dr Moore”, Diego Rivera, 1940<sup>148</sup> (direita).

Em ambas as imagens, as árvores antropomórficas se transformam a partir de um símbolo natural em figuras igualmente femininas, nos remetendo mais uma vez ao estado da árvore como este símbolo marcado da arte pré-colombiana, especialmente mexicana, até os tempos atuais. Por outro lado, no segundo caso, o simbólico das mãos positivas de um médico que amputa a raiz de seu corpo natural poderia dar margem a uma série de outras leituras e descobertas<sup>149</sup>.

A perspectiva da teoria crítica feminista assume contornos bastante interessantes ao refletir sobre a histórica associação entre o feminino e a natureza. É o caso, por exemplo, de Carolyn Merchant, que em seu *The Death of Nature* (1989) aponta para a constituição moderna de uma mentalidade mecanicista a qual, em substituição à visão

<sup>147</sup> Disponível em:

[http://api.ning.com/files/pa1EQhLUMC4SflqmMOzUTazCOMs7Cvs4gkt4OKb3vmlKOjQzx6-Ygxfye8cTBfk5-d4P\\*nIH9yl5m9oTEXpkij\\*XYJF5EIZM/pachamama.jpg](http://api.ning.com/files/pa1EQhLUMC4SflqmMOzUTazCOMs7Cvs4gkt4OKb3vmlKOjQzx6-Ygxfye8cTBfk5-d4P*nIH9yl5m9oTEXpkij*XYJF5EIZM/pachamama.jpg)

<sup>148</sup> Disponível em: <http://www.sdmart.org/art/hands-dr-moore>.

<sup>149</sup> Na rede dessas semelhanças de família, não é possível nos esquecermos da incrível cena do filme “Anticristo” (2009), do diretor dinamarquês Lars von Trier, na qual toda a paisagem natural daquele bosque chamado ‘Éden’ ganha também características antropomórficas e míticas, neste caso carregadas de apelo dramático e aterrorizante. Reclusos nesse ‘Jardim do Éden’, o primeiro homem, racional e interpretativo, disputará forças antagônicas com a primeira mulher, esposa em luto submetida à terapia do marido, antropóloga cuja tese – “O Genocídio” – transforma os conhecimentos em sabedoria mágica até o limite da irracionalidade ou da loucura. E ela própria parece converter-se numa espécie de bruxa. A antinomia feminino-masculino novamente percorre os rastros imemoriais do bem e do mal, das forças naturais que dilaceram a racionalidade, da violência e do gozo em direção ao rito sacrificial. O local, afastado da civilização - para onde o marido psiquiatra (interpretado pelo ator Willem Dafoe) leva a esposa (Charlotte Gainsbourg, a atriz musa de Trier) após a trágica perda do filho -, ganha contornos inquietantes e fantasmáticos em formas de cadáveres ressuscitados de corpos femininos. A plástica imagem percorre rastros memorialísticos de gênero, convoca presenças ausentes e aproxima a natureza do feminino. Cena 6 disponível em: <http://youtu.be/oqpl7BmCFW4>.

orgânica entre mulher e natureza – visão que equilibraria a mãe nutriz e violenta – consolidou o imaginário binário de relação do feminino ao mundo natural a partir das incompatíveis figurações entre mãe nutriz e mulher bruxa. Essa nada gratuita bipartição, segundo Merchant, engendrou a ideologia assimétrica que justificaria – a pesar de não o fazer - a dominação “da natureza selvagem e caótica” pela “ordem e o progresso mecanicistas”.

Ynestra King, em “Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura”, conclama a necessidade, por parte desses estudos, de uma reavaliação urgente do rechaço ao elemento biológico, uma vez que ele acaba sustentando um dualismo racionalista que configura um entrave ao pensamento feminista. A autora argumenta que cada importante teoria feminista contemporânea tem levantado a questão da relação entre as mulheres e a natureza, mas que, por outro lado, teria se rendido ao pensamento dualista, encarando a reconciliação do feminino com a natureza como uma forma de submissão ao determinismo natural. Seria necessária uma nova maneira de pensar sobre nossa relação com a natureza na busca pela compreensão do potencial do feminismo (KING, 1997, p.144).

Uma maneira diferente de encarar a controversa questão, segundo a estudiosa Elisabeth Grosz, seria negar qualquer teoria sustentada pela recusa do corpo, decorrente da concepção cartesiana de valorização de uma ideia de mente com base na formulação clássica do *cogito ergo sum*. O corpo representaria um ponto cego em termos epistemológicos para a filosofia e, especialmente, para as dissidências do movimento feminista. Em aparente diálogo com os argumentos de Merchant e Grosz, Rita Terezinha Schmidt acrescenta que a partir das raízes da epistemologia patriarcal sobre a diferença entre os sexos, o dualismo natureza/cultura produziu o domínio do humano pelo masculino e, na lógica do racionalismo cartesiano, “*jogou o corpo para a ordem das leis mecânicas da natureza [...] expulsando-o definitivamente do campo filosófico como algo que não é sujeito porque externo a ele, pertencente à natureza do sensível e, portanto, fonte de obscurecimento e confusão da razão*” (SCHMIDT, 2012, p.240).

A primeira estratégia narrativa de “Tranças” se constrói a partir de remissões notórias a quatro histórias culturalmente conhecidas, nas quais as protagonistas ganham, sem dúvida, vida e papel central. A primeira delas é a história de *Tristão e Isolda*. As obscuras e lustrosas tranças da princesa da Irlanda teriam absorvido daquela primeira bolha fundante e seus lábios bebido a primeira gota daquele filtro encantado.

Ao longo de suas tranças, as raízes daquele filtro teriam escorrido velozes até o seu humano destino e cabeleira alguma teria gozado de tal rumor de fontes subterrâneas, de um tal suspirar de brisas e de folhas: “Rumor e suspirar que nessas noites suas de amor e lua, Tristão destrançava a fim de escutar extasiado o canto distante, persistente e secreto... o canto natural daquela cabeleira” (BOMBAL, 1997, p 220)<sup>150</sup>.

Durante a noite, enquanto Isolda dormia, seus cabelos seguiam entreabertos e florescia deles flores estranhas, as quais ela arrancava atemorizada a cada amanhecer: “E sei e devo dizê-lo, que até quando Isolda dormia, sua cabeleira seguia respirando entreaberta, seja no travesseiro do castelo de Tintajel, seja nos trigos do desterro... e florescia de flores estranhas que ela arrancara atemorizada a cada amanhecer” (BOMBAL, 1997, p 220)<sup>151</sup>.

Aqui, os cabelos e as tranças de Isolda ganham evidente vida pulsante: encantam, suspiram, florescem e cantam naturalmente.

A narrativa de *Tristão e Isolda* é uma releitura ou recriação da antiga lenda Céltica do século IX, conhecida mais tarde como um romance de cavalaria medieval, que teve versões distintas ao longo dos tempos e culturas. Os ecos ancestrais desta história de amor e morte teriam sido os da cultura popular e oral dos celtas, antigos habitantes do norte da França, mas há relatos do mito, com algumas variações, em diferentes contextos, como persa, irlandês, italiano, holandês, espanhol, dentre outros. A lendária história sobre o trágico amor entre o cavaleiro Tristão de Cornualha e a princesa irlandesa Isolda influenciou o universo da arte de maneira evidente, na literatura, na ópera, no teatro, na música, na pintura, no cinema.

O mito conta a história da princesa Isolda que estava prometida ao rei Marco, tio de Tristão, a quem é dada a missão de buscá-la para oficializar o matrimônio. Em meio à odisséia, após tomarem uma poção mágica, Tristão e Isolda são tomados por uma intensa paixão e se tornam amantes, mesmo após o casamento dela com o rei. Com algumas variações da lenda, o casal traidor é descoberto e Tristão, em fuga, acaba envenenado. Sua amada, Isolda, bebe parte do veneno ao beijá-lo e morre ao seu lado. Os corpos dos amantes são enterrados juntos e, nesse mesmo local, há o nascimento de duas árvores que

---

<sup>150</sup> A citação original é a seguinte: “Rumor y suspirar que en esas noches suyas de amor y luna, Tristán destrenzaba a fin de escuchar extasiado el canto lejano, persistente y secreto... el canto natural de aquella cabellera” (1997, p 220).

<sup>151</sup> A citação original é a seguinte: “Y sé y debo decirlo, que hasta cuando Isolde dormía, su cabellera seguía alentando entreabierto, ya sea en la almohada del castillo de Tintajel, ya sea en los trigos del destierro... y florecía de flores extrañas que ella arrancara atemorizada a cada amanecer” (BOMBAL, 1997, p 220).

florescem entrelaçadas, simbolizando o amor eterno do jovem casal. Alguns reenvios – nos termos de Derrida<sup>152</sup> – são permitidos quando comparamos o enredo central do mito de *Tristão e Isolda* à história do amor trágico medieval de Lancelote e da Rainha Genebra, dos *Cavaleiros da Távola Redonda* ou à mais famosa tragédia shakespeariana, *Romeu e Julieta*, na qual, igualmente, o amor torna-se maior que a vida e a morte.

Percorrendo os rastros espectrais manifestos em “Tranças”, tanto do mito de Isolda quanto dessa íntima relação entre o corpo feminino mesmo e a natureza ancestral, passamos pela memória da cena antológica do filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, construída ao som poderoso do prelúdio de *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, tocado ao longo de todo o prólogo do filme e acompanhado por cenas em *super* câmera lenta<sup>153</sup>.



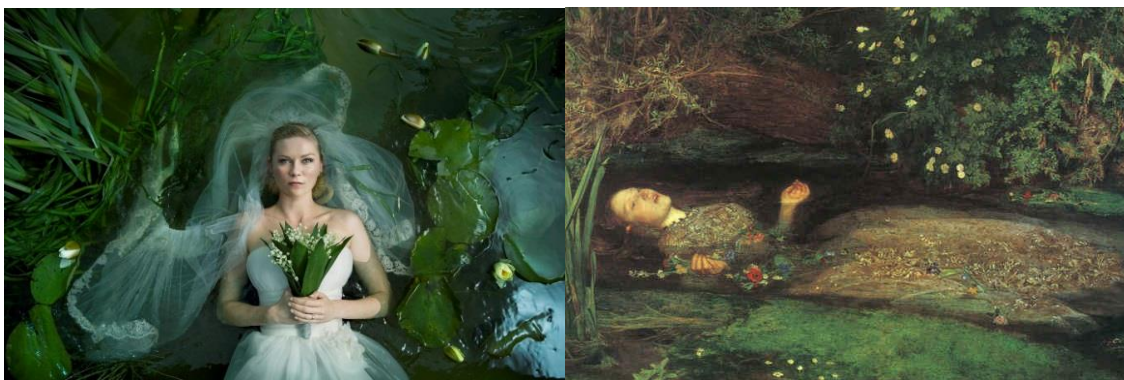
**Figura 20** - Cena do Filme “Melancholia”, Lars von Trier.

---

<sup>152</sup> Especialmente em *O cartão-postal* (2007), Derrida problematiza, não sem alguma complexidade, a questão da responsabilidade da leitura, do ato da leitura, da ética da leitura a partir de noções como envios, de cartas, telefonemas ou de cartões postais – “Quem escreve? Para quem? E para enviar, destinar, expedir o quê?” (DERRIDA, 2007, p. 11). Em um diálogo entre uma série de cartas ou postais datados, dirigidos a distintas pessoas, discute-se a reprodução de uma ilustração datada do século XIII, na qual se vê Platão de pé atrás de Sócrates, que está sentado e escrevendo em uma mesa. Esta oposição entre os personagens, fazendo de Sócrates o escrivão de Platão, é comparada com os postais, que se opõem ao desejo da filosofia de transmitir verdades eternas, independentes do tempo e do espaço. A natureza do postal contradiz, em certo sentido, o interesse da filosofia pela comunicação de verdades recebidas através de veículos oficiais. Pelo fato de ser público, o postal pode ser lido por qualquer pessoa e as leituras influenciadas pelas circunstâncias que interferem na verdade universal e eterna pretendida pela filosofia. A leitura faz refletir sobre o modo como as identidades são presumidas em momentâneas colocações e ocasiões, em um vir-a-ser constante. Refletir sobre onde alguém está é determinado pela chegada de um outro que a leitura pressupõe. Na leitura, especialmente a literária, haveria sempre algo que permaneceria inescapavelmente não lido, aberto, em segredo, um resíduo por vir para o qual não poderíamos prescrever um método geral. Cada texto é visto como singular, exemplo de si mesmo, e ditaria suas leituras. A existência de um outro assombroso seria o segredo mesmo da literatura.

<sup>153</sup> **Cena 7** disponível em: <http://youtu.be/fN7YS46Oalk>.

Ao som da poderosa e comovente trilha de Wagner, a protagonista, Justine - interpretada pela atriz Kirsten Dunst -, aparece vestida de noiva, no dia de seu casamento, em meio a um grande bosque ou jardim, no qual as raízes vivas parecem tentar deter seu movimento, prendendo-se a seus pés, mãos e calça do seu branco vestido. A imagem parece evidenciar o encontro entre Justine e aquele “limbo inicial” ou as “mágicas correntes que brotam do coração mesmo da terra”, aludidos pelo(a) narrador(a) de “Tranças”. Seu andar solitário - do imponente castelo, onde se hospedavam os convidados, até os sombrios jardins e floresta que o circundavam -, parece carregado de um ímpeto obstinado na tentativa de acalmar suas angústias e desejos insatisfeitos, cena cuja força imagética alude à outra, desta vez vinda de um dos romances de Bombal: em *La última niebla*, a protagonista anônima, rememorando um possível caso de adultério de seu passado, busca em vão uma compreensão para o sentido da vida. Vagueando igualmente solitária num casarão de fazenda, a personagem adentra os jardins e florestas de seus arredores na busca por um consolo para a angústia e para os desejos eróticos não satisfeitos.



**Figura 21** - Cena do Filme “Melancholia”, Lars von Trier (esquerda) e “Ophelia”, de John Everett Millais, 1851 (direita)<sup>154</sup>.

Na cena seguinte da obra cinematográfica, Justine aparece boiando em um rio cercado por plantas e nenúfares, que também carregam seu próprio mistério: são plantas aquáticas cujas belas flores e largas folhas flutuam tranquilas na superfície das águas, ao mesmo tempo em que estão profundamente enraizadas ao fundo do lago ou do rio. “Nenúfares” ou “ninfêias” nos enviam para uma série de paisagens aquáticas e poéticas, particularmente a uma das pinturas de Claude Monet. Verlaine cantava “As grandes ninfêias sobre as águas tranquilas”, enquanto Mallarmé as via “rodeando, com sua

<sup>154</sup> Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>.

côncava brancura, um nada feito de sonhos intactos”. Essa planta exerceu profundo fascínio nos poetas amigos de Monet (MONET, 2007, p.92).



**Figura 22** - “Ninféias azuis”, Claude Monet, 1916-1919. (MONET, 2007, p.92-93).

Ainda vestida de noiva, Justine - em *Melancholia* - segura um buquê de flores, mas seu corpo encena a posição de um cadáver velado<sup>155</sup> - não fossem seus olhos abertos e a certeza do espectador sobre estar ela viva -, numa *semelhança de família* ou remissão quase direta à cena da morte de Ofélia retratada pelo pintor inglês Millais, imortalizada também por diversos artistas depois de Shakespeare<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Como em *La amortajada*, de Bombal, em que a protagonista narra a história. Na voz de Hélène Cixous: “Si un día se supiera que el proyecto logocéntrico siempre había sido, inconfesablemente, el de *fundar* el falocentrismo, el de asegurar al orden masculino una razón igual a la historia de sí misma? Entonces, todas las historias se contarían de otro modo, el futuro sería impredecible, las fuerzas históricas cambiarían, cambiarían, de manos, de cuerpos, otro pensamiento aún no pensable, transformará el funcionamiento de toda sociedad. De hecho vivimos precisamente esta época en que la base conceptual de una cultura milenaria está siendo minada por millones de topos de una especie nunca conocida. Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes” (1995, p.17).

<sup>156</sup> A cena da morte de Ofélia foi imortalizada por pintores e artistas como Richard Westall; Paul Delaroche; Alexandre Cabanel; Thomas Francis Dicksee; John William Waterhouse; Arthur Hughes; Jan Frederik Portielje; *Konstantin Makovsky*; Jules Joseph Lefebvre; Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret; Arthur Hughes; Salvador Dalí; Eugene Delacroix; Georges-Jules-Victor Clairin; Alice Pike Barney. Ver também a cena inicial do suicídio de Virginia Woolf no emblemático filme “As Horas” (2002). Com direção de Stephen Daldry, o longa-metragem é baseado no livro de mesmo título escrito por Michael Cunningham e que inspirou o romance *Mrs. Dalloway*, de Woolf. O filme narra, entrelaçadamente, a história de três mulheres, em épocas e espaços distintas, unidas por seus dramas existenciais, pelo sentimento de insatisfação e fracasso. A primeira é Virginia Woolf, quem escreve o livro *Mrs. Dalloway*; a segunda é Laura, uma dona de casa, esposa e mãe, insatisfeita com o casamento e com sua vida medíocre e que, ao ler o livro de Woolf, imagina-se personagem dele; a terceira é Clarissa, uma editora bem sucedida que vive

Tais cenas nos enviam também ao encontro do trágico e melancólico momento do filme *Bombal*<sup>157</sup>, a duas cenas sequenciais de profunda poeticidade dramática<sup>158</sup>: na primeira, a protagonista (interpretada pela atriz Blanca Lewin) - desiludida e devastada emocionalmente pelo amor não correspondido de seu antigo amante - toca a ferida aberta de seu corpo até sangrar, enquanto permanece imersa nas águas de uma banheira doméstica. Na segunda cena subsequente, seu pálido corpo boia tranquilo, cercado por flores e imerso nas águas de um lago natural<sup>159</sup>, remetimento imagético simbólico e engenhoso que une seu corpo aos igualmente velados corpos de Justine e Ofélia.



Figura 23 - Cena do Filme “Bombal”, de Marcelo Ferrari, 2011.

Durante *Melancholia*, com o retorno da trilha de *Tristão e Isolda*, nos é revelada a influência de um planeta – Melancholia<sup>160</sup> – nos sentimentos humanos - especialmente femininos - e a protagonista estende-se nua nas margens de um rio que rompe o velado bosque noturno para receber a luz da lua, como num banho profundo capaz de tocar seu interior<sup>161</sup>.

---

um relacionamento lésbico, em pleno século XXI, e que planeja a festa de seu amigo e ex-amante, debilitado pela AIDS. Na cena inicial aqui referida, a vida das três mulheres aparece de forma concomitante quando se levantam pela manhã e pronunciam conjuntamente a frase: “acho que eu mesma vou comprar as flores”, unindo celebração e morte. As horas passam iguais e irreversíveis e tensionam os limites reflexivos sobre as escolhas, a sexualidade, a finitude, a vida e a morte. **Cena 8** disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qmCVIxs2yM4>.

<sup>157</sup> “Bombal” (2011), um filme de Marcelo Ferrari e Paula Del Fierro, baseado em fatos da vida de María Luisa Bombal.

<sup>158</sup> Cena 9 disponível em: [http://youtu.be/hBdvp3\\_vgQE](http://youtu.be/hBdvp3_vgQE).

<sup>159</sup> Os comentários sobre essas cenas do filme podem ser encontrados na crítica “Bombal: una obra de ficción sombría y transgresora” (MIGUEL, 2014a).

<sup>160</sup> Outra rota possível nos encaminharia em direção a este sentimento melancólico - melancolia que W. Benjamin reivindicava para si (“Nasci sob o signo de Saturno, o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios”) - relacionado aos dilemas profundos da modernidade, em especial a relação entre essas mulheres/personagens melancólicas. Ver Susan Sontag, “Sob o signo de Saturno” (1996) – “Pensar e escrever são fundamentalmente questões de resistência” -; aforismos de Wittgenstein sobre dor e melancolia; Jaime Ginzburg e Sabrina Seldmayer.

<sup>161</sup> Cena 10 disponível em: <http://youtu.be/sqBx6XDr90Q>.



**Figura 24** - Cena do Filme “Melancholia”, Lars von Trier.

Essa natureza que desempenha papel preponderante sob a intimidade de nossas personagens femininas nos reconecta de volta ao romance de Bombal, no qual a névoa encena seu próprio papel, ela “comprime cada dia mais a casa. Já fez desaparecer as araucárias, cujos galhos batiam na balaustrada do terraço”<sup>162</sup>. A mesma autonomia de ação desempenhada pela névoa, em *La última niebla*, parece existir também na encenação da árvore (gomero) que toca a janela do quarto de vestir de Brígida no conto “El Árbol”, também de autoria de María Luisa Bombal. Casada há pouco tempo com o amigo de seu pai, a jovem Brígida assiste ao fracasso e à profunda frustração de seu matrimônio, especialmente pela solidão de uma rotina burguesa e vazia associada à infelicidade sexual e emocional. Os galhos da árvore batendo em sua janela se transmutam num chamado precioso de diálogo e proteção até aquele único cômodo capaz de preservar algo absolutamente revelador do potencial feminino. Embora Brígida ganhe coragem para se libertar daquele casamento fracassado, separando-se do marido, “no último parágrafo ela clama por um novo amor que venha substituir o anterior e salvá-la da solidão e da esterilidade”. Como nos advertiu Laura Janina Hosiasson, em relação às narrativas de Bombal, “as mulheres aceitam esse destino trágico e doméstico agarrando-se bovarianamente ao sonho romântico de um encontro ideal como única possibilidade de fuga” (2013, p.207). Eis que se enredam algumas das tramas familiares cujos manifestos fios partiram mesmo de “Tranças”.

Retomando *Melancholia*, com o mundo prestes a acabar, o filme acompanha a trajetória íntima de duas irmãs, Claire e Justine, ao longo da tragédia anunciada. Ao contrário de Claire - irmã mais velha, que já possui uma família nos moldes tradicionais, filho e marido - Justine, aparentemente mais frágil, é também quem incorpora as

---

<sup>162</sup> Tradução de Laura Janina Hosiasson (2013, p.212)

influências da chegada deste outro planeta. Uma crise é instaurada, a partir daí, nos sentimentos e nas ações da personagem, que caminha para uma espécie de rejeição dos valores tradicionais, da instituição matrimonial e, junto com ela, da lógica burguesa família-propriedade. O filme dilacera a confiança na ciência, incapaz de prever, explicar ou impedir a chegada e a colisão entre Melancolia e a Terra e restaura o poder no mito, na crença de uma influência misteriosa e inexplicável sobre a natureza e o corpo feminino.

O forte apelo erótico e sensual da cena do banho de Justine em meio à natureza noturna nos envia à cena emblemática - e de enorme sensibilidade poética – do banho da jovem mulher de *La última niebla* que, despida sob a água, descobre seu corpo pela primeira vez:

Nunca me atrevi a olhar meus seios; agora os observo. Pequenos e redondos, parecem diminutas corolas suspensas sobre a água. Vou me afundando até os joelhos numa espessa areia de veludo. Mornas correntes acariciam-me e penetram-me. Como braços de seda, as plantas aquáticas enlaçam meu torso com suas longas raízes. Beija minha nuca e sobe até minha fronte o hálito fresco da água (BOMBAL, 2013, p.214)<sup>163</sup>.

Assim como Justine, nossa protagonista de velado nome encontra na introspecção daquele espaço natural a possibilidade do contato com sua intimidade. Água, plantas aquáticas e corpo feminino fundem-se todos em comunhão e êxtase profundos até o limite orgástico<sup>164</sup>, permitindo outras imagens de surpreendente força pictórica, como aquelas encontradas no obstinado erotismo feminino dos quadros de Gustav Klimt, postos aqui em movimento<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Tradução de Laura Janina Hosiasson (BOMBAL, 2013, p.214).

<sup>164</sup> De acordo com Lucía Guerra, pesquisadora e crítica, María Luisa Bombal teria sido a primeira escritora latino-americana que se atreveu a descrever o ato sexual, em outra cena do romance *La última niebla*, transgredindo, desse modo, o discurso que o poder patriarcal abdicava à mulher. A passagem em questão é a seguinte: “Entonces El se inclina sobre mi y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como um sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por La preciosa carga que pesa entre mis muslos” (BOMBAL, 1997, p.16).

<sup>165</sup> Ver especialmente o capítulo “Cultura y Crítica: la crítica social y los límites de la expresión artística” de *La Viena de Wittgenstein*, em que os autores expõem como os círculos culturais estavam centralizados no Império vienense e de que maneira as criações intelectuais e artísticas estavam intimamente relacionadas. É nesse contexto de escrita do *Tractatus Logico-Philosophico* que aparece a música de Arnold Schönberg, a arquitetura e o desenho de Adolf Loos, a psicanálise de Freud, a crítica da linguagem e da sociedade de Karl Kraus, o desenvolvimento das artes plásticas e a ruptura de teorias estéticas ligadas ao naturalismo e ao academicismo a partir de Klimt e seus seguidores, em 1897, com o lema “a cada tempo sua arte, a cada arte sua liberdade” e o início do Expressionismo austríaco que termina com Kokoschka depois da Primeira Guerra Mundial (TOULMIN & JANIK, 1998, p.115-118). É oportuno recordar o fato de que uma das irmãs de Wittgenstein foi pintada por Klimt em 1905, com seu vestido de casamento, em “Retrato de Margaret Stonborough-Wittgenstein” (MONK, 1995, p. 23) e outra delas, Hermine Wittgenstein, levou seus problemas psicológicos ao doutor Freud, assim como Gustav Mahler (MONK,



**Figura 25 - Gustav Klimt, série de desenhos eróticos<sup>166</sup>.**

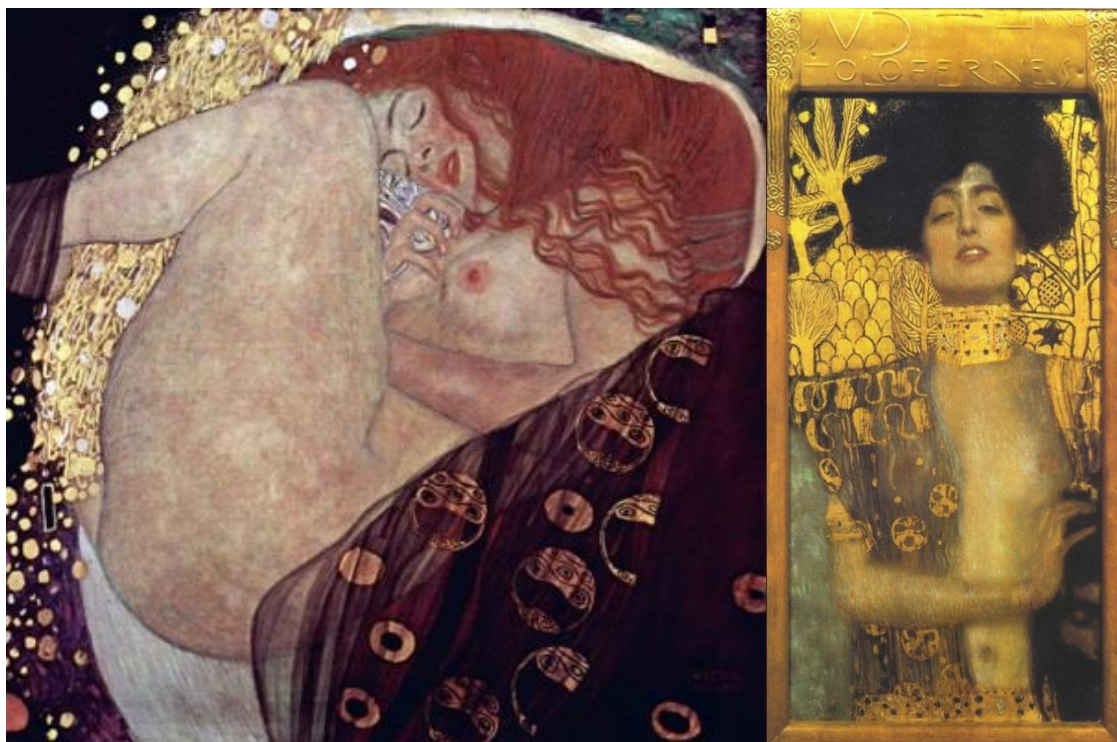
Klimt realizou uma grande quantidade de desenhos eróticos nos quais, em grande parte, são encenados corpos femininos em contato com sua sexualidade. Os críticos da obra do pintor apontam que, à exceção de edições limitadas, a maior parte desses desenhos - Klimt teria realizado mais de três mil deles - foi publicada postumamente. Numa série deles nos são sugeridos traços simples e expressivos do corpo da mulher em poses de predisposição sexual, corpos orgásticos que revelam intimidade, prazer e relaxamento. O crítico de arte Ludwig Hevesi escreveu certa vez que “a ornamentação de Klimt é expressão em imagens da matéria original, concebida como contínua, sem fim, mutante, que se enovela em espirais, serpenteia, emaranha-se, um redemoinho aterrador que adota todas as formas” (KLIMT, 2007, p.32).

---

1995). Como propõe Toulmin e Janik sobre a obra de Klimt: “Las pinturas de Klimt eran creaciones altamente personales, y fueron muy admiradas tanto por sus colegas como por el público, mas no evocaban imitación alguna. Cuando contemplamos muchas de ellas, el artista que antes viene a nuestra memoria es Beardsley. El uso a gran escala que hizo Klimt del oro y la plata en sus obras contribuye a que nos parezcan iconos modernos, a lo cual contribuye también su estilización de la figura y su empleo de ornamentación no figurativa. El arte de Klimt pretendía reflejar la transformación de lo cotidiano por obra de la imaginación del artista. Con su profuso empleo de la ornamentación, Klimt pretendía lo que Henry van de Velde había llamado «estructura lógica de los productos, lógica inflexible en el empleo de los materiales». Pocos de los otros artistas influidos por el *art nouveau* fueron capaces de emplear la ornamentación con fortuna pareja a la de Klimt; para demasiados de ellos se volvió una *idée fixe* hallar una ornamentación fantástica, pero en un grado que nunca padeció Klimt. Lo que hicieron estos artistas fue meramente cambiar el tipo popular de decoración y poner en su lugar una ornamentación más esotérica; para ellos no había escapada real de la tradición, sólo una cierta elevación. El logro de Klimt descansa en su completo dominio de la técnica y en el sumo encanto de su imaginación, que «vendió» al público una forma de arte que no era ni mitológica, ni histórica, ni naturalista. Probando que tal innovación no era *ipso facto* cambio para algo peor, realizó de este modo una importante proeza en la educación estética” (TOULMIN & JANIK, 1998, p.119).

<sup>166</sup> Disponíveis em: <http://www.klimt.com/en/gallery/drawings-1906-1918.html>.  
[http://photos1.blogger.com/blogger/5349/937/1600/432e8422b0858\\_big.jpg](http://photos1.blogger.com/blogger/5349/937/1600/432e8422b0858_big.jpg).

Teresa Camps, estudiosa da obra de Klimt<sup>167</sup>, comentando a obra do pintor vienense<sup>168</sup> aponta as ruivas como figuras de sensualidade recorrente nas pinturas de Klimt. Influenciado pelos pré-rafaelitas, a imagem da mulher ruiva tornou-se popularizada, e foi utilizada por Klimt como sinônimo de mulher fatal, status de sedução e feminilidade. Além dos desenhos eróticos, muitas de suas pinturas carregam também cenas sensuais, de profundo poder feminino, através dos personagens clássicos da mitologia, como a do mito de Danae, a jovem ninfa que Zeus – em forma de chuva dourada – fecundou. Nessa imagem, como aponta Camps, Klimt propôs uma inovação na composição da cena mitológica, eliminando elementos clássicos e concentrando a ação no momento da fecundação e do êxtase orgásmico.



**Figura 26** - “Danae”, Gustav Klimt, 1907-2008 (KLIMT, 2007 p. 74-75) (esquerda) e “Judith I”, Gustav Klimt, 1901 (KLIMT, 2007 p. 47) (direita).

Já em “Judith I”, o pintor nos oferece outra inovação do mito de Judith, “a formosa viúva judia que, para libertar o povo hebreu, seduziu e decapitou o general assírio

---

<sup>167</sup> Ver também Carolina Carmini (2013). Disponível em: <http://bibliobelas.wordpress.com/2013/03/25/o-beijo-de-klimt-sua-atracao-pelo-feminino/>. E também FLIEDL, Gottfried (1994, p.239) e “A mulher na pintura” (1976).

<sup>168</sup> Há que se lembrar que Viena era a capital do império Austro-húngaro e que a passagem do século XIX para o XX em Viena foi marcada pelos estudos da sexualidade e sociedade, como os realizados por Freud, por exemplo.

Holofernes. Nessa tela, a protagonista transforma-se no ícone erótico da mulher fatal. Para o homem do fim de século, a obra constituiu uma parábola da ameaça feminina, cujos impulsos sexuais eram considerados insanos” (KLIMT, p.46). Como em trabalhos anteriores do pintor, “Judith I” causou polêmica, especialmente por conta do rosto contemporâneo da modelo – olhos entreabertos, bocas e narinas dilatadas e bochechas avermelhadas -, que reflete o prazer sexual da mulher após abater seu amante. A ambiguidade com que segura a cabeça do general assírio – mãos que parecem acariciar os cabelos do amante –, além do tom de arrogância da personagem – permeada de dourado e que condena a cabeça do homem para o canto quase não visto da tela - scandalizou os espectadores da época, como assinala Camps.

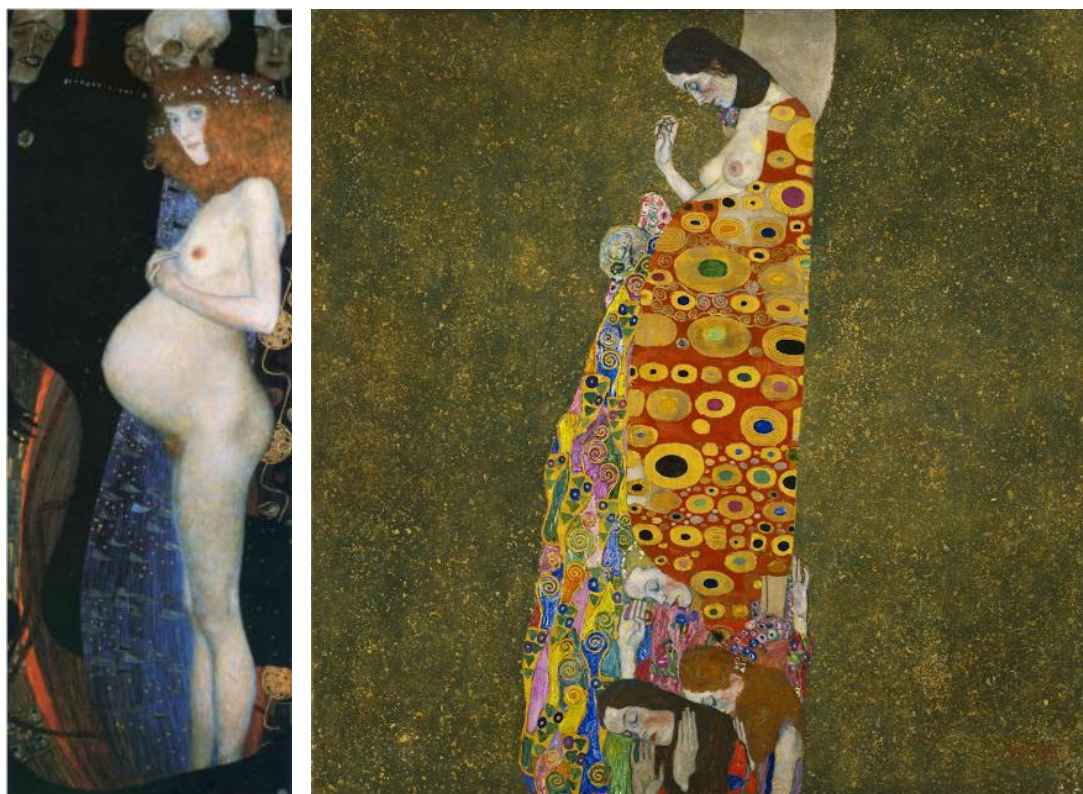


**Figura 27** - “Água Agitada”, Gustav Klimt, 1898 (KLIMT, 2007 p. 42-43) (esquerda) e “Serpentes Aquáticas II”, Gustav Klimt, 1904-1907 (KLIMT, 2007 p. 62-63) (direita).

Teresa Camps, em *Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura* (KLIMT, 2007), aponta ainda para a atração do artista pela mitologia, especialmente pelas sereias e ninfas, vistas como símbolo ambíguo da feminilidade e perversidade da mulher. Nessas próximas imagens, “Água Agitada” e “Serpentes Aquáticas”, as formas sinuosas dos corpos femininos, com seus cabelos longos ou adornados, ganham sensualidade e erotismo de acordo com a fluidez da água, origem da vida. A crítica aponta para a incrível leveza dos corpos das mulheres retratadas pelo artista, que aparecem como se flutuassem na água ou no ar (KLIMT, 2007, p.32).

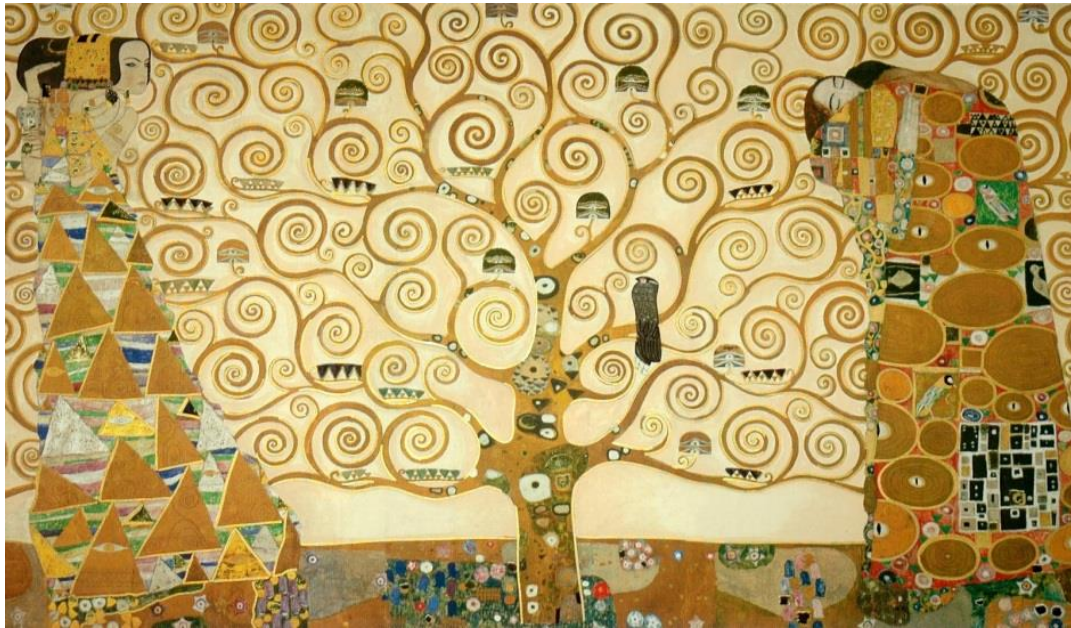
Como aponta ainda a mesma estudiosa, a imagem de uma mulher nua e grávida havia causado indignação no povo vienense, desde a condenação de um dos painéis de “Medicina”, que Klimt havia pintado para a Universidade de Viena. Numa atitude provocativa dessa mentalidade estética e social e transgredindo tabus da tradição artística de sua época, “A esperança I” causou escândalo singular porque o pintor retratou uma mulher nua em avançado estado de gestação. Camps aponta ainda para uma contraposição

desta imagem ao valor erótico que percorre os tipos femininos do artista, especialmente para a coroa de flores sobre os cabelos da modelo, que simbolizaria pureza. Também destaca as imagens sinistras e monstruosas no fundo negro do quadro, “aparições ameaçadoras que simbolizam as forças hostis (doença, miséria, crime, luxúria e morte) contra as quais o novo ser deve lutar” (KLIMT, 2007, p.58).



**Figura 28** - “A Esperança I”, Gustav Klimt, 1903. (KLIMT, 2007 p.59) (esquerda) e “A Esperança II”, Gustav Klimt, 1907/1908 (KLIMT, 2007 p.81) (direita).

A imagem de “A Esperança II” nos reenvia com força extraordinária à cena final da ópera de *Pelléas e Mélisande*, comentada a seguir, na qual o gesto de ajoelhar-se das mulheres diante da morte de Mélisande e da vida de um novo ser feminino que acaba de nascer transita entre o luto prostrado e a reverência esperançosa que anunciaria a mudança. A última imagem, “Árvore da vida”, fora de qualquer referência cronológica retoma as duas imagens da árvore reproduzidas anteriormente neste trajeto terapêutico, uma de simbologia andina e a outra pintada pelo mexicano Diego Rivera.



**Figura 29** - “Árvore da Vida”, Gustav Klimt, 1905<sup>169</sup>.

Assim como a vida pulsante das tranças de Isolda e dos efeitos do planeta sobre o corpo feminino de Justine, a louca e trágica Ofélia retorna suicida a seu elemento natural de origem, como “criatura que, nascida na água, a esse elemento fosse afeita” (SHAKESPEARE, 1976, p.195-196):

Galgando a árvore com o fim de pendurar  
Essa coroa vegetal nos ramos pensos,  
Maldoso um galho se partiu, e ela tombou  
Com seus troféus herbóreos no plangente arroio.  
Abriram-se-lhe em torno as vestes, amplamente,  
Mantendo-a à tona qual seria, por instantes:  
E ela cantava trechos de canções antigas,  
Como que sem noção do transe em que se achava,  
Ou como criatura que, nascida na água,  
A esse elemento fosse afeita. Mas, em breve,  
As suas vestes, já embebidas e pesadas,  
Levaram a infeliz, do canto melodioso  
Para lodosa morte. (SHAKESPEARE, Ato IV, 1976, p.195-196)

Suspeitamos não haver personagem shakespeariana mais retomada ao longo dos tempos pelas artes plásticas do que foi, de fato, Ofélia<sup>170</sup>, como na pintura de Millet, acionada por este percurso terapêutico. A predileção pela trágica e bela personagem parece recair precisamente sobre a sua loucura e seu afogamento nas águas naturais de um rio ficcional. Como Isolda, Ofélia carrega um fascínio e uma tensão insuperável: ama perdidamente e é também amada, mas a realização do jovem par amoroso é tragicamente

<sup>169</sup> Disponível em: <http://www.klimt.com/en/gallery/stoclet-frieze.html>.

<sup>170</sup> Ver o interessante vídeo das obras e seus autores cujas semelhanças de família confluem num só ponto em comum, que é justamente Ofélia: <https://www.youtube.com/watch?v=U5eL-zl6rIU#t=150>

interrompida pela prematura morte. Ofélia exerce seu poder nesse rastro feminino amalgamado à natureza ancestral, sustentando uma espécie de potência do feminino. Ao mesmo tempo, remete – ainda como Isolda – a um modelo espectral de mulher espiritualizada, de donzela frágil e indefesa, que precisa do amado para dar sentido à vida. Ambas derivam de um tipo feminino – caro aos poetas românticos – da pálida amada morta em plena juventude, como a enigmática heroína de Balzac<sup>171</sup>, lembrada pelo(a) narrador(a) de “Tranças”, da qual voltaremos a falar em breve.

Quando apontamos para a construção sociosexual de gênero em Ofélia, percebemos que seu referencial identificatório é o pai, Polônio, e seu irmão Laertes. Durante a tragédia, sua suposta loucura – ausência de razão – é o que a redime da dupla perda do Pai (e da conseqüente perda da referência no contexto patriarcal, ausência de lei nesse mundo paterno): a primeira constituída pela privação do amor de Hamlet, que só tinha pensamento para concretização de sua vingança; a segunda, pela morte de Polônio, causada por seu noivo. Ofélia e Isolda sustentam suas características de feminilidade porque estão de alguma maneira subordinadas à Lei do Pai, imersas na ideologia do gênero da cultura patriarcal. Nesse sentido, a suposta loucura de Ofélia, a perda da lucidez, da ordem e da razão naquele sistema, aparece como um símbolo enigmático do feminino, como único destino possível de subversão da lógica da racionalidade.

No poema *Lição sobre a água*<sup>172</sup> - do poeta português António Gedeão - outro *jogo de linguagem* se enuncia nessas teias de *semelhanças de família* e, com suas próprias estratégias literárias, encena agora uma série de tensões que nos reconectam ao conto de Bombal:

Este líquido é água.  
Quando pura  
é inodora, insípida e incolor.  
Reduzida a vapor,  
sob tensão e a alta temperatura,  
move os êmbolos das máquinas que, por isso,  
se denominam máquinas de vapor.

É um bom dissolvente.  
Embora com exceções mas de um modo geral,  
dissolve tudo bem, bases e sais.

---

<sup>171</sup> “‘Era muy pálida aí como las mujeres que tienen la cabellera muy larga’, describe Balzac, a una de sus enigmáticas heroínas” (p.222).

<sup>172</sup> Publicado em 1967 em “Linhas de Força” por António Gedeão, pseudônimo de Rómulo de Carvalho (1906-1997).

Congela a zero graus centesimais  
e ferve a 100, quando à pressão normal.

Foi neste líquido que numa noite cálida de Verão,  
sob um luar gomoso e branco de camélia,  
apareceu a boiar o cadáver de Ofélia  
com um nenúfar na mão.

Este líquido é água, elemento natural indispensável, condição da própria vida, líquido que a tudo e a todos se presta. O mesmo líquido da vida é também o leito da morte, imersão lenta para o pálido corpo de Ofélia. E mesmo a longa lista que explica suas propriedades científicas - quimicamente testadas, fisicamente comprovadas - é insuficiente para dar conta da irracionalidade da morte e da busca pelo sentido da vida, segredos de que somos fragmento. O cadáver de Ofélia boia sobre a água, mas mantém o enraizado nenúfar na mão, outra tensão que o jogo de cena poético não procura superar. O discurso ficcional promove toda ruptura da positividade introdutória do discurso científico, desestabilizando assim os efeitos de sentido provocados pelo poema neste corpo particular de quem aqui o leu.

Dessa forma, as tensões entre vida e morte, razão e desrazão, realidade e ficção, fluidez e enraizamento, não são superadas. Nas palavras de Wittgenstein, se as regras constitutivas da gramática que orientam a encenação de um jogo de linguagem não são *nem* racionais *nem* irracionais, resta-nos, apenas, confiarmos nelas<sup>173</sup>. O funcionamento da linguagem obedece, assim, a um sistema de crenças que não pode ser explicado ou justificado, pois suas regras não fundamentam o jogo – e é assim que retornamos ao mistério inicial de nossa terapia, aos inesgotáveis mistérios de nossa vida na terra. Como quase que num profundo espelhamento do pensamento wittgensteiniano, Clarice Lispector, ao final da apresentação de sua *A Hora da Estrela*, também nos diz: “Não se pode provar a existência do que é mais verdadeiro. O truque consiste em crer. Crer chorando”. Ouçamos as palavras de Hélène Cixous:

Pois quem escreve não sabe. O que não impede à escrita criar a verdade, mesmo sem sabê-la, tal como, às vezes, criamos a luz, tateando na escuridão e encontrando o corpo inesperado. Escrever: roçar o mistério, delicadamente, com a ponta das palavras, procurando não esmagá-lo a fim de des-mentir (CIXOUS, 1995, p.159)<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> “Você deve atentar-se para o fato de que um jogo de linguagem é, por assim dizer, imprevisível. Quero dizer: não se baseia em fundamentos. Não é racional (ou irracional)” (Wittgenstein, 1990, SC-§ 559, p. 157).

<sup>174</sup> A citação original é a seguinte: “Pues quien escribe no sabe. Lo cual no impide a la escritura crear la verdad, aún sin saberlo, al igual que, a veces, creamos la luz, a tientas en la oscuridad y encontrando el cuerpo inesperado. Escribir: rozar el misterio, delicadamente, con la punta de las palabras, procurando no aplastarlo a fin de des-mentir” (CIXOUS, 1995, p.159).

Essa imprevisibilidade gramatical de se determinar a significação em um jogo de linguagem específico e situado parece manter possíveis semelhanças de família com a noção derridiana de indecidibilidade da escritura ou de indeterminação de sua significação<sup>175</sup>. Ouçamos a noção na voz de Derrida:

Para melhor analisar esse afastamento [...] foi preciso analisar no texto da história da filosofia tanto quanto no texto dito “literário” certas marcas do que chamei de “indecidíveis”, isto é, unidades de simulacro, “falsas” propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõem-lhe resistência, desorganizam-na, mas, sem nunca constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa (o *pharmakon*). [O indecível] não é nem o remédio nem o veneno, nem o bem nem o mal, nem o dentro nem o fora, nem a fala nem a escrita; o suplemento não é nem um mais nem um menos, nem um fora nem um complemento de um dentro, nem um acidente nem uma essência etc. [...]. Nem/nem quer dizer ou “ao mesmo tempo” ou “ou um ou outro” (DERRIDA, 2001, p. 49-50).

É a partir desse universo comentado por Derrida que Hélène Cixous, em seu *La risa de la Medusa*, parece conceber a existência de uma escrita feminina - escrita híbrida talvez -, um *eu* que é também o *outro*, capaz de eliminar a diferença hierárquica e polarizada entre masculino e feminino e incapaz de se deter em um só sexo ou em qualquer limite seguro demarcatório. O que distinguiria o feminino na escritura – ao contrário de qualquer lógica sexista e biologizante - seria o descentramento possível operado na lógica das certezas falocêntricas, a superação dos antagonismos e subversão dos binarismos. Para Cixous, a positividade (em negação à negatividade Hegeliana) dessa escrita feminina é vista como estratégia subversiva e desconstrucionista. É justamente assim que reconhecemos a escrita de Bombal, naquilo que ela performa de modo singular, poroso, etéreo, líquido até. Nas palavras de Lucía Guerra:

A escritura de María Luisa Bombal surge das margens de toda oposição binária entre realidade e irreabilidade, e a tensão básica nasce, precisamente, do enlace insólito, para os esquemas tradicionais do conhecimento, entre o mistério e a lógica, esta última associada pelos paradigmas de nossa cultura com o objetivo e o racional; mistério

---

<sup>175</sup> Antonio Miguel (2015) aponta para esta estreita semelhança de família entre a noção wittgensteiniana de imprevisibilidade da gramática e a noção derridiana de indecidibilidade da escritura, relação esta que teria gerado controvérsias entre os comentadores das obras de ambos os autores e que estariam ligadas a outras polémicas em torno da questão da possibilidade ou impossibilidade de determinação do significado e de seu caráter regado, arbitrário, dubitável ou inequívoco. É possível acompanhar parte dessa controvérsia de maneira esclarecedora na obra *Sobre a Desconstrução*, de Jonathan Culler (1998, p. 117-118) e no texto *Wittgenstein, Narrative Theory and Cultural Studies*, de Henry McDonald (2001).

ancorado na lógica, ‘estrutura oximorônica’, como diria a crítica para designar o caráter paradoxal desse enlace. (GUERRA, 1997, p.10)<sup>176</sup>.

“Tranças” parte da história de Isolda no rastro agora das loiras tranças de Mélisande, mais largas que seu corpo delicado, e que teriam caído do alto da torre sobre os ombros fortes de Pelléas, que gritou espantado, estremecido e deixando, por fim, falar seu coração: “Mélisande, tuas tranças, tuas tranças que ao fim posso tocar, beijar, envolver-me nelas”. O suspiro dado por Mélisande como resposta indicou, na verdade, que “as tranças já haviam confessado, sem saber, essa verdade tímida e ardente que sua dona levava tão bem escondida dentro de seu coração”. As tranças possuem, nessa história, o poder de transmitir ao outro o sentimento inconfesso, o não dito.



Figura 30 - Pelléas and Mélisande, ilustração de Lucrezia Bori<sup>177</sup>

Caminhando pelo mapa espectral da história de *Pelléas e Mélisande*, chegamos até os rastros da peça simbolista e do libreto do belga Maurice Maeterliack adaptados para a ópera de Claude Debussy, que deixou forte influência na música do século XX, com uma linguagem harmônica e sugestiva que buscou lutar contra a tradição –

---

<sup>176</sup> A citação original é a seguinte: “[...] La escritura de María Luisa Bombal surge de los márgenes de toda oposición binaria entre realidad e irrealidad, y la tensión básica nace, precisamente, del enlace insólito, para los esquemas tradicionales del conocimiento, entre el misterio y la lógica, esta última asociada por los paradigmas de nuestra cultura con lo objetivo y lo racional; misterio anclado en la lógica, ‘estructura oximorónica’, como diría la crítica para designar el carácter paradójico de dicho enlace. (GUERRA, 1997, p.10).

<sup>177</sup> Imagem disponível em: <https://www.pinterest.com/bardeli/erte/>.

especialmente contra o peso da influência wagneriana -, mostrando o interesse do músico em refletir sobre os efeitos da luz, instituindo uma nova técnica no tratamento da cor e evitando que o canto dominasse a orquestra.



**Figura 31** - Mary Garden as *Melisande* from the Opera “*Pelleas and Melisande*”, 1908<sup>178</sup>.

Talvez um dos mais belos dramas líricos já conhecidos, a mítica história de *Pelléas e Mélisande* se passa no reino de Allemond, numa época imprecisa - talvez Idade Média - de um país imaginário<sup>179</sup>. Dois irmãos por parte de pai, o rei Arkel, apaixonam-se pela mesma moça e um deles é morto pelo outro. Aos poucos tomamos parte da eterna história do triângulo amoroso, seguido de amor, traição e morte, como que numa mistura entre as lendas trágicas de Tristão e Isolda, Romeu e Julieta e os romances de cavalaria. No entanto, há algo em *Pelléas e Mélisande* que permanece numa zona não iluminada, nos fazendo duvidar de que a clareza do enredo seja talvez enganosa. Essa esfinge das óperas mantém seus segredos para além do ato final.

Mélisande é encontrada por Golaud - príncipe viúvo e neto do rei Arkel – numa floresta lendária, nas proximidades do mar e de um velho castelo. Golaud tinha a prática de caçar javalis e sentia-se perdido em meio à floresta quando é atraído por uma jovem de longos cabelos louros, inclinada ao pé de uma fonte. O encantamento de Golaud pela jovem moça é seguido pelo gesto do contato e da oferta de proteção. Curiosamente, Mélisande assume aqui a simbologia da jovem insegura, assustada, frágil e desprotegida,

---

<sup>178</sup> Imagem disponível em: <http://www.bruceduffie.com/massenet7x.html>.

<sup>179</sup> Os comentários por nós realizados sobre a história de *Pelléas e Mélisande* tomam por base o texto de Zito Baptista Filho (1987) e a filmagem da ópera *Pelléas e Mélisande*, de Claude Debussy.

que não sabe de onde veio, quem são seus pais e com quem estava antes, uma espécie de figura sem origem, sem memória e de destino incerto. O fato é que os dois se casam e, tempos depois, Golaud envia uma carta a sua mãe e ao irmão Pelléas narrando o acontecido e o desejo de regressar ao castelo, temeroso de que o rei não aceite essa união, por pretender um casamento de conveniência política. Arkel concede as boas-vindas ao casal, alegando não caber aos mortais interferir no destino de seus semelhantes. É no castelo, portanto, que Mélisande e Pelléas se conhecem e se aproximam.

O segundo ato merece especial atenção e inicia-se com o refúgio, do sol do meio dia, de Pelléas e Mélisande numa fonte, no parque que cerca o castelo, depois de passearem juntos pelos jardins. Mélisande mostra seu contentamento pela beleza da fonte e pelo frescor da água. Pelléas lhe explica ser aquela uma fonte milagrosa, a *Fonte dos Cegos*, pois os privados da visão que banhassem os olhos em suas águas a recuperariam. Entretanto, desde que o velho rei estava ele próprio quase cego, poucos se aproximavam agora de lá. Mélisande fica encantada com a narrativa de Pelléas e põe-se a brincar com a aliança que ganhou do marido, jogando-a ao ar e voltando a apanhá-la, até o momento em que a joia cai nas águas profundas da fonte.



**Figura 32** - Pelléas and Mélisande (1910), Edmund Blair Leighton<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/549368854517650086/>.

Curiosamente, simultaneamente, precisamente na hora em que Mélisande perdia a aliança na fonte, o cavalo em que Golaud vinha montado dispara e se projeta sobre uma árvore, como se estivesse endoidecido, lançando o homem para fora da sela e caindo-lhe por cima. Animal, natureza e feminino engendram-se numa espécie de estranha união encenada. O anel, símbolo da perenidade do amor, foi levemente perdido por Mélisande, invocando o desejo de seu não pertencimento ao marido, da liberdade da paixão que sentia agora por Pelléas.

Na força da cena do terceiro ato, na torre noturna do castelo, Mélisande canta enquanto penteia seus longos cabelos. E é justamente esta cena que nos é remetida pelo conto de Bombal. Pelléas é atraído pelo singelo canto e pelos cabelos de Mélisande, numa encenação que nos envia novamente à imagem de *Rapunzel*, que de cima da torre joga suas tranças ao amado; e dos igualmente jovens *Romeu e Julieta*, que na distância entre abóbada e varanda trocam juras secretas de amor; quem sabe nos envie igualmente até o poder de sedução do canto feminino, do canto das sereias – e aqui a terapia seguiria por outras vastas analogias.



Figura 33 - Opera “Pelleas and Melisande”, 2007<sup>181</sup>.

Pelléas aproxima-se à jovem e pede que estenda a mão, pois na manhã seguinte deveria partir. Mélisande debruça-se o máximo que pode, mas as mãos não conseguem se tocar e é neste momento que seus longuíssimos cabelos alcançam o jovem rapaz e o

<sup>181</sup> Imagem disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/3664829/The-arts-column.html>.

envolvem como seda acariciante, provocando a declaração de sua paixão. A cena emblemática é assistida e surpreendida por Golaud, que finge não compreender completamente seu sentido, propondo que os dois estariam brincando como crianças. Golaud passa a investigar obstinadamente os encontros dos amantes e, em determinada cena, chega ferido na testa pelos espinhos do jardim, natureza que parece conspirar – sempre - em favor da ordem feminina.

As suspeitas enlouquecem o marido que, enfurecido de ciúmes, puxa a esposa pelos cabelos e obriga-a a ajoelhar-se perante ele – mesmo gesto de submissão sofrido por nossa próxima protagonista de “Tranças”, a oitava esposa de Barba Azul, da qual voltaremos a falar. Aos gritos e gargalhadas histéricas, o homem diz que pelo menos para alguma coisa serviam aqueles longos cabelos (!) e que ele havia de surpreendê-la. Quando isso acontecesse, agiria simplesmente como manda a tradição. Num último encontro dos amantes, sempre à noite, na fonte do parque do castelo, as confidências de ternura e paixão são finalmente descobertas e Golaud, projetando-se sobre o casal, fere mortalmente à espada seu irmão. Mélisande foge para o bosque, onde é perseguida em silêncio pelo marido.

No quinto e último ato, Mélisande aparece num dos quartos do castelo, em seu leito de gestação e de morte<sup>182</sup>, deu à luz a uma filha que não teve forças para segurar. Pouco a pouco a dependência se enche de servidores do castelo que, em silêncio, se enfileiram junto à parede. “A alma humana é muito silenciosa, e só e em silêncio deve partir<sup>183</sup>”, diz o rei ao impedir o marido de quietar por mais tempo a esposa. Numa cena absolutamente emblemática da ópera, todas as mulheres prostram-se de joelhos enquanto o médico constata a morte de Mélisande e um longo silêncio envolve tudo: “o silêncio deve reinar naquele quarto triste”. O rei Arkel, levando a filha de Mélisande ao colo, diz ser necessário agora que ela viva em seu lugar, pois é chegada a sua vez. Todos saem em silêncio e o drama termina em um silêncio profundamente suspensivo.

Uma série de contrastes habitam a história de *Pelléas e Mélisande*, de altura e profundidade, interior e exterior, torres e abóbadas, florestas e prados, poços e nascentes,

---

<sup>182</sup> “Bridebed, childbed, bed of death”: leito nupcial, leito de parto e leito de morte é o trajeto da mulher – da própria condição feminina –, inscrito de cama em cama em *Ulisses*, de Joyce. Hélène Cixous aponta: “Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no-social, no-política, no-humana de la estructura viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su «casa». En relación inmediata con sus apetitos, sus afectos (1995, p.18).

<sup>183</sup> Preservamos integralmente, neste caso, a citação de Zito Filho (1987, p.113).

mas especialmente o jogo explícito entre a luz e as sombras, jogo espectral que ora revela, ora esconde e silencia: as cenas noturnas, a floresta sempre escura, sombria, triste e gelada parece opor-se aos cabelos dourados, olhos claros e sede de luz de nossa protagonista.

A feminista Hélène Cixous, em seu *La risa de la Medusa*, provavelmente nos convidaria a percorrer a condição de subalternidade da mulher nesta história mítica, nos alertando para a fragilidade daquela alma perdida, silenciosa, virgem e dócil, que nada conhece sobre sua origem e nada revela sobre suas emoções. Mélisande seria uma vítima inocente e indefesa das ambições masculinas – um vaso vazio, sem voz, morta como tantas outras mulheres que percorreram nossas literaturas – esmagada e manipulada passivamente pelo domínio do poder, da propriedade, da dominação masculina, da constituição e dos equipamentos ideológicos que agenciariam aquele sistema patriarcal. A história terminaria assim em tragédia sombria, novamente a morte. Cixous nos indagaria em favor de um desejo que não fosse cúmplice da velha história da morte. Tal desejo, para a autora, inventaria o Amor:

O único que não se serve da palavra amor para encobrir seu contrário: não se reincidiria na fatalidade dialética, que não se contenta com a submissão de um ao outro. Pelo contrário: havia reconhecimento de um para com o outro, e esse reconhecimento se produziria precisamente graças a um intenso e apaixonado trabalho de conhecimento: cada um correria, por fim, ao risco do outro, da diferença, sem sentir-se ameaçado/a pela existência de uma alteridade, mas regozijando-se por ampliar a base das incógnitas que supõe descobrir, respeitar, favorecer, manter. Este amor não cairia nas armadilhas das contradições e ambivalências que conduzem indefinidamente ao assassinato do outro. Não permaneceria enredado na enorme máquina social que reduz os indivíduos ao modelo familiar. Não afundaria nos paradoxos da relação com o outro tais que a partir da ideia de *Propriedade física*, Hegel esquematizou seu implacável círculo vicioso (CIXOUS, 1995, p.35)<sup>184</sup>.

Mas, como a própria Cixous postulou, sempre tem havido um “mas”, sempre tem existido exceções à regra desses universos masculinos, especialmente em certas obras poéticas que não se deixam reduzir ao estado de maniqueísmos codificados do sistema

---

<sup>184</sup> A citação original é a seguinte: “el único que no se sirve de la palabra amor para encubrir su contrario: no se reincidiría en la fatalidad dialéctica, que no se contenta con la sumisión del uno al otro. Por el contrario, habría reconocimiento del uno hacia el otro, y este reconocimiento se produciría precisamente gracias a un intenso y apasionado trabajo de conocimiento: cada uno correría, por fin, el riesgo del otro, de la diferencia, sin sentirse amenazado/a por la existencia de una alteridad, pero regocijándose por agrandarse a base de las incógnitas que supone descubrir, respetar, favorecer, mantener. Este amor no caería en las trampas de las contradicciones y las ambivalencias que conllevan indefinidamente el asesinato del otro. No quedaría atrapado en la enorme maquina social que reconduce a los individuos al modelo familiar. No se hundiría en las paradojas de la relación con el otro tales que a partir de la idea de *Propiedad física*, Hegel esquematizó su despiadado círculo vicioso” (CIXOUS, 1995, p.35).

patriarcal. Mas “¿Que sena del logocentrismo, de los grandes sistemas filosóficos, del orden del mundo en general, si la piedra sobre la que han fundado su iglesia se hiciera añicos?” (1995, p.16). Qual tradição deveria ser cumprida quando Golaud submete Mélisande a seus pés? A mulher submissa deve amar unicamente a seu marido, casar e procriar para manter erguida e sustentável a estrutura falocêntrica da história tradicional de poder, do contrário deverá ser castigada. Mélisende, ao se apaixonar, trai a confiança e o amor do marido e, dessa maneira, desafia a ordem imperiosa. A traição da mulher, a traição de Mélisande, é a subversão à lei do pai, que nos remeteria ao mito bíblico da criação, no qual Eva, ao comer do fruto proibido – da sedutora maçã, para Cixous -, desobedece à lei de Deus, a lei paterna. Seu castigo é ser expulsa do paraíso, condenada a sangrar todo mês e a sofrer as dores do parto.

Outros reenvios são possíveis a partir da menção da história de *Pelléas e Mélisande* no conto e que passam pela importância da água como elemento-chave do enredo: a fonte na floresta, onde Mélisande é encontrada; o mar, por onde a protagonista chega até o reino e que existe nas redondezas do castelo; a fonte do jardim, na qual ela perde sua aliança e encontra-se com Pelléas; suas lágrimas, que percorrem a história de amor e dor. Novamente aqui, a natureza ganha papel de destaque e influência nas ações da personagem. Também aqui é notória a aproximação de Mélisande à figura mítica de Melusina, figura lendária céltica e simbólica do espírito feminino das águas doces dos rios e das fontes sagradas, muitas vezes retratada como uma espécie de sereia, outras vezes ilustrada possuindo asas ou caldas.



**Figura 34** - Luisa Rivera – Chile, 2012 – Ilustração do texto de María Luísa Bombal<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Imagem disponível em: <http://www.luisarivera.cl/portfolio/trenzas/>.

Canto, grito e silêncio: é na transgressão de Mélisande que residiria a simbologia do Eterno Feminino revelada na cena final, cultuada em silêncio profundamente eloquente<sup>186</sup>.

Era um pequeno ser tão tranquilo, tão tímido e tão silencioso ... Era um pobre pequeno ser misterioso, como todos os outros ... Ela estava ali, como se fosse a irmã mais velha de seu filho ... Venha. A criança não deve permanecer aqui neste quarto ... Agora ela deve viver no seu lugar ... É em torno do pobre pequeno... (MAETERLINCK, 1997)<sup>187</sup>.

As mulheres, que trabalham como servidoras do castelo, são as mulheres que procriam - como Mélisande ao dar à luz a mais um ser feminino -, são todas elas que, mesmo em maioria, são dominadas pelo poder patriarcal, são as mesmas que prostram-se ao mesmo tempo que reverenciam de joelhos, em silêncio, – vejam que o gesto é o mesmo (!) - a morte e o renascimento desse Eterno Feminino.

Franz Kafka escreveu certa vez, em uma brevíssima narrativa: “As sereias, entretanto têm uma arma ainda mais terrível do que o canto: seu silêncio”. Nessa intrigantíssima narrativa de “O silêncio das sereias”<sup>188</sup>, Kafka nos apresenta uma surpreendente releitura de célebre episódio de *Odisseia* - justamente o encontro entre Ulisses e as sereias - para nos sugerir um estranho sentimento de incompreensão e mistério. No canto XII da obra de Homero, Circe aconselha Ulisses sobre os perigos que deveriam ser enfrentados por ele até seu regresso a Ítaca:

[...] Chegarás, primeiro, à região das Sereias, cuja voz encanta todos os homens que dela se aproximam. Se alguém, sem dar por isso, delas se avizinha e delas escuta, nunca mais sua mulher nem seus filhos pequeninos se reunirão em torno deles, pois que ficará cativo do canto harmonioso das Sereias [...]. Prossegue adiante, sem parar; com cera doce como mel amolecida tapa as orelhas de seus companheiros, para que nenhum deles possa ouvi-las. Tu, se quiseres, ouve-as; mas, que em tua nau ligeira te atem pés e mãos, estando tu direito, ao mastro, por meio de cordas para que te seja dado experimentar o prazer de ouvir a voz das Sereias (HOMERO, 2002, p.158).

Ulisses atende às recomendações da feiticeira e também tapa os seus ouvidos com a mesma cera usada por seus companheiros de viagem. O(a) narrador(a) inicia a breve

---

<sup>186</sup> Zito Baptista Filho (1987) foi quem nos apontou para a eloquência do silêncio na cena final: “Saem todos sem dizer mais palavras, e o drama lírico termina em silêncio profundamente eloquente e suspensivo” (p.113).

<sup>187</sup> A citação original é a seguinte: “C’était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux... C’était un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde... Elle est là, comme si elle était la grande sœur de son enfant... Venez. Il ne faut pas que l’enfant reste ici dans cette chambre... Il faut qu’il vive, maintenant, à sa place... C’est au tour de la pauvre petite...” (MAETERLINCK, 1997).

<sup>188</sup> KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias” (1917). Disponível em:

<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>

história como se questionasse a eficiência das estratégias empregadas por Ulisses para evitar que um canto tão poderoso lhe deixasse seduzir:

Prova de que até meios insuficientes - infantis mesmo podem servir à salvação: Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro [...] Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos [...]. (KAFKA, 1917).

No entanto, no conto de Kafka, ao contrário do célebre episódio narrado na Odisseia, por perspicácia ou pura consternação as sereias não cantaram:

E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses – que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes - as fez esquecer de todo e qualquer canto.

Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele.

Mas elas - mais belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses [...] (KAFKA, 1917).

Kafka, em sua releitura do mito, cria um jogo de aparências curioso, impossível de ser desvendado pela razão humana. Afinal, também haveria chegado até nós mais um apêndice sobre a profunda astúcia de nosso Ulisses, “raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo”. No caminho para a subversão do mito, Kafka não apenas emudece as sereias (transformando-as em bailarinas!) como torna Ulisses surdo, ao canto, mas também ao silêncio. Ou “talvez ele realmente tivesse percebido - embora isso não possa ser captado pela razão humana - que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito” (KAFKA, 1917).

Quando recorremos a uma das inúmeras versões do mito das sereias – na total impossibilidade de chegada a qualquer espécie de origem – descobrimos que foram jovens mulheres castigadas, ora por ofenderem Afrodite (deusa da beleza e do amor) ora por desobedecerem a Deméter, permitido que sua filha Perséfone fosse raptada. A

punição foi torná-las metade mulheres, metade peixes ou pássaros, assim como à aludida Melusina e, por extensão, também Mélisande. Curiosamente, a parte do corpo transmutada - da cintura para baixo - coincide com a perda de seu órgão sexual e a possibilidade de se alcançar o prazer do gozo. Para manterem-se vivas, as sereias permaneceriam obrigadas a seduzir e a encantar a todos os tripulantes dos navios do mar até suas mortes esperadas. Para além dos possíveis mistérios dessa híbrida figura, o fato é que sua sedução se efetiva através do canto. É seu canto, sua música, sua voz, os instrumentos capazes de convencer os corpos positivos dos desavisados navegantes. Sua cabeleira desgrenhada – indomável e indomesticável – apontaria para mais um atributo na arte da sedução. O mito das sereias assume, assim, a crença no poder da feminilidade, única e irresistível força da sedução. Há quem diga que, antes de cantar, as sereias gritam seu desespero. Deve ser por isso que Homero chamará seu canto de “phthoggos” que em grego pode designar tanto “canto” quanto “grito” ou o grunhido desarticulado do Ciclope (HOMERO, 2002, canto IX).

Mais uma remissão do conto “Tranças”, agora à trágica história de María e Efraín, do romance colombiano de Jorge Isaac<sup>189</sup> e que marcou, de algum modo, a história da América Latina. As tranças mortas de María, ceifadas como planta, são o testamento vivo de sua presença ausente, “tranças salpicadas de borboletas secas e de recordações com as que Efraín dormira sob o travesseiro sua larga noite de dor”. As tranças aqui, mesmo mortas, têm o poder de preservar no outro o sentido da vida, continuam a transmitir alento ao ser que permaneceu vivo.



**Figura 35** - Luisa Rivera, Chile, 2012 – Ilustração do texto de María Luísa Bombal<sup>190</sup>.

<sup>189</sup> Atentamos aqui para o significado relevante que a obra *María* (1867), de Jorge Isaac, teve para o contexto do romantismo colombiano e hispano-americano. Ainda que o tema e as estruturas conservassem as características da novela sentimental, em apogeu na França do período, o ambiente real da história dos jovens amantes é o da natureza americana, o que consistiu a notória originalidade do livro.

<sup>190</sup> Imagem disponível em: <http://www.luisarivera.cl/portfolio/trenzas/>.

A última remissão mítica do conto de Bombal, e que conclui uma primeira estratégia literária da narrativa, é justamente à história da oitava mulher de Barba Azul, lenda conhecida por muitos de nós desde nossa tenra infância, igualmente acompanhada de inúmeras variações, reformulações e simbologias mais ou menos diversas. Aqui, a esposa desobediente viola a proibição de seu amo e senhor e adentra no único quarto de entrada proibida, único jogo possível porque intrigante e tentador. Assim como no mito de criação de Adão e Eva, a mulher - subproduto do homem -, podendo comer de todas as árvores do jardim decide provar justamente a do fruto proibido e acaba sendo severamente punida e expulsa do paraíso.

No conto fantástico de Perrault, a última esposa de Barba Azul recebe as chaves das sete portas misteriosas com a permissão de abrir todas elas, com exceção de uma. Ela, no entanto, abre a porta proibida e encontra as cabeças penduradas de todas as mulheres anteriores do duque: “No último minuto, como convém à tradição desses contos, um irmão da quase-vítima consegue salvá-la, eliminando o Barba Azul”, revela Zito Baptista Filho (1987, p.24). Numa outra versão porém, desta vez vinda da única ópera escrita por Béla Bartók e que chegou ao palco de Budapeste em 1918 – *O Castelo de Barba Azul* -, a noção do horror é intensificada e interiorizada com a inexistência de cabeças decepadas. Como convém à lenda, a época e o local são imprecisos. A propósito da ópera, Serge Moreux diz o seguinte:

No mundo interior do homem talvez haja segredos fechados a sete chaves; cada um de nós contém o pior e o melhor, por nossa condição material. Só a exaltação luminosa de um novo amor pode, por vezes, dissipar essa escura ameaça. Mas que a nova mulher na vida de um homem seja discreta; os recônditos segredos do ser masculino lhe são proibidos e, mais do que todos, os amores passados. Os lugares escondidos, atrás das sete portas, têm uma progressão lógica e dramática. Da crueldade bestial e ânsia de poder (a câmara de tortura, a guerra), passamos aos prazeres do ganho (o ouro, as pratarias, o jardim), o domínio sobre um amplo e pacífico reino (as terras de Barba Azul), o amargor do autoconhecimento e da auto-acusação (o lago das lágrimas) e finalmente a câmara onde as memórias vivem indefinidamente, embora seus objetos não sejam mais atingíveis (a câmara das mulheres) (MOREUX apud BAPTISTA FILHO, 1987, p.24).

No final da ópera de Bartók, Judith - a quarta mulher de Barba Azul -, ainda tímida e nervosa, quer deixar que a luz percorra todo aquele ambiente sem janelas. Ao ganhar as chaves do marido percorre, uma a uma, as sete portas do palácio: câmara de tortura; sala de armas; câmara dos tesouros; o jardim; os domínios territoriais de seu marido; o lago das lágrimas; e por fim, na última porta surgem três belas mulheres ricamente vestidas,

que representam para ele estágios passados de seu ciclo de vida. “A primeira foi o rubro alvorecer; a segunda a luminosidade do meio-dia e a terceira a palidez do crepúsculo” (p.25). Judith era a noite negra estrelada. Barba Azul adorna, então, a esposa com manto, coroa e joias preciosas, mas o débil protesto transforma-se em sangue. Uma a uma as portas se fecham menos a sétima na qual Judith segue as três damas igualmente adornadas. E só resta a música e a escuridão.

A oitava mulher de Barba Azul... já a esqueceu? E como seu extravagante e severo marido ao emprender inesperada viagem confiara a sua travessa esposa as chaves e acesso a todas as estâncias da suntuosa e vasta mansão, salvo proibindo-lhe de fazer uso daquela minúscula e mofada que levava ao último quarto de um abandonado corredor sem tapete, de piso nu (BOMBAL, 1997, p. 121)<sup>191</sup>.

Na história trazida pelo conto de Bombal, algumas pequenas marcas e comentários do(a) narrador(a) dão à narrativa um tom sutilmente humorístico, provocando alguns deslizamentos interessantes, como o fato dela ser qualificada como uma “esposa travessa”, uma “pobre curiosa” e “insensata castelhana”. Há aqui a incorporação de um pertencimento linguístico à protagonista, cuja língua nativa seria, provavelmente o espanhol. Além disso, é durante a “bem-vinda ausência marital” que se dá a diversão da esposa, na presença de amigas risonhas e triunfantes foliões.

De mais está explicar que durante essa bem-vinda ausência marital, em meio a tanta diversão, amigas risonhas e triunfantes foliões, o jogo que mais a intrigara e tentara, foi o único jogo proibido. O de introduzir na correspondente fechadura a misteriosa chavezinha daquele íntimo quarto abandonado.

Muito sabido é que tanto nas mulheres como nos gatos, a curiosidade sempre triunfou sobre toda outra paixão [...] (BOMBAL, 1997, p. 121)<sup>192</sup>.

Na história da mulher de Barba Azul trazida pelo conto de Bombal, a curiosidade – e o desejo, por extensão – é trazida como uma paixão inerente à mulher e aos gatos e a proibição possui notável semelhança de família com o mito da criação, presente no velho

---

<sup>191</sup> A citação original é a seguinte: “La octava mujer de Barba Azul... ¿la habéis olvidado? Y como su extravagante y severo marido al emprender inesperado viaje confiara a su traviesa esposa las llaves y acceso a todas las estancias de la suntuosa y vasta mansión, salvo prohibiéndole de hacer uso de aquella diminuta y mohosa que llevara a la última pieza de un abandonado y desalfombrado corredor” (BOMBAL, 1997, p. 121).

<sup>192</sup> A citação original é a seguinte: “De más está explicar que durante esa bienvenida ausencia marital, en medio de tanta diversión, amigas reidoras y airosos festejantes, el juego que más la intrigara y tentara, fuera el único juego prohibido. El de introducir en la correspondiente cerradura la misteriosa llavecilla de aquel íntimo cuarto abandonado.

Muy sabido es que tanto en las mujeres como en los gatos, la curiosidad siempre triunfó sobre toda otra pasión [...]” (BOMBAL, 1997, p. 121).

testamento. Não comer da árvore do conhecimento representaria o gesto de não abrir a porta. Mas por que a curiosidade é aqui tomada como algo tipicamente feminino? Hélène Cixous comenta que isso seria herança mesma das velhas histórias, pois apesar de tudo,

desde a Bíblia e desde as bíblias, fomos repartidos entre descendentes de Eva e descendentes de Adão. É o Livro quem escreveu esta história. O livro escreveu que a primeira pessoa que teve que enfrentar o problema do gozo foi uma mulher, é a mulher: com efeito, foi provavelmente uma mulher quem, no sistema desde sempre cultural, passou por essa prova a que, logo, se submeteram os homens e as mulheres (CIXOUS, 1995, p. 173).

Numa atitude praticamente wittgensteiniana, a crítica aponta para o fato de termos nascido na língua, não podendo evitar nos encontrarmos precedidos pelas palavras.

*Economia chamada F., economia chamada M.*», por que diferenciá-las? Por que conservar palavras absolutamente traidoras, temíveis e promotoras de guerra? Elas tendem a armadilhas. Reservo-me ao direito dos poetas, senão não me atreveria a falar. O direito dos poetas é escrever algo inabitual e logo dizer: creia, se quiser, mas creia chorando; ou borra-lo, como faz Genêt, dizendo que todas as verdades são falsas, que só as verdades falsas são verdadeiras etc (CIXOUS, 1995, p. 173)<sup>193</sup>.

O que está em questão neste jogo do “não entrarás” incitado pela história de Barba Azul, no contexto do pensamento de Cixous, é simples. Trata-se da maçã: devemos comê-la ou não? Entraremos ou não em contato com o interior, com a intimidade do fruto? O enigma da maçã, fruto revestido de todos os poderes, é também a gênese da feminilidade e evidencia que o conhecimento se inicia mesmo pela boca, pelo descobrimento do sabor daquilo que se deseja conhecer. Assim, o primeiro passo para a “educação libidinal”, a qual Cixous se refere, começa por experimentar o secreto. O fato é que, no conto de Bombal, a esposa, assim como Eva, se dispõe a desvendar o que há no quarto proibido, se dispõe a descobrir o interior da maçã. A esposa curiosa não tem medo do interior e seu desfrute vale a morte, seu desejo vale o gozo. Porém, exatamente aí é que se inaugura a Lei do pai ou o discurso de Deus, numa possível regra verbal e absoluta de grande força simbólica e negativa. A lei do pai é o puro “anti-gozo”.

É curioso o jogo de iterabilidade e performatividade criado a partir do Evangelho de João, nas primeiras palavras bíblicas do mito de criação que dizia que “No princípio

---

<sup>193</sup> O trecho original é o seguinte: “*Economía llamada F., economía llamada M.*», ¿Por qué diferenciarlas? ¿Por qué conservar palabras absolutamente traidoras, temibles y promotoras de guerra? Han tendido trampas. Me reservo el derecho de los poetas, sino no me atrevería a hablar. El derecho de los poetas es escribir algo inhabitual y luego decir: creedlo, si queréis; pero creedlo llorando; o borrarlo, como hace Genêt, diciendo que todas las verdades son falsas, que sólo las verdades falsas son verdaderas, etc (CIXOUS, 1995, p. 173).

era o verbo”. Ludwig Wittgenstein, num aforismo que nos remete ao *Fausto* de Goethe - “No princípio era o ato”<sup>194</sup> / “A linguagem - gostaria de o dizer - é um aperfeiçoamento, no princípio era a ação” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 53) -, ilustra uma das ideias mais caras de sua filosofia que é a importância da ação e da práxis no modo de se conceber a linguagem, afinal, para ele, “palavras são também ações” (WITTGENSTEIN, IF-§546), não sendo possível dissociá-las dos jogos de linguagem, sempre corpóreos. A remissão literária também não é ingênua, pois coloca igualmente em questão os fundamentos do conhecimento em toda a tradição moderna, justamente a partir da relação de Dr. Fausto - médico cientista desiludido com os progressos técnicos de seu próprio tempo - e do pacto satânico com Mefistófeles. Hélène Cixous, a partir do mesmo jogo de semelhança de famílias, diz que “no princípio era a maçã”, para em seguida se anunciar a Lei.

Perseguidos pelos fantasmas<sup>195</sup> dos mitos nos encontraríamos imersos e condenados ao mundo da lei, acreditando não poder ser de outro modo. Dessa forma, evidentemente, a esposa de Barba Azul deveria ser castigada com a morte: “Você, senhora, me traístes – rugiu [Barba Azul] -, não lhe resta outro destino do que ir reunir-se com suas tristes amigas ao final do corredor’. Dito isto, desembainhou sua espada...” (BOMBAL, 1997, p. 221)<sup>196</sup>. Há quem possa dizer ser a espada um símbolo um tanto fálico, símbolo do poder e da palavra do marido e que levaria à morte nossa curiosa protagonista. No entanto, a surpresa transgressiva trazida por “Tranças” está no modo como a história da oitava mulher de Barba Azul termina:

Foram suas tranças e nada mais que suas tranças, complicadamente penteadas em cem sedosas e caprichosas cobras, quando seu implacável marido a lançou brutalmente a seus pés, a fim de cumprir seu prometido, as que travaram e entravaram seus dedos criminais, enredando-se a si mesmo em desesperada madeixa ao largo fio de sua espada (BOMBAL, 1997, p. 222)<sup>197</sup>.

---

<sup>194</sup> In: Wittgenstein, Da Certeza, 2012b.

<sup>195</sup> Como, de algum modo, nos remete a seguinte passagem de K. Marx, no 18 de Brumário: “Os homens fazem sua própria história, mas não fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos” (MARX, 1978).

<sup>196</sup> A citação no original é a seguinte: “– Vos, señora, me habéis traicionado – rugió [Barba Azul] -, no os queda otro destino que ir a reuniros con vuestras tristes amigas al final del corredor’. Dicho esto desenvainó su espada...” (BOMBAL, 1997, p.221).

<sup>197</sup> A citação no original é a seguinte: “No, nada de todo aquello fue lo que la salvara. Fueron sus trenzas y nada más que sus trenzas, complicadamente peinadas en cien y más sedosas y caprichosas culebras, las que cuando el implacable marido la echara brutalmente a sus pies, a fin de cumplir su cometido, las que trabaron y entrabaron sus dedos criminales, enredándose a sí mismo en desesperada madeja a lo largo del filo de su espada, obstinándose en proteger esa nuca delicada hasta la irrupción providencial de los dos dichos guerreiros, también Hermanos muy queridos, previamente invitados por nuestra pobre curiosa” (BOMBAL, 1997, p.222).

A desestabilização se constrói aqui a partir do poder dos cabelos entrançados de salvar a vida de nossa protagonista e, mais especificamente, no jogo poético alusivo, de remissão por semelhança de família, ao mito da Medusa<sup>198</sup>, aos cabelos transformados em cobras. Assim, a oitava esposa de Barba Azul se transforma, ela mesma, numa espécie de Medusa, cujas serpentes tornam-se uma extensão de seu próprio corpo e a salvam da morte: “Assim, pois, não em vão, durante dezoito inocentes e alegres abris, essa menina que foi logo a insensata castelhana e última mulher de Barba Azul, escovara cantando essa sua cabeleira, comunicando-lhe vigor e formosura” (BOMBAL, 1997, p.222)<sup>199</sup>.

No mito da medusa, Poseidon – o deus do mar – encanta-se com a mortal de beleza extraordinária e envolvida por flores primaveris. Ambos fazem amor no templo de Atena, despertando a fúria desta deusa, que transforma Medusa na mais pavorosa criatura: mãos de bronze, pele rugosa, enormes presas, cabelos de serpentes e olhar petrificante. Punição e sacrifício são novamente delegados somente à figura feminina

A história da oitava mulher de Barba Azul estabelece, assim, pelos menos duas diferenças significativas em relação aos três mitos e às protagonistas, Isolda, Mélisande e María. A primeira delas é a subversão do desfecho da história, que afasta o quarto mito das tragédias anteriormente narradas e, dessa forma, mantém viva, distante da punição, nossa insensata castellana. A segunda reside no fato de ser a própria mulher a personagem capaz de salvar sua vida, através do poder e da intervenção sobrenatural das serpentes que agiram em seu favor.

Antes de nos relatar a última história que deve, por fim, nos ser contada, o(a) narrador(a) de “Tranças” parte para uma segunda estratégia narrativa bastante singular do conto de Bombal e que se inicia justamente com uma citação de Honoré de Balzac para, em seguida, se demarcar a existência de uma forte presença vivida e experienciada capaz de nos comprovar e ilustrar a afirmação do escritor francês:

Era muito pálida, assim como as mulheres que têm a cabeleira muito comprida, descreve Balzac, a uma de suas enigmáticas heroínas.  
E não era capricho verbal.  
Porque Balzac houve, sem dúvida alguma de intuir desde sempre essa correspondência íntima que costuma estabelecer-se entre os seres e o profundo mistério da terra

---

<sup>198</sup> Em diálogo com o escritor Manuel Peña Muñoz, María Luisa Bombal diz o seguinte: “Ya ves, todas mis heroínas se inspiran en el mito de la Medusa. Yolanda de Las islas nuevas no es más que una Medusa moderna” (MUÑOZ, 1995).

<sup>199</sup> A citação original é a seguinte: “Así, pues, no en vano durante dieciocho inocentes y alegres abris, esa muchacha que fuera luego la insensata castellana y última mujer de Barba Azul, cepillara cantando esa su cabellera, comunicándole vigor y hermosura” (BOMBAL, 1997, p.222).

*E aquí estoy para comprobar e ilustrar essa afirmação sua com o estranho acontecimento presenciado e vivido não muitos anos já por tantos de nós.*

Não há que dar nomes nem lugares! Quem os conhecem os sabem; os demais, bem podem adivinhá-los (BOMBAL, 1997, p. 223. Itálicos nossos)<sup>200</sup>.

O(a) narrador(a) de “Tranças”, ao longo do conto, demarca a diferença entre duas naturezas de narrativas acionadas para nos seduzir e nos manter como leitores atentos, dispostos a ser conduzidos até a última linha do texto narrado. A primeira delas são as narrativas míticas e ficcionais apoiadas na relembração das histórias de Isolda, Mélisande, María e da oitava mulher de Barba Azul. A segunda natureza ou estratégia aponta para uma história supostamente verídica – “*Y aquí estoy para comprobar e ilustrar esa afirmación suya [de Balzac]*” -, que teria realmente acontecido e da qual o(a) narrador(a) seria segura ‘testemunha ocular’. Esse deslocamento marcado entre o jogo de linguagem inicial (dos mitos) e final (da história das duas irmãs), aponta para a tentativa de nos convencer sobre o poder das tranças da mulher e sobre a correspondência íntima estabelecida entre os seres e o profundo mistério da terra, a qual o próprio Balzac também já havia intuído ao descrever uma de suas heroínas - “Era muy pálida así como las mujeres que tienen la cabellera muy larga” (BOMBAL, 1997, p. 223).

Nesse contexto, o(a) narrador(a) do conto de Bombal imprime na narrativa sua marca e acaba por tematizar, através do uso desse recurso estratégico em primeira pessoa, a tensão entre a ficção mítica e o real historiográfico. Qualquer leitor que colocasse em suspeita seus argumentos - que testemunhariam em favor do poder das tranças femininas e de sua ligação com o profundo mistério essencial - ficaria muito mais convicto no testemunho de alguém que narra porque viveu a experiência narrada e é justamente aí que residiria a força expressiva da afirmação do(a) narrador(a) (“*Y aquí estoy para comprobar*

---

<sup>200</sup> A citação original é a seguinte: “Era muy pálida así como las mujeres que tienen la cabellera muy larga”, describe Balzac, a una de sus enigmáticas heroínas.

Y no era capricho verbal.

Porque Balzac hubo sin duda alguna de intuir desde siempre esa correspondencia íntima que suele establecerse entre los seres y el hondo misterio de la tierra.

Y aquí estoy para comprobar e ilustrar esa afirmación suya con el extraño acontecimiento presenciado e vivido no muchos años ha por tantos de nosotros.

¡A qué dar nombres ni lugares! Quienes los conocen los saben; los demás, bien pueden adivinarlos” (BOMBAL, 1997, p.223).

*e ilustrar*”) de que teria, ele mesmo, presenciado e vivido a última história que aqui nos será contada, a história de duas irmãs e de um estranho acontecimento. Essa estratégia desempenhada na narrativa, qual um jogo de poder retórico, não nos impede, em todo caso, de colocarmos em suspensão a confiabilidade de nosso(a) narrador(a).

Essa aparente oposição criada a partir das práticas narrativas – real e ficção – nos remeteu aos personagens de Heródoto e Tucídides, conhecidos na tradição como ‘o pai da história’ e ‘o primeiro historiador crítico’, respectivamente. Jeanne Marie Gagnebin (1992), recuperando a constituição desse discurso, que mais tarde será chamado de *história*, comenta três aspectos de análise dessas práticas, aspectos que remeteriam a uma concepção das relações entre o tempo da história dita ‘real’ (“o conjunto dos acontecimentos, *Geschichte*, em alemão”) e o tempo da história contada (“a narração dos acontecimentos, *Geschichte*, mas também *Erzählung*”): a construção da memória do passado, a questão da causalidade e a posição do narrador<sup>201</sup>. No entanto, nos textos desses nossos primeiros ‘historiadores’, como aponta Gagnebin, a palavra ‘história’ não existe propriamente e seu sentido, em todo caso, seria bastante afastado do nosso. A palavra grega *historiè*, utilizada por Heródoto<sup>202</sup>, remeteria naquela época e contexto a algo muito mais amplo, à palavra *histôr*, “aquele que viu, testemunhou”. O radical comum da palavra - (v)id - estaria ligado à visão, ao ver e ao saber (“*videre*, em latim *ver*; *oida* em grego significa *eu vi* e também *eu sei*, pois a visão acarreta o saber”).

Gagnebin comenta que essa abundância de informações aparentemente heterogêneas, que incomodariam “os sérios professores atuais, preocupados em distinguir a história da geografia ou a sociologia da antropologia” (1992, p.10), não embaraçaria Heródoto, ao contrário. Isso porque, o que diferenciaria sua pesquisa de outras formas de narrativa não seriam seus objetos, mas o processo de aquisição desses conhecimentos. Heródoto relata aquilo que ele próprio viu ou ouviu falar, privilegiando sua própria palavra ou a palavra testemunhada por outro. Nas palavras da filósofa:

Inúmeras vezes, no decorrer da sua narrativa [de Heródoto], o nosso viajante menciona as suas 'fontes', se ele mesmo o viu o que conta ou se só ouviu falar e, neste caso, se o 'informante' tinha visto, ele mesmo, ou só ouvido falar. Esta preocupação [...] traz consigo uma primeira diferença essencial entre a narrativa 'histórica' de Heródoto e as narrativas míticas, a epopeia homérica por exemplo. Heródoto só quer falar daquilo que viu ou daquilo de que ouviu falar. O período

---

<sup>201</sup> Toda vez que estivermos nos referindo ao modo como algum autor mobiliza a palavra “narrador” ou propõe reflexões sobre ele, como neste caso, optamos por não demarcar as diferenças de gênero, mantendo a grafia da palavra, genericamente, no masculino.

<sup>202</sup> Nas primeiras linhas de sua obra Heródoto declara: “Heródoto de Halicarnassos apresenta aqui os resultados da sua investigação (historiès apodexis)...” (GAGNEBIN, 1992, p. 10).

cronológico alcançado se limita, portanto, a duas ou três gerações antes da sua visita, pois o resto do tempo se perde no não-mais-visto, isto é, no não-relatável. Em oposição ao nosso conceito de história, esta pesquisa, ligada à *oralidade* e à *visão*, não pretende abarcar um passado distante. Tal restrição também a delimita em relação ao discurso mítico, que fala de um tempo longínquo, de um tempo das origens, tempo dos deuses e dos heróis, do qual só as musas podem nos fazer lembrar, pois, sem elas, não podemos saber (*idein*) daquilo que não vimos (GAGNEBIN, 1992, p.10-11).

É esta oposição crescente em relação à tradição mítica que determinaria de maneira diversa tanto a obra de Heródoto quanto a de Tucídides: o uso do vocabulário opositivo entre *logos* e *mythos* é também o espaço no qual se enraíza a distinção entre discurso científico - filosófico ou histórico - e o discurso poético-mítico, “distinção progressiva que não tem nada de necessário, nem de evidente, nem de eterno, como uma certa historiografia iluminista triunfante gostaria de estabelecer” (1992, p.11). Gagnebin aponta para as primeiras linhas das *historiai* de Heródoto<sup>203</sup>, onde seria possível ler, ao mesmo tempo, a imbricação e a separação da palavra mítica em relação ao discurso racional<sup>204</sup>. Dessa forma, novamente nas palavras da autora:

Heródoto retoma e transforma a tarefa do poeta arcaico: contar os acontecimentos passados, conservar a memória, resgatar o passado, lutar contra o esquecimento. Tarefa essencial que a voz do poeta - numa sociedade sem escrita como o era a Grécia arcaica - encarnava, e que continuou também no texto poético escrito. Tarefa que religa o presente ao passado, fundando a identidade de uma nação ou de um indivíduo nesta religação constante: tarefa profundamente religiosa, portanto, se lembrarmos que a religião tem a ver, primeiro, com este desejo de 'religação' e, só depois, com uma sistemática de crenças [...] (GAGNEBIN, 1992, p. 11).

A autora sublinha ainda características encontradas nas *historiai*, como a primazia da oralidade que aponta para sua proximidade em relação à tradição mítica e poética – transmitida de geração a geração “na imediatez da palavra falada e ouvida” – e em seu próprio ritmo narrativo, que se aproxima ao de um poema épico, com a fluidez de histórias

---

<sup>203</sup> A autora, em outro momento de seu ensaio, apontará: “De que, pois, falam as *historiai* senão dos gregos através dos bárbaros?”, tratando desse confronto com o ‘outro’ que permite, “como num jogo de espelhos, pintar um retrato do ‘mesmo’ muito mais coerente e pleno do que teria feito uma simples reprodução dos seus traços” (p.16). A diferença é a condição de convivência e também a possibilidade da guerra. Heródoto demarca, assim, a sua posição de mediador, de narrador, posição soberana da enunciação, quem decide o que mostrar e também o que esconder. Dessa forma, nossa informação provém exclusivamente do seu saber. Ver Emile Benveniste, *Problemas de Linguística Geral*, cap. 18. Ver sobretudo o artigo de Henry McDonald “The Narrative Act: Wittgenstein and Narratology”, disponível em: <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/mcdonald.html>.

<sup>204</sup> “Heródoto de Halicarnassus apresenta aqui os resultados da sua investigação, para que a memória dos acontecimentos não se apague entre os homens com o passar do tempo, e para que feitos admiráveis dos helenos e dos bárbaros não caiam no esquecimento; ele dá, inclusive, as razões pelas quais eles se guerrearam” (I, 1 apud GAGNEBIN, 1992, p.11).

maravilhosas contadas pelo próprio prazer de contar, digressões interessadas em manter aceso o interesse do ouvinte e do leitor. E é absolutamente interessante perceber a existência de um novo princípio nesses relatos, que passam pela busca das razões e causas que Heródoto pôde verificar em relação opositiva àquelas mostradas pela tradição mítica. O resgate do passado proporia ‘pseudocausas’ para explicar a inimizade entre os gregos e os bárbaros, lendas antigas e tão variáveis quanto os povos que as recontam. O que existe em comum – e que se mostra particularmente instigante – são o fato de falarem sobre o sucessivo rapto de mulheres: os fenícios teriam raptado a filha do rei grego de Argos e, em represália, os gregos fizeram o mesmo à filha do rei dos fenícios e, “mais tarde, com Medéia, uma outra princesa estrangeira”. Páris de Tróia, constatando que os gregos arrebatavam mulheres impunemente, vai até Esparta roubar a bela Helena. Jeanne Marie Gagnebin escreve que ao invés de se conformarem com este acontecimento desagradável, mas nada catastrófico - tendo em vista que recorrente - os gregos ficaram irados, desencadeando a conhecida Guerra de Tróia. Na constatação da autora, ela escreve:

Heródoto não esconde a sua ironia. Tais narrativas, diz ele, não são dignas de fé, pois mudam totalmente segundo quem as conta. Elas não conseguem verdadeiramente explicar, são até ridículas, pois ninguém de bom senso acreditará que estas histórias de rapto podem desencadear guerras: nenhuma mulher vale uma guerra, sobretudo, nenhuma mulher, nos afirma o varão Heródoto, se deixa raptar contra a sua vontade (I, 4) (GAGNEBIN, 1992, p. 12-13).

Ainda que Heródoto apontasse, de fato, como propõe a filósofa, para uma partilha entre dois tipos de narrativas que corresponderiam a duas noções de tempo (o tempo afastado e não cronológico das narrativas lendárias e o tempo mais recente dos homens, cronológico e pesquisável), ele não negou o tempo mítico e sagrado, mas recusou seus procedimentos narrativos como forma de descrever o nosso tempo ‘histórico!’. Assim, a busca pelas razões verdadeiras dos acontecimentos através de seus testemunhos inscreve-se, justamente, “nesse esforço racional – do *logos* em oposição ao *mythos* – da escrita da nossa história”. Com base em Vidal-Naquet e François Châtelet, Gagnebin conclui reinar em Heródoto um princípio de causalidade profundamente grego, não progressiva e não linear, – “e, para nós modernos, pouco ‘racional’: o que os deuses castigam é a pretensão humana de ser mais que um homem e, aqui, a narração história encontraria as lições da tragédia, como aponta Châtelet.

Uma geração mais tarde, Tucídides, em sua *A Guerra do Peloponeso*, estabelecerá uma ruptura radical em relação à tradição narrativa da ‘história’, rejeitando Heródoto no domínio das antigas tradições míticas, no *mythodes* que recusa justamente o relato de aspecto agradável, emocionante e sedutor que ele teria ouvido, certa vez, da boca de Heródoto e que lhe teria provocado lágrimas<sup>205</sup> em plena polis. Ao contrário de Heródoto, que “queria salvar o memorável, resgatar o passado do esquecimento, buscando nas palavras das testemunhas a lembrança das obras humanas”, Tucídides rejeita a importância da memória, ressaltando sua total fragilidade, “relegando ao passado a antiga deusa Mnemosyne”. Tal postura também motivou uma profunda mudança no trabalho do ‘historiador’, incapaz de confiar em sua exatidão e sua objetividade.

Essa lembrança da reminiscência como musa épica, fundadora da cadeia da tradição, e da discussão sobre o narrar e o narrador nos envia diretamente às questões da narração em Walter Benjamin, sobretudo a partir da leitura do “Narrador” e de “Experiência e Pobreza”. Benjamin fala desses termos fora de uma oposição literária entre autor, escritor e narrador e o ato de narrar parece remeter tanto à temática histórica dos acontecimentos quanto no sentido de contar uma história, típica do gênero literário. Assim como Lukács, em sua *A Teoria do Romance* (2009), Benjamin propõe uma relação entre as diferentes formas de narrar de acordo com os contextos e transformações históricas da sociedade. Especialmente nesses dois textos célebres, nos são enumerados alguns aspectos históricos sobre a narração tradicional e a figura do narrador tradicional. A hipótese de Benjamin parte da constatação do fim da narração tradicional que teria cedido lugar a outras formas de narrativas muito em função das lentas transformações nos gêneros literários e no uso e narrativas da linguagem cotidiana.

Dentre as várias características dessa narração tradicional - especialmente sua potencialidade de transmitir experiência; sua ligação à tradição da oralidade (a narrativa pertencia a todos e a ninguém) e às lendas e sabedorias mítica; sua transformação decorrente da transformação história e política no processo de trabalho de uma produção artesanal para uma produção industrial e capitalista – nos interessa particularmente sua

---

<sup>205</sup> “Existem, também, várias histórias sobre Heródoto. Uma delas conta que leu trechos de sua obra num concurso literário que acompanhava as provas esportivas dos jogos olímpicos; na assistência, um adolescente ficou emocionado até as lágrimas: era o jovem Tucídides. História ‘verdadeira’ ou ficção ‘mentirosa’? Nada nos impede de continuar essa bela história, nos perguntando sobre as lágrimas de Tucídides. Por que chorou? Por que teve revelada aí a sua ‘vocação’ de historiador, como pretendem vários comentadores? Ou, talvez, por que chorava sobre esta bela imagem da Atenas democrática e heróica, salvadora da Grécia inteira, imagem já prestes a desaparecer? Ou, ainda, por que pressentia que, em breve, deveria despedir-se deste estilo amável e sereno que ainda confiava no prazer da palavra e na tolerância da razão? Ninguém o sabe” (GAGNEBIN, 1992, p. 17).

qualidade elaborativa comum de um quadro de experiência e de linguagem, que poderia ser continuada e retomada sem a necessidade de explicações, podendo ser transmitida de geração em geração, “como um anel” citado no início de “Experiência e Pobreza”. Justamente aí é que parece ser possível estabelecermos uma aproximação ao pensamento terapêutico wittgensteiniano, a partir de sua última obra, e a articulação entre ato narrativo, narrador e contexto cultural.

Em Benjamin, essa ligação entre narração, história e experiência caracterizaria a narrativa tradicional como grandes narrativas que estruturariam e dariam sentido à vida social. O dismantelamento dos discursos totalizantes, acelerados com a ‘experiência’ das guerras e as transformações técnicas, que produziram aceleração e alienação nas grandes cidades, foram responsáveis por uma mudança em relação às questões do sentido e da temporalidade, especialmente em termos literários. E pensar nas mutações relacionadas à questão do tempo e do sentido implicam na reflexão sobre o sentido da vida (e da morte). Assim, quando o(a) narrador(a) de “Tranças” nos narra sua última história – a das duas irmãs –, essa familiar relação entre narração, escritura, memória e morte ganha fôlego e sentido, já que é através da misteriosa morte da irmã de tranças vermelhas que é dado à nossa Amazona lembrar, no plano do ato narrativo.

Henry McDonald, em seu ensaio “The Narrative Act: Wittgenstein and Narratology”, parte do trabalho do último Wittgenstein na tentativa de reformular a distinção tradicional estabelecida entre *história* e *discurso narrativo* - entre *história* e *ato narrativo*. Ao descrever as transformações performadas pelo ato narrativo, o autor elabora o princípio da ‘incerteza narrativa’, ao afirmar que quanto mais definida estiver a explicação da história ou do enredo de determinada narrativa, tanto mais indefinida será a explicação desse ato e vice e versa. O autor caracteriza o ato narrativo como o diferencial, em um dado texto ficcional, de dois ou mais tipos de histórias ou enredos e propõe a articulação entre o ato narrativo, o narrador e o contexto cultural.

McDonald esboça como, tradicionalmente, a teoria da narrativa de ficção foi direcionada principalmente para o nível da ação da história e para os significados dessas ações. Apontando para as observações dos teóricos mais recentes da narrativa, ele constata ser a apresentação da narrativa da história – e não a sequência de suas ações – aquilo que o leitor encontraria no texto. A ‘história em si’, enquanto parte separável dessa apresentação seria uma abstração construída após o ato narrativo, o que não significa dizer que seus contadores não herdem matérias culturais preexistentes, bem como narrativas fora das quais eles constroem seus próprios contos. Tais contos, como assinala o autor a

partir de Hawthorne, ‘são contados duas vezes’, de modo que todas as narrativas seriam, em última estância, ‘re-narrativas’.

Isso significaria também dizer que o nosso único acesso possível ao ‘conto em si mesmo’ seria realizado através do ato em que ele é contado ou recontado pelo narrador. Por meio desse ato, a história seria inevitavelmente rearranjada, deformada e posta em uma nova versão que possuiria, cada qual, a sua própria singularidade e que poderia ser então contada novamente.

Para uma teoria da interpretação, como assinala ainda McDonald, isso significaria que o objeto primário da interpretação seria mesmo o ato narrativo do contar a história – ou como assinalou Henry James, a ‘história da história’. O propósito da crítica, nesse sentido, não seria o de se importar com o conteúdo da história propriamente dito, pois ‘falhar’ ou ‘fracassar’ no contar de uma história (tomado aqui no sentido de tornar os seus eventos radicalmente ambíguos em significado e conteúdo) poderia ser, ao contrário, comparado ao quão bem sucedido um ato narrativo consegue expressar esse fracasso: ele poderia ser absolutamente instrutivo – como nos casos de Henry James, Marcel Proust e muitos outros escritores modernos – e revelador da existência de um princípio da ‘incerteza narrativa’. O autor propõe, assim, uma analogia parcial de tal princípio ao ‘princípio da incerteza de Heisenberg’<sup>206</sup>, proposta pela física.

O que constituiria o ato narrativo, na perspectiva do autor, seria o processo de construir ou produzir a história. Quanto mais consideramos essa história como completa e acabada – atribuindo a ela um significado fixo e confiável – tanto mais acabamos interferindo e mudando os valores daquilo que constitui o ato narrativo. Na medida em

---

<sup>206</sup> O *Princípio da Incerteza de Werner Heisenberg* afirma que a precisão de nossa medida do momento de uma partícula é inversamente proporcional à precisão da medida da posição dessa partícula. A razão é que a medida do momento de uma partícula interfere e altera sua posição. Qualquer ferramenta que se desenvolvesse para aumentar a precisão de uma dessas medidas diminuiria, ao mesmo tempo, a precisão da medida do outro valor. McDonald nos alerta para duas concepções comuns e equivocadas acerca desse princípio e que deveriam ser evitadas. A primeira delas é a de se afirmar que tudo é incerto. Contrariamente a isso, o princípio de *Heisenberg* descreve uma incerteza que é, na realidade, gerada pela certeza. A imprecisão acerca de um tipo de medida é acompanhada pela precisão sobre a outra medida. E, nesse sentido, *Heisenberg* poderia ter nomeado o seu princípio de ‘Princípio da Certeza’, caso isso não gerasse confusão. Em segundo lugar, o *Princípio da Incerteza de Heisenberg* pouco tem a dizer em relação às ferramentas construídas pelos seres humanos para fazerem medições. O princípio é independente de qualquer melhoria futura da precisão dessas ferramentas, bem como de qualquer nova ferramenta que pudesse ser construída. A limitação que o princípio expressa seria uma limitação não de nossas ferramentas, mas de nós próprios, de nossa própria natureza, dos conceitos através dos quais nós pensamos e agimos. O paradoxo apontado por Henry McDonald a partir desse princípio trazido da física é colocado em analogia de afinidade à discussão do par ‘pato-coelho’, proposto por Wittgenstein, que também apontaria para a natureza incomensurável de alguns dos conceitos mais básicos que aplicamos à realidade. Henry McDonald afirmará que o mesmo parece ocorrer em relação aos conceitos que aplicamos às narrativas ficcionais.

que a interpretação produz significado, ela também produz aquilo que é radicalmente incomensurável com um processo ou com uma ação. Isso porque, o significado, tal como a posição de uma partícula do exemplo anterior, retirado da física, deve ser descrita em termos atemporais, ao passo que as ações devem ser descritas temporalmente.

Significativo é salientar que, para o autor, o ato narrativo requer um contexto para ganhar significado, que seria o contexto cultural do leitor. O ato narrativo seria ‘um performativo’ que poderia ser realizado numa ampla variedade de contextos. O ponto importante aqui é que os modos pelos quais o significado de um evento, uma ação de uma história, pode ser entendido são incomensuráveis em relação aos modos em que o significado do ato narrativo pode ser compreendido. Ao passo que a história pressupõe um sujeito – o narrador ou a narradora – o ato narrativo performa a atividade de constituir esse sujeito<sup>207</sup>. O narrador, a narradora, é considerado(a), nesse contexto, como uma presença performativa dispersa ao longo do eixo temporal do texto. Nós não podemos, ao mesmo tempo, ver essa dispersão do ato narrativo e aquilo que ele produz, isto é, personagens com identidades fixas. Em vez disso, nós precisamos ativar uma espécie de suspensão da crença em personagens com identidades fixas produzidas por tal ato a fim de evitar que percamos o fio desse movimento dispersivo.

Dessa forma, o que poderíamos compreender como ‘significados’ de uma história seria o que Henry McDonald descreve como “o produto da luta travada pelo narrador contra o seu próprio modo de formatar ou deformar os materiais culturais que ele herda enquanto um membro dessa cultura”. Nas palavras do autor:

O que chamamos de um “significado” de uma história é o produto da luta do narrador com a sua formatação e deformação dos materiais culturais que herdou como um membro de sua cultura. Daí, para revelar essa luta, para descrever o ato narrativo, devemos desbastar as camadas de “significado” que podem ter-se condensado e congelado nesse ato. Devemos permitir que tais camadas se dispersem e se derretam, de modo que “as águas” venham a se “sobrepor” em torno de nós, para usar uma das imagens favoritas de Henry James (McDONALD, 1994, p. 4-5)<sup>208</sup>.

<sup>207</sup> McDonald utiliza-se do exemplo ilustrativo sobre o estatuto de afirmações do tipo “eu tenho dor” e “ele tem dor”, de Wittgenstein. Assim como a afirmação “eu tenho dor” seria uma afirmação expressiva, que não designa propriamente ‘alguém que tem dor’ (e aqui quem poderia ser este alguém não está em questão), assim também o ato narrativo expressa ou constitui um “eu” e não designa ou se refere a tal ‘eu’, seu significado é performativo. Inversamente, do mesmo modo como a afirmação “Ele está com dor” é denotativa e designa alguém que está com dor, assim também o nível diegético ou ficcional de uma narrativa faz referência a ‘eus’ que aparecem sob a forma de personagens com identidades estáveis e coerentes. Assim, o nível ficcional de uma narrativa emprega um conceito de subjetividade. Por sua vez, o ato narrativo delinea um conceito de subjetividade, retrata ou expressa um conceito de identidade.

<sup>208</sup> A citação original é a seguinte: “What we call a story's "meaning" is the product of the narrator's struggle with, her or his shaping and deforming of, the cultural materials she inherited as a member of that culture. Hence to reveal that struggle, to describe the narrative act, we must chip away the layers of "meaning" that

Como nos propõe o crítico, para sermos capazes de descrever o ato narrativo, deveríamos buscar revelar essa luta travada pelo narrador e sua cultura, escavando as camadas de significado que estariam condensadas sobre esse ato. Como através da bela imagem trazida de Henry James, deveríamos permitir que essas camadas se dissolvessem ou descongelassem para que “as águas” represadas em torno de nós pudessem ser “liberadas”.

Em suas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein afirmou persistentemente: “Não pense, mas olhe”. Como pontua McDonald, não pensar, na perspectiva do filósofo, não é uma tarefa fácil, pois envolve aprender ironicamente um novo modo de pensar, em oposição aos que assumiam que o significado poderia estar codificado em formas de racionalidade, que poderiam explicar e ditar o comportamento humano, incluindo o comportamento da linguagem. O que está no coração desse novo modo de pensar de Wittgenstein – fonte filosófica para o conceito de narrador sugerido por Henry McDonald – é o fato de que o que as palavras significam é menos importante do que o que elas fazem. Com base na citação do Fausto, de Goethe (“no princípio era a ação”), Wittgenstein concebia a linguagem em seu nível mais básico como formas de ação humana - também chamada de *jogos de linguagem* - que não podem ser racionalizadas ou fundamentadas. Ao contrário, são os usos da linguagem que fornecem as condições de possibilidades de racionalização. Possíveis dificuldades encontradas nas racionalizações, incluindo dificuldades de caráter filosófico, podem ser atribuídas a incompreensões acerca do modo como a linguagem opera/funçiona em determinado contexto.

A implicação desse novo modo de pensar para o estudo do discurso narrativo é justamente o fato de que seu objeto primário é aquilo que é pressuposto em toda história, ou seja, o narrador. Para McDonald, o narrador pode ser considerado como uma ‘forma de ação’ que constitui as condições de possibilidade da narrativa. Na perspectiva do trabalho de Genette, ele aponta como toda narrativa é feita em primeira pessoa, qualquer que seja o ponto de vista que adotemos em relação à narração, de modo que a condição de possibilidade primária de qualquer narrativa é uma pessoa fazendo ou uma pessoa construindo o conto e o contar da história.

---

may have condensed and frozen upon it. We must allow such layers to disperse and melt, so that "the waters" will "lap up" around us, to borrow one of Henry James's favorite images” (McDONALD, 1994, p. 4-5).

Mesmo que frequentemente ignoremos a presença do narrador no ato da leitura, tal presença é uma pressuposição lógica (não é uma reintrodução de um *self* essencial para explicar o ato narrativo, mas é feita para insistir no fato de que a nossa recepção produz também a recepção de uma presença pessoal). O narrador deve ser concebido não propriamente como uma presença pessoal, mas como uma *forma de ação* que opera em um nível radicalmente desproporcional em relação à ação da história.

O que nós chamamos de ‘o narrador’ não é uma identidade fixa capaz de ditar um significado determinante, mas sim o discurso produzido pelo ato de narrar, um discurso que faz sentido e não pode designar tal ato. Visto que a “função autor” de Foucault se separa do texto para impor a ele coerência e conter a “proliferação do discurso”, atribuindo, assim, ao “literário” um estatuto de não performativo, o narrador é essa proliferação ou ato performado.

Tal ato é ao mesmo tempo público e finito. Ele é “público” porque ele é uma performance verbal da qual não há parte alguma que poderia contar como não verbal ou privada; um narrador, ao contrário de um personagem, não pode pensar e nem sentir sem falar (não pode haver “linguagens privadas” em ficção narrativa /pp.17-18) e é “finito”, porque o ato narrativo é limitado, ou conceitualmente delimitado por outras ações; o narrador não tem qualquer referência psicológica ou de outra natureza, além das forças sociais e culturais que constituem as materialidades textuais que compõem o ato narrativo. O narrador não pode transcender sua própria escala encenada da realidade (McDONALD, 1994, p. 7)<sup>209</sup>.

Recuperando as palavras do autor, aquilo que chamamos de narrador não é, portanto, uma “entidade fixa capaz de ditar um significado determinante”, mas “o discurso produzido pelo ato de narrar”, um discurso que produz significação e que, portanto, não pode designar o narrador ou o autor. O narrador é visto como *proliferação*, como *ato performado* que é ao mesmo tempo público e finito. Público porque é uma performance verbal da qual não há parte alguma que pudesse ser vista como não verbal ou privada. Diferentemente de um personagem, o narrador não pode pensar nem sentir

---

<sup>209</sup> A citação original é a seguinte: “For what we call the narrator is not a fixed entity capable of dictating a determinant meaning but is rather the discourse produced by the act of narrating, a discourse which makes meaning and cannot designate it. Whereas Foucault’s “author function” separates itself from the text in order to impose coherence on it and bring to a halt “the proliferation of discourse”, thereby assigning to “the literary” a non-performative status, the narrator is that proliferation or act performed. Such an act is at once public and finite. It is “public” because it is a verbal performance of which there is no part that could count as nonverbal or private; a narrator, unlike a character, can neither think nor feel without speaking (there can be no “private /pp. 17-18/ languages” in narrative fiction). And it is “finite” because it is bounded, or conceptually delimited, by other actions; the narrator has no reference, psychological or otherwise, apart from the social and cultural forces which constitute her or his textual materials. She cannot transcend her own represented range of reality” (McDONALD, 1994, p. 7).

sem falar. Não pode haver linguagens privadas na ficção narrativa. Por sua vez, este ato performado é também finito porque é delimitado por outras ações. O narrador não pode ter nenhuma referência além das forças sociais e culturais que constituem a matéria do seu texto. Ele não pode transcender o seu próprio domínio representado da realidade.

Este modo de conceber o narrador difere dos métodos tradicionais, segundo o autor, porque não isola ou focaliza passagens particulares da narrativa como representativas do texto, ao invés disso, observa-se a *dispersão metonímica* da presença narrativa ao longo de todo o texto, lendo não apenas as passagens metaforicamente significativas, mas também as formas e funções que a presença narrativa assume.

O contexto cultural não explica o ato narrativo, mas capacita-nos a descrevê-lo. O narrador não é visto como um sujeito privado ou interno distinto das forças externas da cultura, mas como os funcionamentos mesmos do discurso da cultura. Enquanto presença performativa dispersa ao longo do eixo temporal do texto, ele deve ser visto como uma *dobra* nas superfícies históricas e sociais que constituem o nosso sentido de subjetividade, nosso sentido de ‘eu’. De forma semelhante, as noções de *jogos de linguagem* e de *formas de vida* de Wittgenstein não atribuem ao contexto uma função explicativa. Em vez disso, elas constituem ferramentas para um discurso do contexto no qual o comportamento humano pode ser descrito e apresentado em perspectiva profícua.

Assim, as ideias expostas no fragmento a seguir retomam o início do texto desta nossa primeira terapia ao apontar para essa “vontade de confiar” wittgensteiniana. Confiamos antes de compreender, tomamos uma posição dentro de uma cultura a fim de se agir nela:

O que torna possível o ato narrativo ficcional é a vontade de considerar e de tratar como “confiáveis” as forças culturais que constituem as materialidades textuais que o compõem. “Eu de fato quero dizer que um jogo de linguagem só é possível se se confia em algo (Eu não disse ‘se se pode confiar em algo’)” (Da Certeza sec. 509). Tal como ocorre como St. Anselmo, a confiança para Wittgenstein é anterior ao entendimento; ‘confia-se a fim de se compreender’ ocupa uma posição dentro de uma cultura, para agirmos sobre ela. Mas isso significa aceitar a incerteza radical de qualquer base ou fundamento último para essa cultura. Na medida em que realizamos ou cumprimos um compromisso com alguma coisa, nós minamos qualquer base universal para ela (McDONALD, 1994, p. 9)<sup>210</sup>.

---

<sup>210</sup> A citação original é a seguinte: “What makes the fictional narrative act possible is a willingness to trust and treat as “reliable” the cultural forces that are its textual materials. “I really want to say that a language-game is only possible if one trusts something (I did not say ‘can trust something’)” (On Certainty sec. 509). As with St. Anselm, trust for Wittgenstein is prior to understanding; one trusts in order to understand, takes up a position within a culture in order to act on it. But this means accepting the radical uncertainty of any

Para sermos capazes de reconhecer e descrever o que Henry McDonald denomina como “ato narrativo” seria necessário levarmos em conta uma autolimitação em harmonia a um envolvimento cultural com os quais deveríamos nos sintonizar. Aceitarmos a noção de ‘incerteza narrativa’ não sugere um descrédito em relação à razão, à maneira ceticista, mas sugere uma limitação das pretensões da razão. O princípio da ‘incerteza narrativa’ está fundado, portanto, no reconhecimento da limitação humana, do caráter inevitavelmente situado de nossas ações e na parcialidade de nossas perspectivas.

Na última história do conto de Bombal, o(a) narrador(a) nos dirá o seguinte:

Duas irmãs.

Final de uma longa, brilhante, poderosa família, embora sempre acossada por escondidas paixões, mortes inesperadas, suicídios. (BOMBAL, 1997, p. 223)<sup>211</sup>.

A narrativa dessas duas irmãs, separadas pelo espaço do campo e da cidade e por seus comportamentos dissonantes, é a de maior extensão e nos gerou um estranhamento. A irmã mais velha – que, desde muito jovem, já havia cortado seus cabelos – vestiu seu poncho e decidiu viver no “fundo del sur” para administrar as terras da família “com mão de ferro”, motivo pelo qual ficou conhecida pelos agricultores locais como “a Amazona”. A Amazona é descrita como uma flor “marchita”, planta seca que teria perdido sua força e vitalidade: teimosa, mas justa; feia, mas com porte atraente e sorriso generoso, além de solteira, não se sabe bem por que.

Já a irmã mais velha, a que vivia na cidade na antiga mansão da família, é descrita como “viúva por sua própria vontade de mulher ferida no orgulho de seu coração”. É curioso porque, ao contrário de “murchita”, “viuda” é também um tipo de planta linda e delicada de cor lilás. E embora nenhuma das irmãs fosse, portanto, casadas, a mais nova é descrita como possuidora de uma extrema beleza, voz suave, olhos castanhos tranquilos, saúde frágil e de uma trança vermelha – que fazia dela alguém ao mesmo tempo doce e terrível –, disposta ao redor da cabeça, que despertava violentos olhares sobre sua pálida tez. Ao contrário da irmã Amazona, ela se deixava apaixonar e amar perdidamente.

---

ultimate basis or ground for that culture. To the very degree we make or perform a commitment to something, we undermine any universal basis for it” (McDONALD, 1994, p. 9).

<sup>211</sup> A citação original é a seguinte: Dos Hermanas. Final de una larga, brillante, poderosa familia, aunque siempre acosada por escondidas pasiones, muertes inesperadas, suicídios (BOMBAL, 1997, p. 223).

O(a) narrador(a), ao tornar manifestas características contrastantes entre as duas irmãs, nos sugere uma identificação da Amazona com papéis tradicionalmente assumidos pelos homens na cultura patriarcal. Se, por um lado, a irmã de tranças é descrita por seus longos cabelos, por sua palidez e por sua fragilidade – o que a aproximaria das figuras míticas anteriormente referidas -, a Amazona é constituída pelo sentimento privado de posse sobre a sua propriedade, por sua disposição a exercer esse poder, pelo desejo de domínio sobre a natureza e sobre suas próprias emoções. A Amazona não se permite chorar, sofrer ou amar: sentimentos reveladores de uma sensibilidade tradicionalmente atribuída ao gênero feminino pela cultura patriarcal. Além disso, seu trabalho de liderança empenhada e rígida no campo se aproxima, por semelhança de família, das atividades dos *gauchos* do pampa platino.

Numa extensa e frutífera discussão sobre a literatura gauchesca argentina, Rafael Guimarães, em diálogo com uma série de teóricos como Borges, Ángel Rama e Ezequiel Martínez Estrada, retoma historicamente a existência de homens que habitavam, desde o período colonial, as isoladas planícies da Argentina, do Uruguai e do sul do Brasil. Esses indivíduos teriam desenvolvido uma cultura bastante específica, principalmente em função de suas atividades e da relação com o espaço habitado. Guimarães expõe a figura do *gaucho* como a representação de uma identidade tão mutável quanto as próprias posições ideológicas dos grupos que se revezaram no poder nos países da região do Prata, a partir da decadência da colonização espanhola (2013, p.64). Segundo Guimarães, os *gauchos* - ora vistos como trabalhadores ora como afeitos ao ócio – habitavam as zonas rurais argentinas e uruguaias, regiões que desenvolveram um estilo de vida bem distinto daquele que regia as normas europeias, predominantes em Buenos Aires e nos demais centros urbanos da região platina. (GUIMARÃES, 2013, p.66-67).

Walter Rela, pensando na constituição identitária do indivíduo do pampa, aponta que suas relações sociais se sustentaram, de maneira geral, a partir de três elementos centrais. O primeiro seria o individualismo decorrente do isolamento da região dos pampas no período colonial. O segundo se constituiria na rebeldia oposicionista diante da organização institucional imposta pela capital e das guerras civis emancipatórias. O terceiro deles seria justamente a mobilidade definidora do *gaucho*, decorrente do tipo de vínculo estabelecido com o trabalho e dos “antecedentes hereditários” que foram o resultado do violento processo de miscigenação, no qual nenhum vínculo familiar ou afetivo era passível de ser sustentado (RELA, 1964, p. VII-XXX).

De acordo com o pensador argentino Ezequiel Martínez Estrada, o gauchesco se configuraria nos traços capazes de transcender os limites geográficos da pampa em direção à produção de uma identidade cultural a partir dos modos de vida daqueles habitantes sul-americanos, o que se materializaria na estética da literatura gauchesca. Em sentido próximo da proposta de Estrada, Ángel Rama propõe a gauchesca como um estilo específico, talvez um “estilo-arma” que através da linguagem deflagraria os “tons” da gauchesca como ação de ruptura frente à exclusão social e ao lamento dos subalternos, “*la posición dominada del dominado*”, como escreveu Josefina Ludmer (2000, p.131-132). A pensadora argentina propõe ainda que a origem desse tom de lamento residiria na afirmação da valentia dos *gauchos*, em sua defesa do valor da liberdade e da não submissão às leis do Estado: “a la afirmación gozosa del valor y la libertad total como definiciones de ‘gaucho’ valiente, sigue el lamento por esa misma definición, desde la ley del servicio o del uso: delincuente” (LUDMER, 2000, p.142). Com base nessa rede de semelhanças de família, estabelecemos uma aproximação entre o *gaucho* e a Amazona do conto de Bombal.

A encenação narrativa que envolve as duas irmãs tem início propriamente com um incêndio que se desponta no campo, visto pela Amazona de sua janela como um intrigante purpúreo amanhecer. Tal encenação estabelece, assim, um entrançamento curioso e simultâneo entre os acontecimentos do campo e da cidade: o início do incêndio nas propriedades rurais da Amazona coincide temporalmente com o súbito desmaio da irmã mais nova no salão da cidade. Nessa ‘lógica’ do entrançamento das ações narrativas, as árvores do bosque no campo, cujas raízes se confundem com a cabeleira da irmã mais nova – com suas tranças vermelhas como o fogo -, ardem durante toda a noite, até queimarem e virarem cinzas, enquanto, indefesa, ela agoniza até à morte na cidade. Bosque e cabeleira se fundem, então, numa mesma entidade:

Tudo começou na fazenda nesta noite de outono, na qual o guarda-bosque desceu o vale gritando: “Incêndio!”

Fazia um tempo, contudo, que com a testa pegada aos cristais de sua janela, a Amazona observava intrigada aquele precoce purpúreo amanhecer, despontando lá em cima, dentro dos morros da propriedade... Com sua calma de sempre, deu ordens ao pessoal das casas, pediu seu cavalo e se encaminhou até o incêndio, em companhia de seus administradores.

Entretanto, na cidade, a irmã menor, de volta de um baile, jazia sobre o tapete do salão, cometida de um súbito desmaio (BOMBAL, 1997, p. 224)<sup>212</sup>.

---

<sup>212</sup> A citação original é a seguinte: Todo empezó en el fundo esa noche de otoño, en la cual el guardabosque bajara a la hondonada gritando: “¡Incendio!”

Enquanto o vento gelado entra pelas altas varandas do salão já vazio da mansão na cidade, soprando e estremecendo as cortinas até instalar-se sobre o corpo descoberto da irmã desfalecida, a Amazona assiste impassível ao arder do bosque e à queda, uma a uma, das árvores que são comparadas aos pilares de sua catedral familiar:

A Amazona sentada no tronco de uma árvore morta e caída há muitos anos, resignada estoicamente ao espetáculo da catástrofe, com a tétrica dignidade com que um magnata ultrajado assiste ao saqueio e destruição de seus bens.

O bosque ardia sem ruído diante da amazona, impassível, as árvores caíam uma a uma, silenciosamente, e ela contemplava, como em um sonho, iluminar-se, escurecer-se e desmoronar-se, galeria por galeria, as colunas silvestres daquela catedral familiar... Permitindo-se recordar, pensar e sofrer pela primeira vez” (BOMBAL, 1997, p. 224-225)<sup>213</sup>.

A plasticidade da imagem manifesta nessa passagem do conto, em que a Amazona assiste ao espetáculo da catástrofe como um magnata assiste à destruição de seus bens, é de profunda força poética e simbólica. Nela, o(a) narrador(a) aciona uma estratégia literária de poder performático cujos efeitos ecoaram tanto sobre mim – leitora terapeuta – quanto sobre o corpo da própria Amazona. A cena antológica performa porque faz relampejar a memória, obrigando a Amazona a lembrar, não a deixando esquecer. E o fio narrativo tece novamente o *mithos* do conto, transformando a matéria da memória numa espécie de ficção sonhada. Como num sonho em que o bosque arde sem ruídos e as árvores caem silenciosas, a Amazona assiste ao desmoronar das colunas silvestres daquela catedral familiar, permitindo-se, enfim, recordar, pensar e sofrer pela primeira vez. Desde Aristóteles, com seu *Tratado da Memória e da Reminiscência*, memória e invenção podem ser vistas como irmãs. Mnemosyne, a deusa grega da memória<sup>214</sup>, é mãe

---

Hacía rato, sin embargo, que con la frente pegada a los cristales de su ventana, la Amazona observaba intrigada aquel precoz purpúreo amanecer, despuntando allá arriba, dentro de los cerros de la propiedad... Con su calma de siempre dio órdenes al personal de las casas, pidió su caballo y se encaminó hacia el incendio, en compañía de sus mayordomos.

Entretanto, en la ciudad, la hermana menor, de vuelta de un baile, yacía sobre la alfombra del salón, presa de un súbito desmayo (BOMBAL, 1997, p. 224).

<sup>213</sup> A citação original é a seguinte: “La Amazona sentada en el tronco de un árbol muerto y caído ha muchos años, resignada estoicamente al espectáculo de la catástrofe, con la tétrica dignidad con que un magnate ultrajado asiste al saqueo y destrucción de sus bienes.

El bosque ardia sin ruido y ante la amazona impasible los árboles caían uno a uno silenciosamente y ella contemplaba como em sueño encenderse, ennegrecerse y desmoronarse galería por galería las columnas silvestres de aquella catedral familiar... permitiéndose recordar, pensar y sufrir por primeira vez...” (BOMBAL, 1997, p. 224-225).

<sup>214</sup> Lembra-nos Jeanne Marie Gagnebin (1992, p. 19). Nas palavras de Walter Benjamin, “A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias

das musas inspiradoras do poeta. A Amazona se torna, assim, uma tecelã - irmã das mulheres fiandeiras míticas - capaz de perseguir o fio ao encontro de sua identidade.

Mas o que, afinal, ela recorda? Dos irmãos e babás reunidos embaixo daquela castanheira - que se consumia diante dela – para saborear o piquenique tão esperado<sup>215</sup>. Do gigante tronco de uma árvore de nome esquecido atrás do qual ela se escondia depois de seus crimes. Do eucalipto no qual ela se abraçara, ainda muito jovem, chorando estupidamente ao sentir e compreender a desilusão primeira e a pena nunca confessada que a levou a cortar seus cabelos, a converter-se em Amazona e a decidir nunca mais amar ou se apaixonar<sup>216</sup>.

A irmã mais velha recorda, diante daquele incêndio, sua infância e seus crimes. Teria, então, existido, no passado rememorado da protagonista, um delito cometido, uma lei infringida pela qual ela deveria pagar uma pena evidente. Sua autopunição foi cortar os cabelos, converter-se em Amazona e não amar de amor nunca mais.

Enquanto na cidade, no início da madrugada, o corpo da jovem que sempre se atreveu a amar encontrava-se inerte sobre o tapete nos últimos espasmos que antecediam a morte<sup>217</sup>, no campo, ao fundo do sul, os cavalos – com seus pelos e crinas eriçados – retornavam das cortinas de fumaça carregando os corpos quase totalmente asfixiados dos cavaleiros humanos<sup>218</sup>. Os animais adquirem novamente uma comunhão com os cabelos ou crinas e com o poder feminino de interceder, neste caso a favor, do humano.

---

constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória* épica e a musa da narração” (BENJAMIN, 1994, p.211).

<sup>215</sup> “Ese enorme avellano consumiéndose... ¿no era bajo su avalancha de secos frutos que sus Hermanos y niñeras se reunían para saborear el picnic codiciado?” (BOMBAL, p. 1997, 225).

<sup>216</sup> “Y tras aquel gigantesco tronco... árbol cuyo nombre olvido, venía a esconderse después de sus fechorías... y aquellas pobrecitas callampas temblorosas, que bajo el cedro arrancaran u hollaran sin piedad... y aquel eucalipto del que se abrazara – jovencita – llorando estúpidamente al comprender y sentir la desilusión primera, esa pena que no confesó nunca, esa pena que la incitara a cortarse el pelo, convertirse en la Amazona y resolverse a no amar de amor nunca... nunca...” (BOMBAL, 1997, p. 225)

<sup>217</sup> Allá en la ciudad, despuntaba el alba, sobre la alfombra del cuerpo inerte de la hermana - la que se atrevió siempre a amar -, hundiéndose por leves espasmos en aquello que llaman la muerte... pero como nadie sabía, no se encontró a nadie que pudiera intervenir a tempo para rescatar a esa roja trenza que persistía aún tras su loca noche de baile (BOMBAL, 1997, p.225).

<sup>218</sup> “Y de pronto allá abajo en el fondo fue el derrumbe final, el éxodo de los valerosos caballos que volvían con el pelaje y crines erizados, salvando ellos a sus jinetes semiasfixiados” (BOMBAL, 1997, p. 225).



**Figura 36** - Luisa Rivera – Chile, 2012 – Ilustração de “Tranças”, de María Luisa Bombal<sup>219</sup>.

Do imenso bosque em ruínas começaram a brotar enormes quantidades de fumaça que pareciam refazer o formato das árvores anteriormente erguidas naquele mesmo local, criando uma imagem notoriamente fantasmática: “Durante um breve instante, aquele fantasma do bosque oscilou e viveu frente a sua dona e servidores que choravam. Ela não. Logo escombros, cinzas e silêncio” (BOMBAL, 1997, p.225)<sup>220</sup>. Durante toda a noite, durante todo o tempo em que a jovem agonizava na cidade, o fantasma do bosque também oscilava e vivia diante da Amazona e dos demais trabalhadores. Quando na cidade encontraram o corpo frágil da irmã caçula e tentaram reanimá-lo, já era tarde<sup>221</sup>.

Nessa última história de “Tranças”, a escrita encena a simultaneidade de eventos espaço-temporais distintos. Essa estratégia literária é manifesta através da sobreposição de planos temporais e espaciais de diferentes acontecimentos narrativos: a mulher que agoniza na cidade até à morte e a natureza do bosque que queima até às cinzas; a reminiscência da Amazona sobre sua infância e a queda das árvores de sua propriedade no campo; a reminiscência da Amazona sobre sua juventude e decepção de sua primeira relação afetiva etc. É interessante pensarmos no como a narrativa encena essa simultaneidade a partir de uma prática cultural - a escrita - que, via de regra, obedece sequencialmente e linearmente à narração dos eventos. A estratégia literária manifesta é

---

<sup>219</sup> Imagem disponível em: <http://www.luisarivera.cl/portfolio/trenzas/>.

<sup>220</sup> A citação original é a seguinte: “Durante un breve instante, aquel fantasma de bosque osciló y vivió frente a su dueña y servidores que lloraban. Ella no. Luego escombros, cenizas y silencio” (BOMBAL, 1997, p.225).

<sup>221</sup> “Cuando en la ciudad vinieron a cerrar los balcones y levantaron a la muy frágil para extenderla sobre el lecho tratando vanamente de reanimarla, de abrirla, ya era tarde. El médico aseguró que había agonizado la noche entera” (BOMBAL, 1997, p. 226).

a de discretizar os eventos contínuos encenados e entrançar convenientemente as partes descontínuas desses eventos a fim de se provocar efeitos de sentido performáticos nos leitores.

O tempo do ato de narrar é e não é os tempos dos eventos por ele narrados. Um efeito performático desse modo de narrar produzido sobre mim, leitora terapeuta, foi o de que esse ato narra através de um movimento simultâneo de fuga e retorno incessantes do/no tempo e no espaço em que esse ato ocorre, no qual se misturam sons, vozes, cores, imagens, paisagens, cenários em movimento – amalgamados pelo mistério do rito e do mito – tal como num determinado poema sinfônico fugaz encenado por uma peça coreográfica, por um corpo de baile de bailarinos(as) com seus corpos humanos em movimento.



**Figura 37** - “A Sagração da Primavera” – Companhia de dança Pina Bausch – Cena do filme “Pina” (2011).

Tudo isso pode remeter a um leitor terapeuta – como de fato nos remeteu – à *Sagração da Primavera*<sup>222</sup>, do compositor russo Igor Stravinsky, em sua performance coreográfica original assinada e dançada por Vaslav Nijinsky. Sobretudo porque, a estratégia coreográfica chave acionada por esse bailarino nessa montagem utiliza o mesmo efeito do entrançamento narrativo do conto, mas usando três grupos de bailarinos que, simultaneamente, dançam músicas diferentes em sintonia com a música de

---

<sup>222</sup> Ver “A Sagração da Primavera”, Companhia de dança Pina Bausch – do filme “Pina” (2011). **Cena 11** disponível em: <http://youtu.be/-WivdKaVM1c>.

Stravinsky - que também utiliza o recurso da orquestra dividir-se em três “orquestras diferentes” tocando, ao mesmo tempo, peças diferentes<sup>223</sup>.



**Figura 38** – “A Sagração da Primavera” – montagem da coreógrafa Olga Roriz (2012)<sup>224</sup>.

Na montagem de estreia (1913) de Stravinsky e Nijinsky, obra, música e dança causaram impacto, vaias e profundo furor na plateia francesa que se sentiu agredida por sons com influência folclórica e movimentos incomuns e incompreensíveis aos olhos e ouvidos habituados ao balé clássico tradicional. A coreografia de Nijinsky, contrapondo-se ao ballet tradicional, apresentava corpos contorcidos, movimentos frenéticos e anárquicos, brutalidade das pisadas dos dançarinos diante de trechos musicais absolutamente dissonantes. A música e os corpos parecem ter capturado a ‘essência’ do enredo, que também escandalizou as sucessivas plateias inaugurais: a morte frenética da jovem virgem que dança o pavor do ritual tribal, no qual deve ser sacrificada em oferta ao deus da primavera, para que as terras se tornassem férteis na próxima estação.

---

<sup>223</sup> Ver arquivos sonoros e audiovisuais: “LE SACRE DU PRINTEMPS” (STRAVINSKY, 2008).

<sup>224</sup> Imagem disponível em: <http://sjradio.com/sugestoes-do-bloco-de-notas-22/>.



Figura 39 - Montagens de “A Sagração da Primavera”<sup>225</sup> (esquerda) e Cena da coreografia de “Sagração da Primavera” criada por Béjart para o Tokyo Ballet<sup>226</sup> (direita).

A última história narrada no conto de Bombal apresenta essa correspondência íntima entre a figura feminina e o profundo mistério da terra. O incêndio do bosque, como um acidente natural que devasta a floresta, consome simultaneamente a própria vida da irmã cidadina de tranças vermelhas. A cor de seus cabelos é colocada em igualdade ao elemento natural do fogo que dilacera a propriedade da irmã mais velha. Assim, a extinção da vida humana (da mulher de tranças) é também a extinção da vida natural do bosque - aqui se configuraria o profundo mistério da narrativa das duas irmãs. O poder das tranças é o de trazer a reminiscência da Amazona em relação à sua desilusão amorosa, ao não dito que é revelado, não ao leitor, mas à personagem. Quando a Amazona se percebe sofrendo é também o momento em que se dá o *insight* sobre a compreensão de sua própria identidade, performance revelada pelo poder das tranças femininas que remetem ao incêndio e do incêndio que remete à memória.

Com base na ação punitiva que a Amazona se impõe por ver como crime circunstâncias não reveladas de sua primeira relação amorosa, uma das possibilidades de encenação do gênero a que o conto “Tranças” nos remete, apontaria para a manutenção da ordem patriarcal e do poder falocêntrico. Ao legitimar a ordem patriarcal, a Amazona leva ao fogo do altar sacrificial<sup>227</sup> as tranças de todas as mulheres, estendendo-lhes a pena de sua autopunição.

<sup>225</sup> Imagem disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/alicenascidades/2013/06/a-sagracao-da-primavera-100-anos-de-um-escandalo.html>.

<sup>226</sup> Imagem disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/12/25/em-centenario-orquestras-saudam-vigor-da-quot-sagracao-da-primavera-quot-de-stravinsky.jhtm>.

<sup>227</sup> A terapia de “Tranças”, ao percorrer os rastros nada arbitrários das rotas ancoradas no conto de Bombal, ou o fio da roca que tece e destece as narrativas dependendo de quem se propõe rodá-la, acabou por revelar imagens que perseguem ritos sacrificiais femininos. O sacrifício da mulher é tema notório da tragédia interrompida de Eurípedes: “Iphigenia”. O exército grego aguarda para embarcarem numa grande batalha, mas os ventos se recusam a soprar. O Rei Agamemnon, líder da expedição, mata acidentalmente um cervo

Uma outra possibilidade de encenação do gênero apontaria para o ato de transgressão revelado no momento em que a Amazona opta por aproximar-se do universo e do gênero culturalmente masculino: assumir o lugar de poder na ordem patriarcal poderia ser compreendido também como um mecanismo de subjugar – ao invés de apenas manter – a lógica dessa própria ordem.

Assim como um *gaucho* barbarizado, muitas vezes colocado para além dos limites da cultura civilizada, a Amazona do conto de Bombal poderia assumir a possibilidade de transgressão às leis dominantes, subvertendo à lógica masculina ao assumir o lugar do ‘pai’ na ordem patriarcal. Afinal, assumir o lugar do patriarca não pode ser também um movimento de negação à insubordinação masculina? Assim como os *gauchos*, a protagonista parece não se sentir parte integrante da cultura civilizada ou ainda da estrutura hegemônica e falocêntrica.

Josefina Ludmer propõe um conceito de “delito” – para pensar o ato violento que marca o *gaucho* como um sujeito que não pertence à civilização - como “uma fronteira cultural que separa a cultura da não cultura, [...] e que também separa linhas no interior de uma cultura” (LUDMER, 2002, p. 11). Nas palavras da pensadora:

Desde o começo mesmo da literatura, o delito aparece como um dos instrumentos mais utilizados para definir e fundar uma cultura: para separá-la da não cultura e para marcar o que a cultura exclui. Por exemplo “o delito” feminino no Gênesis ou, depois, “o assassinato do pai” pela horda primitiva de filhos em Freud. Fundar uma cultura a partir do “delito” do menor, da segunda geração, ou fundá-la no “delito” do segundo sexo, implicaria não só excluir a anticultura, mas postular uma subjetividade segunda culpada. E também um pacto. Assim parecem funcionar, muito à primeira vista, as ficções de identidade cultural com delito (LUDMER, 2002, p. 10).

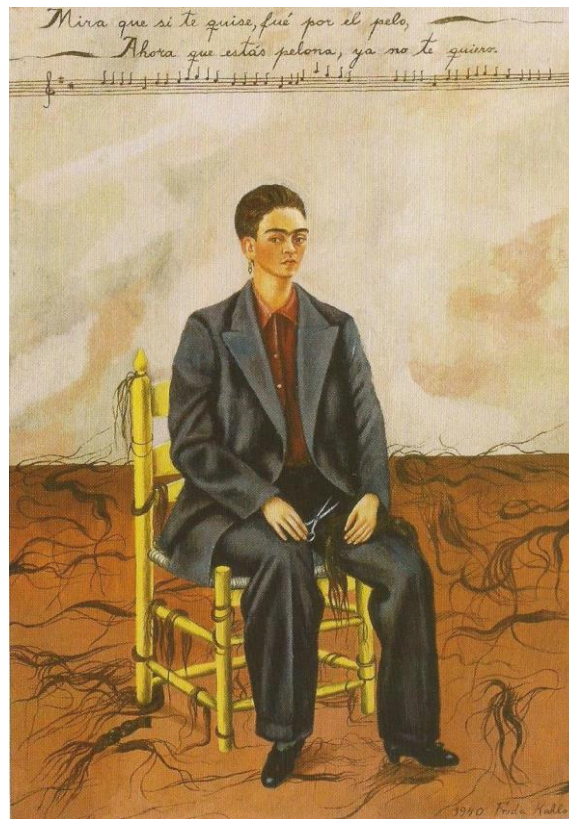
Várias outras dualidades se constroem também no decorrer da história das duas irmãs e inscrevem suas oposições no poder das tranças de entrelaçá-las (esse poder do entrançamento que se corporifica na escrita mesma): irmã mais velha/irmã mais nova; cabelos curtos/cabelos compridos; campo/cidade; Amazona/trança ruiva; natural/cultural.

Neste momento, ocasionalmente, nos vem rememorada a cena de outro autorretrato de Frida Kahlo, no qual é possível visualizarmos a figura da pintora sentada em uma cadeira e segurando em uma das mãos uma tesoura. Seus cabelos notoriamente curtos e cortados se fazem mais expressivos em contraste com as longas e espalhadas

---

sagrado, ao procurar a melhor maneira de alimentar seus soldados. A punição dos Deuses para tal ato é justamente o sacrifício da vida mais preciosa, a de sua filha Iphigenia. **Cena 12** disponível em: <http://youtu.be/hW493QCFUW4>.

madeixas espalhadas sob o chão, ao seu redor. A imagem da mulher de cabelos curtos traja um terno de cor cinza-grafite e uma camisa tipicamente social em tom vermelho, como se estivesse travestida com roupas culturalmente marcadas pelo gênero masculino, como trajes típicos tradicionalmente usados pelos homens. Na parte superior do quadro, encontramos uma frase curiosamente seguida por uma pauta musical expressa em clave de sol, preenchida por uma sequência de notas. A escrita verbal alfabética no idioma espanhol é o seguinte: “Mira que si te quise, fue por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero”.



**Figura 40** - “Autorretrato con el cabello corto”, Frida Kahlo, 1940. Museum of Modern Art, Nueva York (SOUTER, p.121).

Finalizada a narração da última e misteriosa história de “Tranças”, o(a) narrador(a) parte, então, para seu ‘arremate final’, fechamento da comprovada e vivida constatação de que as mulheres de hoje, por desprenderem-se de suas tranças, teriam perdido sua força divina e premonitória, seus poderes e saberes mágicos, confusa e naturalmente infiltrados.

As verdes trepadeiras que se enroscam às árvores, as doces algas a suas rochas, são cabeleiras despenteadas, são a palavra, o vir e alertar da natureza, são sua alegria e melancolia, são sua expressão por meio da qual a natureza infiltra confusamente sua magia e saber aos seres.

E é por isso que as mulheres de agora ao desprender-se de suas tranças perderam sua força divina e não têm premonições, nem gozos absurdos, nem poder magnético.

E seus sonhos são agora apenas uma triste maré que traz e retraz imagens cansadas ou um ou outro pesadelo doméstico (BOMBAL, 1997, p. 226)<sup>228</sup>.

A partir dessa última imagem profundamente plástica acionada pelo(a) narrador(a) da história – cabeleira natural enroscada e despenteada – caminhamos pela árvore familiar das semelhanças wittgensteinianas para alinhar duas últimas imagens poéticas percorridas pela nossa terapia. A primeira é a cena final de “Medea”<sup>229</sup>, escolhida dentre as inúmeras belíssimas cenas desse filme incrivelmente visual. Na terrível história na qual somente a uma mulher pode ser dada a natureza de tal vingança, Medea parte desprezada e abandonada em um barco para longe de sua cidade. Com a maré já alta e o vento soprando fortemente as velas do pequeno navio, Medea finalmente solta seus cabelos. Jasão já não pode alcançá-la: rebela-se impotente, com sua espada na mão, em meio à vegetação capilar que se movimenta violentamente ao sabor do vento. Desesperado, Jasão pisa, agarra-se e rasteja-se sob aquelas fibras naturais até quedar-se totalmente vencido<sup>230</sup>.



**Figura 41** - Cena final do filme Medea (1988), Lars von Trier.

---

<sup>228</sup> A citação original é a seguinte: “Las verdes enredaderas que se enroscan a los árboles, las dulces algas a sus rocas, son cabelleras desmadejadas, son la palabra, el venir y alertar de la naturaleza, son su alegría y melancolía, son su expresión por medio de la cual la naturaleza infiltra confusamente su magia y saber a los seres.

Y es por eso que las mujeres de ahora al desprenderse de sus trenzas han perdido su fuerza divina y no tienen premoniciones, ni goces absurdos, ni poder magnético.

Y sus sueños no son ahora sino una triste marea que trae y retrae imágenes cansadas o alguna que otra doméstica pesadilla” (BOMBAL, 1997, p. 226).

<sup>229</sup> Medea (1988) foi um dos primeiros filmes dirigidos por Lars von Trier, baseado na peça de Eurípedes e no roteiro original do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, por ele homenageado. **Cena 13** disponível em: <http://youtu.be/pyBJIGBgaMQ>.

. Ver também o filme “Medea” (1969), de Pier Paolo Pasolini, protagonizado por Maria Callas.

<sup>230</sup> O comentário sobre essa e outras cenas do filme podem ser encontrados na crítica “Medea: Una cruel venganza” (Miguel, 2014b).

A segunda imagem é constituída pelo poema da poetisa portuguesa Adília Lopes<sup>231</sup>, da antologia do “Clube da poetisa morta” (2002, p.167). O poema também nos apresenta, logo no título, a preocupação familiar expressa no conto de Bombal e em algumas das imagens visitadas pelo movimento terapêutico. Vejamos:

#### PREOCUPAÇÃO COM OS MEUS CABELOS

Cobras em vez de cabelos  
afugentam os meus pretendentes  
quem me dera ter os cabelos lisos  
e usar franja  
como a Sylvie Vartan  
e a Françoise Hardy  
Medusa colchão no toucado  
Rapunzel de tranças cortadas  
pela madrasta e pelo amante  
suplico à Dona Lena  
que me decapite  
Judite Dalila Salomé Vidal Sassoon  
me valham  
o turíbulo da minha alcova  
é varrido no chão  
e deitado fora  
pela Paula  
a minha mãe mete-lhe  
a gorjeta no bolso da bata  
cumprido o sacrifício ritual  
e eu Joana d’Arc  
Maria Antonieta mártir das modas  
Arrefeço na Escola Politécnica

O eu-lírico do poema, marcadamente feminino – “meus pretendentes” – sofre o rechaço e a negação de uma espécie de “Rapunzel de tranças cortadas / pela madrasta e pelo amante”, que se compara à medusa, com cobras revoltas ao invés dos lisos e sedutores cabelos das citadas cantoras francesas. Espécie de Joana d’Arc e Maria Antonieta, o eu-lírico constrói sua tensionada identidade a partir das ambíguas imagens populares desses mártires históricos: ingênua virgem, santa heroína, líder guerreira ou bruxa feiticeira? Frívola e superficial ou um retrato injustiçado de uma mulher mal amada? Em qualquer um dos casos, o destino foi duplamente trágico: a fogueira e a guilhotina. Súplica, decapitação e sacrifício ritual giram em torno da performática imagem de poder simbólico dos cabelos femininos: das irresistíveis Sylvie Vartan e

---

<sup>231</sup> Pseudônimo da poetisa portuguesa contemporânea Maria José S. V. F. de Oliveira.

Françoise Hardy, do cabeleireiro Vidal Seassoon ou de inúmeras figuras míticas - como Judite, Dalila, Salomé, Joana d’Arc e Maria Antonieta – até suas cotidianas conhecidas, Dona Lena, Paula, e sua mãe.

Da mesma forma que a atitude filosófico-terapêutica parte de uma persuasão<sup>232</sup> muito mais do que de um argumento lógico-racional na busca por relacionar certos entraves, certas imagens que se edificam em nossa linguagem comum, o conto “Tranças” também parece tentar nos persuadir de algo que se efetiva, ao longo do conto, por exemplos e analogias, formando encadeamentos em sua gramática particular com o propósito de criar uma perspectiva capaz de nos fazer enxergar esse algo de maneira diferente. Perder a fé nas tranças seria também perder a fé no mistério essencial?

\*\*\*

---

<sup>232</sup> “No fim das razões está a persuasão. (Pensemos no que acontece quando os missionários convertem os nativos.) (WITTGENSTEIN, 2012b, §§ 611-612).

### 3. A fuga da galinha (in)domesticada

Conheço tanto as galinhas que podia nunca mais parar de contar<sup>233</sup>.

Se um leão pudesse falar, nós não o entenderíamos<sup>234</sup>.

Nossa terapia de dispersão espectral parte agora interessada em percorrer os rastros dos efeitos de sentido que performam questões de gênero e de suas possíveis encenações a partir do conto “Uma galinha”, de Clarice Lispector, texto que integra a coletânea *Laços de Família*, originalmente publicada em 1960.

O conto de Clarice tem início com o prenúncio da morte de nossa protagonista: “Era uma galinha de domingo. Ainda viva porque não passava de nove horas da manhã” (LISPECTOR, 2009, p.30). A previsibilidade da morte da galinha é construída a partir das memórias culturais da tradição – ao menos brasileira – ancorada no hábito de se reunir a família nos almoços domésticos de domingo; de se comer frango, em muitos casos especialmente aos domingos; e – ainda hoje – de se cultivar galinhas em casa para que sejam, um dia, mortas e, em sequência, devoradas. Assim, a “galinha de domingo” não marca apenas a temporalidade do acontecimento narrado, mas sobretudo a sentença de morte, a condição de presa da galinha doméstica<sup>235</sup>.

E nada parece ser mais epidérmico em “Uma galinha” de Clarice, nada parece participar mais à flor da pele desse seu ato narrativo do que o jogo de linguagem da **fuga e da perseguição**: da perseguição da fuga e da fuga da perseguição. No ato de leitura do conto, nada *assombra* mais instintivamente o texto de minha humana pele<sup>236</sup> e a impele a ver-se *o animal que logo sou*<sup>237</sup> do que esse jogo narrativo de cartas marcadas, que se desconstrói instantaneamente como jogo narrativo e como jogo, ao anunciar, antes mesmo dos jogadores-protagonistas realizarem os seus primeiros movimentos, o previsível perdedor, ou, mais precisamente, a previsível perdedora.

---

<sup>233</sup> LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*.

<sup>234</sup> WITTGENSTEIN, 1999, IF - Parte II, seção XI.

<sup>235</sup> A galinha do conto de Clarice tem sido interpretada como “uma alegoria da condição feminina”. Ver, por exemplo, a comparação estabelecida por Lígia Chiappini entre a galinha e a personagem Macabéa, de *A Hora da Estrela* (CHIAPPINI, 1996, p. 70).

<sup>236</sup> Nesta terapia, propositalmente, revezaremos o uso da primeira e da terceira pessoa.

<sup>237</sup> Título do livro de Derrida (2002) no qual foi publicado o texto da aula homônima por ele proferida no Terceiro Colóquio de Cerisy, ocorrido no verão de 1997.

Essa estratégia literária que aciona o recurso de aniquilar o suspense do ato narrativo, iniciando-o pelo seu epílogo, instantaneamente impele a minha pele a envolver-se performativamente - como presa humana e em favor da presa não humana - nessa surpreendente caçada *humana* sem surpresas, em que o adjetivo *humano* não só parece qualificar o substantivo caçada, mas também parece legitimar a própria atividade humana a que esse substantivo se refere, qual seja, o ato de caçar. Mas, se na gramática normativa da língua portuguesa um adjetivo sempre qualifica um substantivo, poderíamos nos perguntar sobre o que aconteceria a um adjetivo se, ousando transgredir essa regra, nós a invertêssemos, isto é, nos permitíssemos transferir o poder qualificador do adjetivo ao substantivo. No caso de *caçada humana*, essa inversão nos levaria a sugerir que não teria sido o homem aquele a qualificar e legitimar a caçada ou o ato de caçar, mas, ao contrário, seria a caçada ou a atividade da caça que o teria qualificado, distinguindo-o superiormente da mulher e dos demais animais, bem como elevando-o à condição de caçador e dotando-o de mais poder em relação à mulher e aos demais animais, que passam então a ser vistos como caçadores inferiores ou não caçadores e, portanto, como presas, como seres passíveis de serem caçados.

É essa a condição da *galinha (in)domesticada* do conto de Clarice. Porque, mesmo que, por um momento, ela ouse inverter o poder qualificador e legitimador de adjetivos e verbos de gramáticas normativas anônimas e anômicas que se enlaçam e se entrelaçam em diferentes jogos de linguagem, ela entra em cena não como *fêmea humana*, mas como um não macho não humano já com as suas horas contadas, previamente condenado à morte desde, pelo menos, o advento pré-histórico da atividade da caça. Mas é diferente estar-se condenado por ser não macho e estar-se condenado por ser um animal não humano. Assim, a galinha do conto de Clarice entra em cena já duplamente condenada por ter cometido dois *pecados originais* sem origens. Pecados de cujas significações originárias podemos apenas perseguir os rastros... perseguir... como predadores que perseguem as pegadas de suas presas, como detetives que perseguem pistas de assassinos e de suas vítimas, como caçadores que perseguem suas caças.

Os rastros da fuga e da perseguição nos conduzem, por *semelhanças de família*, a uma série de envios permitidos e nada arbitrários. Mas quem caça quem? Quem persegue quem? Fugir e perseguir são práticas que, em alguns contextos de atividade humana, se constituem assimetricamente, gerando hierarquia e violência. Mesmo que, muitas vezes, não possamos identificar precisamente quem foge e quem persegue, de quem ou do que se foge ou se persegue e por que se foge ou se persegue, sempre que consideramos uma

prática como persecutória admitimos a existência de uma disputa ou tensão que se estabelece entre caçador(es) e presa(s) que, conduzida em conformidade a regras nem sempre definidas ou identificáveis de um jogo, só terminará com o fim (se final houver) do ato persecutório, em que ou o fugitivo é pego e, portanto, de alguma maneira vencido, ou não o é e, nesse caso, a prática persecutória se conclui com alguma vantagem evidente do perseguido em relação ao perseguidor. Em outros casos, presa e caçador parece constituírem-se mutuamente, numa relação imbricada e de profunda dependência. Tais jogos de fuga e de perseguição não são fixos ou binariamente demarcados, mas podem se processar em diferentes contextos modificando regras e relações de poder previamente estabelecidas. As características de jogos de fuga e de perseguição não são e nem podem ser, portanto, generalizadas ou transferidas de um jogo a outro; entre eles, podem manifestar-se apenas *semelhanças de família*.

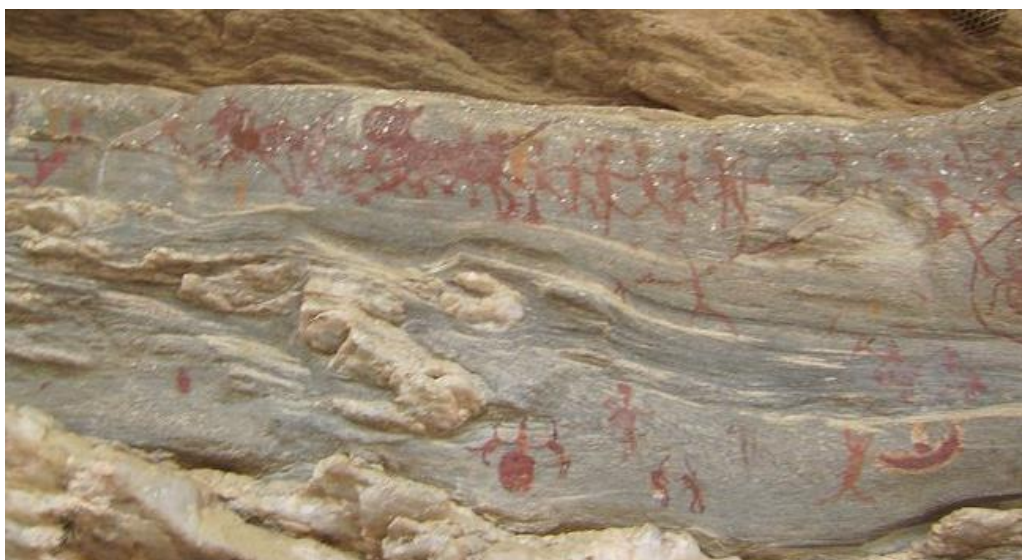
A “galinha de domingo” supostamente sem anseios - cuja intimidade já havia sido apalpada com indiferença quando a escolheram - abriu surpreendentemente suas asas de curto voo até alcançar o terraço. Logo, mesmo desajeitada e hesitante, alcançou as terras vizinhas até o telhado. A família foi chamada pela cozinheira ao ver o almoço junto à chaminé. E é assim que o dono da casa – pai de família – dá início à ação persecutória:

O dono da casa, *lembrando-se da dupla necessidade de fazer esporadicamente algum esporte e de almoçar*, vestiu radiante um calção de banho e resolveu seguir o itinerário da galinha: em pulos cautelosos alcançou o telhado onde esta, hesitante e trêmula, escolhia com urgência outro rumo. *A perseguição tornou-se mais intensa*. De telhado em telhado foi percorrido mais de um quarteirão da rua. Pouco afeita a uma luta mais selvagem pela vida, a galinha tinha que decidir por si mesma os caminhos a tomar, sem nenhum auxílio de sua raça. *O rapaz, porém, era um caçador adormecido. E por mais íntima que fosse a presa o grito de conquista havia soado [...]* (LISPECTOR, 2009, p. 31. Itálicos nossos).

*O grito de conquista* havia soado no corpo do caçador adormecido, por mais íntima que fosse a sua presa, recordando-o sobre uma dupla necessidade: a do esporte e a do alimento. A atividade da caça é, possivelmente, uma das mais antigas de que já se teve registro. Há de se supor sermos mesmo caçadores-coletores desde nossa pré-história, mas durante o longo caminhar até a modernidade, observamos que ela sempre foi, tradicionalmente e em maior peso, uma prática voltada para o universo masculino e a ele destinada. De acordo com Stanford: “*Em quase todas as sociedades de caça ou coleta que têm sido estudadas, os homens fazem a maior parte da caça e as mulheres fazem a maior parte da coleta. Eles são, em certo sentido, os seres humanos que vivem em seu*

*habitat natural*” (STANFORD, 1999, p. 137). A partir dessa demarcada diferença de papéis, a questão do gênero ganha destaque e peso histórico.

Essa atividade ancestral, que antes do surgimento da escrita já aparecia fixada como pinturas rupestres nas paredes das cavernas pré-históricas, nos envia, assim, a memórias de arquivos culturais anarquicamente dispersos, como o desta cena de caça de um sítio arqueológico do nordeste brasileiro.



**Figura 42** - Furna do Cardão. Sítio arqueológico de Carnaúba dos Dantas, Brasil<sup>238</sup>.

Uma segunda imagem visualmente rememorada nos conecta à caça à raposa. A conhecida caça à raposa - que teve sua origem provável entre agricultores ingleses – tornou-se parte de uma tradição esportiva das elites masculinas inglesas que se perpetuou durante séculos em vários países, especialmente entre aristocratas, e que consistia na caça à raposa vermelha nos campos desses locais. A atividade envolvia o rastreamento pelo cheiro, a perseguição ao animal logo que identificado e, muitas vezes, a sua morte por cães de caça seguidos por um grupo de homens a pé ou a cavalo. Há relatos da origem dessa prática já no século XVI no Reino Unido e numa série de outros países em todo o mundo, o que envolvia, além de cães e cavalos, algumas armas especialmente desenvolvidas para caçar, tais como lunetas e espingardas específicas. As raposas já eram referidas como animais de caça desde relatos medievais, assim como outros animais, tais como o lobo, o cervo, o veado, as gazelas e, posteriormente, coelhos, lebres e aves de caça. Também fazia parte desse trágico “esporte” uma série de rituais de iniciação dos

---

<sup>238</sup> Disponível em: <http://livrevozpopovo.blogspot.com.br/2012/07/cardao-carnauba-dos-dantas-um-dos-mais.html#.VHaEdovF-zt>.

meninos pequenos e do corte de calda, pés e cabeças dos animais, os quais eram considerados troféus a serem expostos pelos seus caçadores. O resto da carcaça da raposa era jogada aos cães<sup>239</sup>.

Percorrendo os rastros da caça à raposa, percebemos que a caça propriamente – surgida como possível condição de vida do homem na terra – ganha aqui novos significados, já que não é mais a subsistência que impera sob a lógica do novo jogo. Novamente aqui, nos deparamos com uma prática da qual as mulheres eram notoriamente excluídas e cujos ritos perpetuaram uma cultura secular motivada por novos interesses políticos<sup>240</sup>.

Duas obras que representam bem esse costume estão expostas na sequência como significativas da história desse esporte nobre. A primeira, de Philip Reinagle, expõe uma cena de encontro e conversa entre distintos cavalheiros, membros de um clube de caça, e seus cães farejadores, apontando para essa prática comum aos economicamente privilegiados. A segunda, de John Sartorius, é uma imagem comumente retratada da caça à raposa. Nesta cena tipicamente campestre – veja que o campo como atividade de diversão era um elemento de *status* e distinção não acessível a todos –, vemos o duque cercado por cães e um possível correligionário para mais um dia de caça.



**Figura 43** - “Membros do Carrow Abey Hunt”, de Philip Reinagle (1780). Acervo de Tate Collection, Londres<sup>241</sup> (esquerda) e “A caça à raposa do Conde de Darlington”, de John Nost Sartorius (1805) (direita).

<sup>239</sup> Ver notícias e informações nos seguintes sites consultados. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/internacional/raposa-e-cacada-pela-ultima-vez-na-ingles-1.210145>.

Disponível em: <http://thehunter.com.br/forum/index.php/topic/1420-ca%C3%A7a-a-raposa/>.

<sup>240</sup> Ver: “Hunting and the politics of violence before the English civil war”, de Daniel Beaver (BEAVER, 2008).

<sup>241</sup> Imagens disponíveis em:

<https://historiadosporte.wordpress.com/2009/11/02/esporte-e-arte-na-ingles-do-seculo-xviii/>

Nesta outra pintura que se segue, de domínio público e datada entre o século XVIII e XIX, observamos a recorrente cena da caça à raposa, com cavaleiros adornados com casacos vermelhos e chapéus pretos, em seus cavalos, e cercados por inúmeros cães farejadores.



**Figura 44** - “Huntsman”, Richard Davis (1789-1812)<sup>242</sup>.

Outras imagens dispersas ganham forma a partir das pinturas de Rubens, que produziu uma série monumental de cenas de caça, como as duas esboçadas na sequência. Nesta primeira cena, os homens empunham suas armas e domesticam alguns animais não humanos – cavalos e cachorros – em favor da caça a outros animais não humanos, neste caso, como nos sugere o próprio título do quadro, a caça ao lobo e à raposa. Bem ao centro do quadro, um deles, ao chão, parece soprar um instrumento que participa da ação persecutória. Dois homens aparecem hierarquicamente destacados, com seus trajes nobres em cor negra e verde, sobre os seus cavalos em posição de batalha, com as duas patas dianteiras levantadas. Não passa despercebida a figura feminina da nobre mulher à direita da pintura, com suas vestes vermelhas e negras, chapéu com plumas claras e, possivelmente, também sob um cavalo que não nos fica visível. Ela não participa diretamente da cena da caça, mas observa o violento combate entre animais humanos e

---

<sup>242</sup> Imagem disponível em:  
<http://www.publicdomainpictures.net/view-image.php?image=76543&picture=pintura-caca-a-raposa&large=1>.

não humanos, bem como entre animais não humanos entre si, aparentemente protegida pela posição da mão direita do cavaleiro que maneja o cavalo branco.



**Figura 45** - “Caça ao lobo e à raposa”, Peter Paul Rubens (1615-1921). Metropolitan Museum, Nova York<sup>243</sup>.

A cena é de violência e de guerra induzida por humanos, centralizada no combate entre corpos não-humanos que se digladiam e se mordem ao serem pisoteados pelos cavalos, sendo, portanto, compelidos a lutarem em favor da preservação de suas próprias vidas. Um deles, possivelmente morto, aparece irrisistente no solo.



**Figura 46** - “Diana and Nymphs Hunting Fallow Deer”, Peter Paul Rubens (1638). Coleção particular<sup>244</sup>.

<sup>243</sup> Imagem disponível em: [http://queridobestiarior.blogspot.com.br/2010\\_10\\_01\\_archive.html](http://queridobestiarior.blogspot.com.br/2010_10_01_archive.html).

<sup>244</sup> Imagem disponível em: <http://www.bampfa.berkeley.edu/projects/rubens/exhibition/decorations3detail2.html>

Com especial atenção para este segundo quadro pintado por Rubens, observamos um deslocamento bastante interessante ao visualizarmos, ao invés das persistentes figuras masculinas, a imagem de corpos exclusivamente femininos caçando corsas. Aqui, o lugar de destaque é dado à mítica Diana, que, vestida por uma túnica azulada, ao centro da paisagem marrom-azulada, brande uma lança em direção aos animais em movimento, igualmente perseguidos por cães de caça. Diana está cercada por pelo menos três ninfas, parcialmente vestidas. Uma delas, mais ao fundo, encena a posição como se empunhasse uma outra lança; outra delas, mais à direita, parece agarrar-se ao tronco de uma árvore segurando um dos cães; há outra ainda, logo no primeiro plano da cena, que sopra um instrumento de caça, provavelmente uma trompa, que desempenha seu próprio papel no contexto de ensinar os cães a atacar. Correm todos os animais não-humanos, uns fugindo, outros perseguindo.

Esta cena, emblematicamente feminina, em oposição à prática marcadamente masculina da caçada pré-histórica e da caça às raposas, iniciada já no século XVI, nos remete à mitológica figura romana de Diana, deusa da caça, dos animais domésticos e selvagens, que em algum momento foi identificada e assimilada à Deusa grega Ártemis. O culto de Ártemis ou Diana se confunde com os de outras divindades, numa fusão de várias deusas orientais: *Bendis*, dos trácios; *Anaitis*, do persas e lídios; *Dicrinna*, dos cretenses (protetora dos seres marinhos e pescadores); a sanguinária *Ártemis*, de Táuride, ansiosa por vítimas humanas; a de Éfeso, símbolo da maternidade e da fecundidade, cujo culto guardava relações com as *sacerdotisas armadas* que existiam em Éfeso e na Ásia Menor, conhecidas como Amazonas (JULIEN, 2008, p.66). Deusa lunar e da caça, Ártemis - ou Diana - aparece representada com uma túnica curta, calçando sandálias, portando sua aljava com arcos e flechas, cabelos presos por uma fita e acompanhada por um cervo, cerva ou cachorro.



**Figura 47** - Ártemis (JULIEN, 2008, p.67).

Como patrona de clãs totêmicos<sup>245</sup>, todos os anos lhe ofereciam sacrifícios de animais e de plantas e a consideravam também protetora dos cachorros. Como relata Nadia Julien, na *Enciclopédia de los mitos* (JULIEN, 2008, p. 66-69), Ártemis – ou Diana – era dotada de numerosos poderes: capaz de tornar enfermo ou levar à morte aos mortais através de suas flechas de exímia precisão; suscitar ou sanar epidemias; assistir aos partos de mulheres e gados como símbolo da fecundidade. Seu nome foi dado à artemísia, planta medicinal utilizada como emenagogo, que provoca a menstruação. Cruel, vingativa e orgulhosa de sua eterna virgindade, Ártemis renuncia ao amor e ao casamento em favor da caça e da guerra. Reconhecida, sobretudo, como a deusa das mulheres e donzelas - filha de Júpiter e Latona e irmã gêmea de Febo - obteve do pai a permissão para não se

---

<sup>245</sup> O totemismo e as práticas totêmicas baseiam-se na crença na existência de um parentesco relacional, místico, emocional e genealógico entre os seres humanos e os objetos naturais, como as plantas e os animais. A relação estabelecida entre os seres seria a de parentesco, tal como aquela existente entre irmãos e irmãs, na qual todos são reconhecidos como filhos de uma mesma mãe. O totemismo é por vezes apresentado como a mais antiga expressão religiosa, como uma relação mística entre os homens e os seres da natureza. A palavra carrega o termo “totem”, que deriva da palavra indígena “Ototeman”, do idioma dos índios algonquinos. O totem é um símbolo que identifica uma comunidade e que passa a ser uma referência aos membros de determinado clã. Uma ideia fundamental do totemismo é o “mana”, conceito que, como esclarece Silva (1999), foi compreendido como uma “força mágica presente em seres animados e inanimados”. O totemismo foi analisado por Mauss e, para Lévi-Strauss, foi interpretado como “uma evidência da natureza relacional do pensamento simbólico” (SILVA, 1999, s/p). Como resposta crítica a teorias filiadas a tradições evolucionistas que propunham a crença na existência de povos “primitivos” em contraposição a povos “civilizados”, Claude Lévi-Strauss escreve, em 1962, *O Totemismo hoje*. O totemismo, anteriormente considerado pela tradição evolucionista como uma instituição primitiva e pré-religiosa, passa a ser visto como uma forma de pensamento, por uma diversidade de manifestações que tornavam difícil uma definição categórica e biológica (LÉVI-STRAUSS, 1986).

casar e se manter sempre casta e recebeu, em contrapartida, a companhia de vinte ninfas que, como ela, deveriam também renunciar ao matrimônio.

Certa vez, teria metamorfoseado Acteón, filho de Aristeo, em um cervo - que foi em seguida devorado por seu próprio bando – após sua insistência em contemplá-la nua, enquanto banhava-se em um rio. Em outro episódio, Calisto, uma de suas ninfas, seduzida pelas proposições de Zeus (disfarçado ora de Apolo, Júpiter ou da própria Diana), teria perdido sua virgindade e, depois de descoberta, foi metamorfoseada por Ártemis em ursa e salva da morte por Zeus, que a transportou ao céu entre as constelações. Em versões variadas do mito, essa lenda explica o surgimento da constelação de Ursa maior e da estrela polar. Esse episódio foi eternizado também por Rubens, na pintura que se segue:



**Figura 48** - “Diana e Calisto” (1639), Peter Paul Rubens. Museo del Prado, Madrid<sup>246</sup>.

O tema da sedução de Calisto por Zeus, disfarçado de Júpiter ou da própria Diana, foi vastamente explorado no campo das artes, notoriamente no campo da pintura<sup>247</sup>. Nas diversas versões do mesmo tema, a semelhança de família recorrente evoca o explícito erotismo entre ambas as mulheres – Calisto e Zeus transmutado em Diana –, geralmente desnudas e em atitude amorosa. Em alguns casos, como na primeira imagem, também de Rubens, Júpiter se aproxima de Calisto, enquanto a figura de uma águia observa o casal,

<sup>246</sup> Imagem disponível em: <http://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/diana-and-callisto>.

<sup>247</sup> Veja a obra de artistas tais como Titian Start; Gerrit van Honthorst; Peter Paul Rubens; Federico Cervelli; Caesar van Everdingen; Nicolaes Berchem; Jacob de Wit; Luca Cambiaso; Jean Baptiste Marie Pierre; Karel Philips Spiernicks; François Boucher; Jean-Simon Berthélemy; Jacopo Amigoni; Gaetano Gandolfi; Sebastiano Ricci; Berthe Morisot.

símbolo alusivo de Zeus. Na segunda imagem, Júpiter, marcado pela lança e pelo cachorro de Diana, inclina-se novamente sobre a jovem Calisto, que aparece desnuda sob um manto azul.



**Figura 49** - “Júpiter y Calisto”, Peter Paul Rubens (1613). Staatliche Museen, Kassel, Alemanha<sup>248</sup> (esquerda) e “Diana y Calisto”, Federico Cervelli (1670). National Museum, Varsovia<sup>249</sup> (direita).

Como deusa impiedosa e vingativa, Ártemis – ou Diana – feria com suas flechas certeiras todos aqueles que ofendessem ou atacassem a ela e aos seus. Pertencente à raça das deusas rebeldes, ela é a antítese de Afrodite – a deusa do amor –, antepassada de todas as militantes, animada pelo mesmo ardor revolucionário: “*sufragistas, feministas, comunistas, anarquistas etc. nas que encontramos o alento dinâmico de quem luta com ardor pela liberdade política, social ou sexual, ou pela emancipação da mulher*” (JULIEN, 2008, p.68). Serviu de modelo a numerosas divindades guerreiras femininas na mitologia, remotas antepassadas das mulheres emancipadas, associadas ou inadaptadas, que não abdicam frente ao mundo e ao homem, não se submetem, não renunciam à liberdade. Talvez, a imagem mais interessante surgida com Diana ou Ártemis, nos rastros da prática da caça, seja mesmo o movimento paradoxal dessa deusa no mundo dos mitos: a lenda das guerreiras que lutam, com armas na mão, contra o homem simbolizaria, para alguns, a vitória do *animus*, princípio masculino, em detrimento do *anima*, princípio da feminilidade. Paralelamente a pretensões feministas assumidas por essas deusas, a maioria seria responsável igualmente pela função *protetora da vida feminina*, deusas da lua e da fecundidade que, além do mais, tutelariam a reprodução humana.

Na primeira pintura, a seguir, feita por De Chirico, Diana é representada dormindo, ao lado de seu cachorro, de seu arco e de algumas frutas amontoadas sob o

<sup>248</sup> Imagem disponível em: <http://www.peterpaulrubens.org/Jupiter-and-Callisto-1613.html>.

<sup>249</sup> Imagem disponível em: <https://sites.google.com/site/iconografiaclassica/home/los-amorios-de-zeus/relaciones-con-humanas/calisto>.

chão. Já na segunda pintura, de autoria de Boucher, essa deusa é vista numa cena recorrente de seu banho, acompanhada por uma de suas ninfas.



**Figura 50** - “Diana sleep in the woods”, Giorgio de Chirico, 1933. Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea, Rome<sup>250</sup>.



**Figura 51** - “Diana leaving her bath”, François Boucher (1742). Louvre Museum, Paris<sup>251</sup>.

<sup>250</sup> Imagem disponível em: <http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1930-1940-2/?lang=en>.

<sup>251</sup> Imagem disponível em: <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/boucher/1/index.html>.

Em muitos casos, Ártemis/Diana aparece como a personificação da vida selvagem e da vida natural, das plantas, dos animais e dos homens, em toda sua exuberante fertilidade. A mítica presença de Ártemis parece reverberar-se em práticas nas quais os xamãs utilizavam a pele de urso para que o grande espírito dos ursos pudesse falar através de seu intermédio. Em muitos desses casos, os principais animais totêmicos eram o urso e também o cervo ou veado e, nesse sentido, não deixa de ser curioso que a raiz “art”, da palavra “Ártemis”, esteja ligada à raiz indo-europeia da palavra “urso”. De fato, muitos desses mitos envolvem a relação da deusa com os ursos, como nas primeiras histórias gregas, nas quais ela aparece como uma urso ao lado de seus filhotes, ou em explicações diversas do rito de iniciação à deusa, em que as meninas dançavam travestidas com a pele desse animal, realizando coletivamente a dança do urso em seu templo. Nessas cerimônias, animais eram sacrificados, revelando desde cedo às jovens seguidoras o lado igualmente sombrio da deusa da caça e da lua e seus mistérios de morte, sacrifício e renovação. Afastando-nos dos sentimentalismos da figura de Ártemis/Diana, nos é revelado um aspecto feroz e sanguinário que deve ser aplacado com oferendas vivas.

A curiosidade terapêutica que a remissão à deusa da caça preserva parece consistir neste paradoxo provocativo, pois ao mesmo tempo em que caça homens e animais é também reconhecida como a Deusa dos animais, aparecendo, ela mesma, como cervo ou urso. Os animais selvagens aparecem aqui como a própria deusa encarnada na forma animal. Ártemis/Diana passa a ser, ao mesmo tempo, caça e caçadora, a presa e a flecha capaz de a abater.

Os diferentes e imprevistos modos como se manifestam e são praticadas as relações de gênero em jogos de caça e de perseguição em contextos históricos específicos apresentam *semelhanças de família*, quer quando tais jogos se processavam na época do domínio romano e cristão, ou, na época da Inquisição Medieval – na instauração e promoção da prática da caça às bruxas<sup>252</sup> –, quer no período da Segunda Guerra Mundial<sup>253</sup>, em que mulheres passaram a ser também perseguidas, assim como homossexuais, judeus, negros e grupos excluídos da pretensão de pureza da raça ariana.

Na contemporaneidade, são muitos os modos como tais relações de gênero, de raça, de classe e de poder – assimétrico e violento – se manifestam. Percorrendo apenas

---

<sup>252</sup> “Martelo das Bruxas” orientou séculos de perseguição às mulheres. Disponível em: <http://www.projetportal.org.br/noticias/15-ufologia/382-qmartelo-das-bruxasq-orientou-seculos-de-perseguciao-as-mulheres.html>.

<sup>253</sup> Ver texto de Jan Friedmann. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/internacional/2010/01/25/a-esquecida-perseguciao-as-mulheres-durante-a-segunda-guerra-mundial.jhtm>.

um desses exemplos remissivos, nos reportamos aos relatos de Waris Dirie, que, mesmo perseguida, consegue escapar de uma imposição de sua cultura.

Foi dessa forma que o rastro inicial e performático da caça e da perseguição nos remeteu igualmente a essa recente história da modelo africana Waris Dirie, narrada em *Flor do Deserto* (2002), que denuncia a mutilação genital das mulheres somalis. Em certa passagem impactante do relato, Waris conta ter sido mutilada aos cinco anos de idade, numa espécie de rito de passagem ao qual são submetidas todas as meninas somalis: seus clitoris são costurados ou extirpados rudimentarmente, sem condições de higiene ou procedimentos menos traumáticos, colocando em risco a vida das mulheres (Wari perdeu duas de suas irmãs pequenas que não resistiram às infecções) submetidas ao ritual de mutilação. A modelo relata sua saga de fuga pelo deserto da Somália e a perseguição da tirania de seu pai, que não apenas permitiu sua mutilação como escolheu para ela um marido que, na época, tinha 60 anos de idade. Waris Dirie, ainda menina, foge de seu país – e para longe das imposições de sua cultura –, sangrando e a pé por cerca de quinhentos quilômetros, enfrentando animais selvagens e areias escaldantes cujas cicatrizes ela carrega até hoje. A cultura de seu país atribui à genitália feminina o estigma do mal, submetendo todas as filhas mulheres ao ritual que, embora continue permitindo que sejam mães, as impedirá para sempre de sentirem prazer no ato sexual.

Novamente aqui, não se trata mais apenas de histórias de fuga e de perseguição maniqueísta de mulheres por alguém do sexo oposto, mas por integrantes atores variados de uma cultura que perpetua, de diferentes modos, a lógica hierárquica dominante na qual a mulher deve servir aos interesses sexuais masculinos, às necessidades e prazeres do mundo falocêntrico e aos interesses da procriação da espécie humana. Mas a aparente passividade cede lugar à transgressão de um ser em fuga, ser que não aceita a condição de presa domesticada, em complexa condição de liberdade, e que precisa decidir por si mesmo os caminhos a se trilhar, *sem auxílio algum de sua cultura tradicional*.

O forte efeito performático sobre meu corpo, inicialmente induzido a partir do ato da fuga e da perseguição daquela galinha de domingo clariciana de destino previsível (seria devorada!), remeteu-me a uma série de envios a outros jogos envolvendo humanos e não humanos, ou então, humanos e humanos.

Assim, a dimensão da caçada me conduziu, casualmente, ao belíssimo livro de Sjón, *The Blue Fox* (originalmente, *Skugga-Baldur*), sobre uma antiga lenda islandesa. A tradução brasileira da novela *The Blue Fox* me despertou a curiosidade, já que foi traduzida para o português ora como *A raposa azul* (2010) ora, também, como *A raposa*

*sombria* (2013). *A raposa azul* soou-me performática, afinal, eu nunca havia ouvido falar em raposa azul e nem sabia se, de fato, existiam raposas azuis ou se se tratava de um título figurativo, como geralmente o são vários daqueles que se incluem no gênero literário. Ainda assim, a raposa azul de fato existia, como vim a saber posteriormente, e era também conhecida como raposa-do-ártico ou raposa-polar, por habitar o hemisfério Norte e variar sua pelagem conforme a estação do ano: branca azulada no inverno e castanho-parda no verão.

*A raposa azul* é uma novela baseada em uma lenda de um pastor caçador que inicia sua perseguição à enigmática raposa azul lá pelas bandas do remanso sul em direção ao norte, onde a neve ainda não havia se acumulado. Se a galinha de Clarice havia casualmente me remetido à raposa azul de Sjón, quando comecei a leitura do romance, imediatamente a raposa azul me remeteu de volta à galinha de Clarice. O elo de similitude que me permitiu a remissão foi, mais uma vez, a prática persecutória: no conto de Clarice, da galinha; na novela de Sjón, da raposa azul. Além disso, uma vez mais, o caçador era um macho humano e a presa uma fêmea não humana. Aos poucos, fui acompanhando as imagens singulares do romance, repletas de cores e poesia, assim como os passos do pastor caçador – dom Baldur Sombra – em meio à fria e monumental paisagem do inverno islandês. Como no fragmento selecionado, raposa, pedra, caçador parecem entrelaçar-se num jogo de sutilezas reveladoras:

De tão parecidas, uma raposa-do-ártico e uma pedra confundem-se de forma assombrosa, e quando uma delas posta-se sobre uma rocha, num desses dias de inverno, é um caso perdido tentar distinguir uma da outra. Por isso ela é mais difícil que a raposa *branca*, que se converte em nódoa *negra* ou *amarela* sobre a neve. A raposa cola como um raio em sua pedra, e deixa o flanco aberto para a rajada de *neve*. Ela se encolhe toda, enfiando o focinho entre as patas e expondo o traseiro ao vento. Depois, volta a erguer as pálpebras, ajustando o foco para poder ficar de olho no sujeito, que está lá parado feito pedra, coberto pela neve, no ponto mais alto do Rincão dos Ásios. Já faz umas oito horas que ele está lá, sob vento e neve constantes [...]. E o animal tem de fazer um esforço enorme para lembrar que ali vai um caçador (SJÓN, 2013, p.7. Itálicos nossos).

Aos poucos, o romance vai instituindo singularmente, entre os jogos de cores, sons, cheiros e tato da paisagem animal, vegetal e mineral, a brincadeira metafórica das metamorfoses entre os mundos humano e não-humano, tensionando os limites entre natureza e cultura, nos limites do “mundo habitável”. Duas histórias vão também se cruzando no enredamento da frase de Ovídio – “nada desaparece, tudo se transforma”

(SJÓN, 2013, p. 59) e da inscrição “As metamorfoses”<sup>254</sup>. No exato momento em que Baldur Sombra prime o gatilho de seu trabuco contra a sua presa, somos transportados para uma segunda história, a do botânico Fridrik e da renegada e violentada Abba, que, por ser portadora de uma espécie de síndrome, torna-se protegida pelo humano botânico humanitário. Aos poucos, descobrimos que o naturalista foi casualmente ao seu socorro, encontrando-a acorrentada às vigas de um navio naufragado. De modo surpreendente, os destinos de todos esses personagens vão sendo revelados num percurso que tensiona provocativamente a violência – por vezes poética – da natureza e a barbárie humana. Curiosamente, as falas de Abba, ao longo do romance, como o dicionário de suas palavras, disponibilizado pelo seu tutor vitalício, são tão incompreensíveis quanto os sons onomatopéicos dos animais. Sua morte coincide com a morte da raposa e o desaparecimento de dom Baldur, num movimento cíclico absolutamente revelador. E o azul vai, aos poucos, nivelando tudo em meio àquele rigoroso inverno do vale: “A geleira projetava sua sombra azulada contra a gruta [...] (SJÓN, 2013, p.80). A cintilação azulada percorre as sensações do frio, do gelo e da neve e também o lado sombrio que se constitui entre natureza, paisagem, mundo humano e mundo animal não humano.

No jogo perigoso da extensiva caçada, quem é quem? quem caça quem? Vamos, pouco a pouco, adentrando a narrativa e descobrindo um enredamento inalienável e sensual entre caçador e animal não humano. Algumas das poéticas passagens do romance descrevem com precisão e detalhes quase doentios os procedimentos de busca e as estratégias mentais - identificação, antecipação, preparo e pontaria - do caçador na tentativa do abatimento:

- Que *sombra* foi aquela?  
Terá sido alguma pedra que rolou?  
Agarrou o binóculo, mas não conseguiu ver nada: as lentes embaçaram.  
Limpou-as com uma das mangas.  
O quê? Será isso mesmo? Mas que diabos, sumiu... não!  
Lá estava ela outra vez no campo de visão.  
- Cabeça de raposa!  
Sim, era isso mesmo, era o topo da cabeça que despontava. Era mesmo a raposa-do-ártico, que certamente já devia estar ali há um bom tempo.  
O sujeito engatilhou a arma.  
A raposa soltou um regougo agourento (SJÓN, 2013, p.23. Itálicos nossos).

Ao mesmo tempo em que o exímio caçador vai se acercando sorratamente de sua presa tão cobiçada, escolhendo a posição ideal para, enfim, subjugar-la, a raposa,

---

<sup>254</sup> Remissão à *Metamorfoses* (OVÍDIO, 2003).

presentindo o perigo quase de modo ‘intencional’, parece brincar do jogo de pega e esconde, fingindo-se (se é que é dado à raposa fingir) vencida, antecipando as previsões do adversário até se safar mais uma vez, fugindo da pontaria de sua arma:

Com o vento no lombo, o sujeito avançava ligeiro. Que a raposa o farejasse já pouco importava – *ela sabia que ele vinha em seu encaço*. Ele parava de quando em quando, espreitando em volta. A técnica era sempre a mesma: *usava toda a sua capacidade mental para antecipar a trajetória que a raposa iria percorrer e escolhia uma posição a partir da qual ela ficasse totalmente à sua mercê* [...].

Estaria o pensamento dela tão ocupado com o perigo a ponto de ela baixar a guarda, deixando o flanco aberto para que ele compreendesse as suas intenções? Será que ela havia negligenciado a tarefa de despistá-lo? Ou será que houve transmissão de pensamento entre a caça e o caçador? (SJÓN, 2013, p.11. Itálicos nossos).

[...] Ela parecia totalmente alheia ao perigo [...].

O sujeito deu mais uma boa olhada nela.

*Concentrou todos os seus pensamentos nela, na tentativa de ter uma melhor percepção de suas intenções* [...]. Seu comportamento, porém, indicava que ela pressentia um grande perigo. Mas como, se pelos meios normais ela não podia ter a mínima ideia da presença dele?

A única explicação plausível é que ela tenha intuído o que ele pretendia fazer:

– Ali vai um caçador! (SJÓN, 2013, p.9. Itálicos nossos).

Por um instante, entretanto, sem o aporte de arma alguma que não fosse sua própria visão, a caça mira o caçador e ambos parecem se contemplar: um animal olha o outro, apercebe-se desse outro mutuamente:

Que bela raposa era aquela. *Cor de terra*, bem peluda e rabuda, ela largou em disparada, claramente acuada, dando saltos elásticos e certos.

O sujeito saiu no encaço dela.

E tudo se deu exatamente como ele previa. A raposa meteu-se no olho do turbilhão de *neve* e, no exato momento em que seria engolida pela nevasca, *ela parou de repente e olhou na direção do sujeito*.

E então disparou outra vez, como um foguete (SJÓN, 2013, p.12. Itálicos nossos).

Mas a astúcia instintiva da raposa azul para se subtrair do campo de alvo do atirador dura até o seu momento de possível falha:

A raposa fecha os seus olhos *grises* e, quando torna a abri-los, o sujeito havia sumido da vista.

Ela ergue a cabeça.

Nisso, dom Baldur Sombra aperta o gatilho (SJÓN, 2013, p.37. Itálicos nossos).

Dom Baldur Sombra persegue os rastros da raposa azul assim como a raposa fareja a presença do caçador. A racionalidade mental do humano procura prever e antever todo

tipo de acontecimento animal e natural, mas o pensamento é, por vezes, interrompido pela não-razão da voz e da presença não-humana que institui seus próprios sentidos. A natureza responde, inesperadamente, ao disparo que rasga a tranquilidade dos sertões: “*O cano do trabuco cospe fogo. Deflagrada, a pólvora grita: “ESCUTEM O HOMEM!”*”. A raposa risca o ar, com um regougo triste” (SJÓN, 2013, p.73. Maiúsculas do autor). Está morta. Mas a natural paisagem de gelo responde com igual violência ao disparo do trabuco e a avalanche despenca feroz, carregando o pastor, que voava, repetidas vezes, rumo ao despenhadeiro, até que, após uma longa e angustiante descrição dos efeitos da queda sobre seu corpo, dom Baldur, permanece parcialmente soterrado. Ao recobrar a consciência, percebe, enfim, a presença de uma ave:

Uma sombra cobriu a lâmina de gelo no mesmo instante em que um corvo pousava ali. O bicho ficou estudando aquele sujeito, preso numa armadilha de neve. Dom Baldur agitava a cabeça, tentando espantar aquela ave de mau agouro.

- Maldito seja, medonho leão de chácara dos deuses pagãos!

O corvo, porém, e como é de seu costume, não se deu por intimado. Mais: chamou um companheiro. Quando o pastor se deu conta, eles já eram um par. Rodeavam para lá e para cá, já afiando o bico. Uma torda juntou-se a eles, que já se aproximavam do pastor, rompendo num escandaloso crocitar:

- Crás, crás, crás...<sup>255</sup> (SJÓN, 2013, p.76).

Em meio àquele “alvíssimo sepulcro”, após muitos dias de luta, urrando baixinho sua dor, o pastor finalmente parece conseguir se libertar daquela condição. A neve que já tinha chegado até sua pele nua, derreteu-se em água morna graças ao calor do corpo machucado:

Dom Baldur resolveu pensar qual seria o melhor caminho de volta para casa. Talvez fosse melhor seguir a trilha ao longo dos penhascos [...] ou então... Seu fluxo de pensamentos foi interrompido pelo alarido dos corvos, que voavam em círculos, dobrados pela fome, dando piruetas no ar e crocitando até dar com as asas na terra congelada. O pastor mostrava os punhos para as aves, gritando:

- Calem-se, ou eu sapeco as cabeças de você, seus malditos! (SJÓN, 2013, p.77).

---

<sup>255</sup> Inevitável aqui a remissão temática e imagética ao corvo de Poe e à cena final do filme “Os pássaros” / “The Birds” (1963), de Alfred Hitchcock, baseado no conto da britânica Daphne Du Maurier. O enredo acompanha a ida de uma jovem de São Francisco até uma pequena e isolada cidade da Califórnia em busca de um suposto namorado. A pequena cidade passa a ser o palco de estranhos acontecimentos envolvendo os pássaros: todas as suas espécies, cada vez com maior intensidade, passam a atacar violentamente a população, deixando a cidade aterrorizada. Na cena final, eles vão se reunindo, um a um, diante da paisagem natural, sob o telhado e arredores da casa da protagonista, expulsando os humanos do local. A propósito da cena final, é relevante a observação de que “Os pássaros”, diferentemente das demais produções de Hitchcock, é o único filme em que o suspense narrativo não é racionalmente revelado aos olhos do espectador, fazendo com que o estranhamento e o mistério sejam mantidos ao invés de revelados. **Cena 14** disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ULxw4UDY5g8>.

Caminhando para o final da lenda islandesa – entre a superposição das mortes da raposa, da jovem Abba e do desaparecimento do pastor – seguimos a descrição da violência final do caçador rumo ao seu surpreendente destino. Após dias soterrado na neve, em estado de coma, don Baldur – vestido com seu pulôver de lebre, sapatos de pele crua de foca, casaco e calça de couro fechados por duas fileiras de botões de osso de baleia – trazia a raposa junto ao peito. Entre picos de consciência e inconsciência, a aparição de uma jovem de calças igualmente azuis se revela, conduzindo don Baldur até um recinto onde estava de fato a fonte da vida. O pastor gritou de susto, recobrando a consciência, quando a raposa se agitou junto ao seu peito, lambendo sua ferida como se fosse um gato doméstico. O sacerdote logo passou a observá-la com curiosidade científica quando recebeu cusparadas sanguinolentas do animal, que tentava livrar-se da sujeira provocada pelo tiro. Movimentando-se para todos os lados, mirando os olhos do homem com ar inquisidor, a raposa, com os nervos em frangalhos, retorna à vida e desafia o pastor a um provocativo diálogo. Lá pelas tantas, afinal, o caçador, que tinha desembainhado, dissimuladamente, seu punhal, atribuiu aquela cena improvável da fala da raposa a um feitiço humano. E antes de qualquer resposta, ele enfia o instrumento no peito do animal erguendo a carcaça da raposa até a ponta do punhal, olhando bem nos *olhos cinzentos* do bicho, cujas pupilas se estancavam como um extenso lago: “Sim, ela estava irreversivelmente morta” (SJÓN, 2013, p. 91):

Virou o bicho de bruços, abrindo-o ao longo do espinhaço. [...] Enfiou a mão por ambos os flancos, até alcançar as vísceras, abrindo caminho cuidadosamente com a ponta dos dedos, para separar a pele das carnes e da gordura do animal. [...] Separou os membros das juntas, cortando as patas inferiores de fora a fora para retirar a pele. Enfiou o dedo indicador no focinho, e arrancou o nariz do crânio do bicho com a unha. [...] Puxa, empurra, estica e força, e eis que consegue finalmente separar o animal completamente de sua pelagem avermelhada (SJÓN, 2013, 91-92).

Completamente despido, “nu em pelo”, o pastor veste finalmente o pelego da raposa. Aquela pele coube-lhe tão perfeitamente que cobriu todo o seu corpo, da cabeça aos pés. O que sobrou da raposa era feio de se ver, jazia ao solo, “como um feto no útero”. No ato final do sacrifício, o pastor enfia a mão no tórax do animal, arrancando seu coração e levando-o até sua boca para ser devorado. Terminando de cobrir sua cabeça com o pelego, já não se lembrava de nada, incapaz de cantar ou recitar qualquer poema, trechos, citações ou canções humanamente e outrora memorados. Comeu cada pedacinho do viscoso coração de raposa e, travestido completamente de sua pele, como um relâmpago,

o homem tornou-se enfim raposa. A seus pés, sobre a crista da geleira, estende-se agora um respeitável vale, aos olhos do novo animal que, logo, ele se tornou:

No meio do vale, repousa um lago farto em trutas no fundo e falaropos na superfície. Ratões-do-banhado saltam e maçaricos pupulam pelos charcos. Perdigões fazem seus ninhos entre os tufos. Abelhões zurram sobrevoando o musgo, e as tarâmbolas anseiam pelo movimento em que se deixarão capturar. Tudo ali é mais verde e mais azul, maior e mais robusto do que antes. De repente, uma raposa regouga no lajeado que guarda a entrada do vale:

- A-ga-gag!

Àquele chamado, Baldur Sombra fica de ouvidos em pé. O cheiro não deixa dúvidas. Trata-se de uma fêmea no cio. Os olhos dele ardem de desejo. Deixa o Belo Vale para trás numa dolorosa correria: tem de ser o primeiro a alcançá-la.

O calendário humano indica que é primavera. (SJÓN, 2013, p, 93).

O humano pastor desumano pagou, de fato, um alto preço pela sua conduta terrena, se poderíamos assim dizer, pagou com “a própria pele”. Nessa sucessão de envios remissivos que partiram mesmo da estratégia antecipadora do conto da galinha de domingo clariciana, fomos incitados pelos efeitos que nos conduziram à busca dos rastros da fuga e da perseguição, da galinha, das caças selvagens, das mulheres, de Ártemis ou Diana, da raposa vermelha, da raposa azul... O efeito performático da fuga da presa não-masculina e não humana aliado ao jogo cromático produzido ao longo de *A raposa azul* nos convida a percorrer uma outra caça à raposa:

O olhar dos cães, a mão nas rédeas  
E o *verde* da floresta  
Dentes *brancos*, cães  
A trompa ao longe, o riso  
Os cães, a mão na testa  
O olhar procura, antecipa  
Senhorita, seus anéis, corcéis  
E a dor no coração *vermelho*  
O rebenque estala, um leque aponta: foi por lá...

um olhar de cão, as mãos são pernas  
E o *verde* da floresta  
Oh, manhã entre manhãs  
A trompa em cima, os cães  
Nenhuma fresta  
O olhar se fecha, uma lembrança  
Afaga o coração *vermelho*  
Uma cabeleira sob o feno  
Afoga o coração *vermelho*  
Montarias freiam, dentes *brancos*: terminou

Línguas *rubras* dos amantes  
Sonhos sempre *incandescentes*  
Recomeçam desde instantes

Que os julgamos mais ausentes  
Ah! recomeçar, recomeçar  
Como canções e epidemias  
Ah! recomeçar como as colheitas  
Como a lua e a covardia  
Ah! recomeçar como a *paixão e o fogo*

O abate da galinha, o abate da raposa azul, o abate da raposa vermelha... saltando de um jogo a outro alteram-se as *semelhanças de família*, algumas tornam-se mais outras menos familiares. O jogo agora é o da canção de João Bosco e Aldir Blanc - *Caça à raposa*<sup>256</sup> - cuja questão do gênero e das encenações do feminino reincide mais uma vez sobre a lógica da fuga e da ação persecutória. Neste novo jogo sustentado por “Caça à raposa”, as fronteiras entre a caça ao animal em meio à floresta nublam-se com a perseguição do corpo humano feminino e ao jogo do desejo dos amantes: caçador ou homem, raposa ou figura humana feminina, caça e fuga obstinada, branco e rubro cujas cromáticas mesclam-se entre dentes, línguas, corações, paixão, incandescência e o fogo. Sem incidirmos no erro de reduzir a obra ao seu conteúdo e interpretá-lo, sem correremos o risco de domar a canção, nos termos de Susan Sontag (1987), visualizamos em *Caça à raposa* todo o movimento de uma caçada até o abate final da presa perseguida. Novamente aqui, o dinamismo do jogo é reforçado pela repetição da palavra “recomeçar”, que institui a dinâmica cíclica e dialética das coisas, das relações e da vida: este “recomeçar” que carrega tanto a repetição do movimento, muitas vezes opressivo, quanto o desejo e a possibilidade da mudança; o fim que traz consigo seu próprio recomeço. Além disso, a persistência de um acorde cromático repetido em vermelho – para além do som da voz que a encenação nos provoca quando a música é cantada por Elis Regina, por exemplo –, indicativos do “coração vermelho”, do “fogo”, da “paixão”, das “línguas rubras dos amantes” e dos “sonhos sempre incandescentes”, provocam novos efeitos que performam e nos incitam a novas descobertas.

A mudança de um contexto para outro, ou seja, a passagem da permanência do azul, da raposa azul, para a permanência do vermelho ou rubro das paixões, da letra da canção, provoca impressões da ordem dos sentidos. Foi praticamente impossível para alguém que, como eu, trazia Wittgenstein como uma referência de primeira instância para a condução destas *Investigações Literárias*, não se sentir tentada a ler *A raposa Azul* e a letra da canção *Caça à raposa* sob o pano de fundo de uma gramática das cores. Afinal,

---

<sup>256</sup> Do álbum “Caça à Raposa” (1975). Itálicos nossos. **Cena 15** disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BQOifim6cQ8>.

o tema das cores havia acompanhado Wittgenstein ao longo das duas fases de seu pensamento, o que tornou possível que, após a sua morte, o conjunto de aforismos e reflexões esparsas sobre esse tema fosse reunido, organizado e publicado sob o título *Anotações sobre as cores* (2009)<sup>257</sup>. Diferentemente de em “Uma Galinha” de Clarice, tanto em *A raposa Azul* quanto em *Caça à raposa*, as cores parecem desempenhar um papel fundamental, parecem querer falar com a gente. Explodem a todo o momento induzindo efeitos performáticos na superfície de nossa pele. E isso parece ocorrer, sobretudo, quando há uma leitora terapeuta, tal como eu, disposta a fazer os acordes cromáticos que compõem os cenários desses textos dialogarem com a questão do gênero.

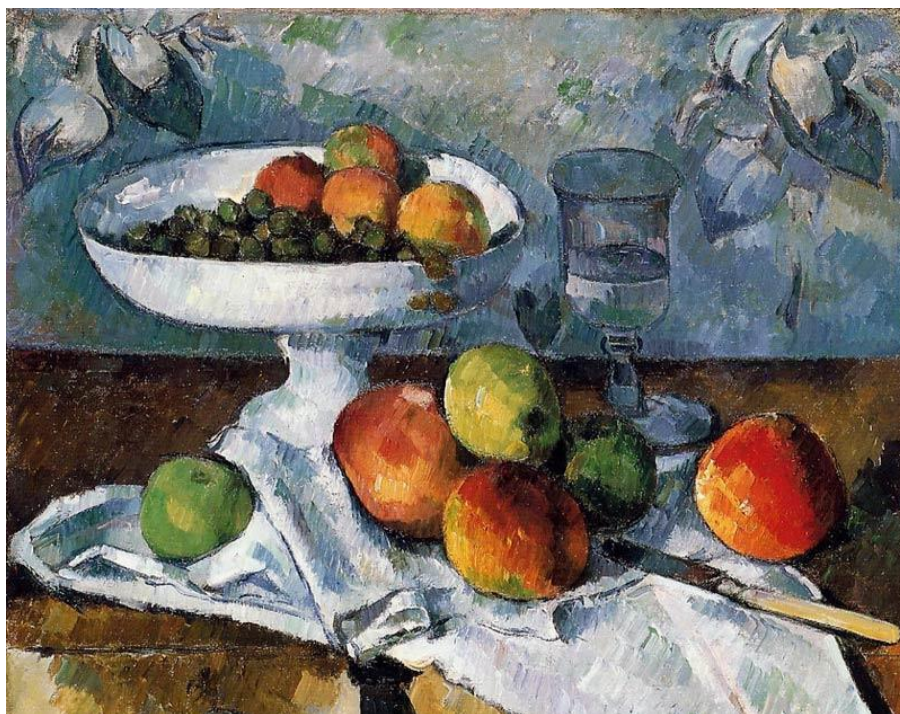
Num primeiro momento, o azul que percorre a paisagem de *A raposa azul* anuncia a sensação térmica daquele inverno congelante. De fato, o azul é apontado como a cor mais fria dentre as cores, pela própria experiência da pele submetida a baixas temperaturas, que fica azulada, assim como os lábios. Como propõe Eva Heller, em sua *A psicologia das cores* (2013), o gelo e a neve possuem uma cintilação azulada e o azul produz um efeito mais frio do que a coloração branca, que significa luz: “o azul é sempre o lado sombrio” (HELLER, 2013, p.27). Na pintura, desde os impressionistas, a partir de 1850, a reprodução das coisas distanciou-se das cores reais e passaram a ser dissolvidas na cor da luz, desaparecendo as antigas sombras amarronzadas. Heller aponta que na pintura moderna, as sombras ganham tons azulados, como os recorrentes sombreados das pinturas de Cézanne. O grupo artístico “O Cavaleiro Azul” (*Der Blaue Reiter*), por exemplo, fundado em 1911 por Franz Marc, Wassily Kandinsky, Alfred Kubin e Gabriele Münter, recebeu este nome porque seus fundadores gostavam de pintar cavalos e tinham o azul como cromática favorita. Henri Matisse pintou até tomates da cor azul, ao que lamentou, certa vez, ser o único a ver tomates azuis.

Yves Klein chegou a patentear seu azul como “azul Yves-Klein internacional” e pintou quadros totalmente azuis, indicando a cromática como a cor das possibilidades, além de baratear o método de produção do azul ultramarino sintético (HELLER, 2013,

---

<sup>257</sup> Anotações sobre as cores reúne uma série de manuscritos (172, 173 e 176) do espólio de Wittgenstein, portanto, momento da sua reflexão mais madura. Examinando a natureza de proposições gramaticais sobre as cores, Wittgenstein confronta a *Doutrina das Cores* de Goethe e aponta para um paradoxo de sua pretensão fenomenológica de ter escrito para pintores. Mesmo reconhecendo a legitimidade gramatical dos problemas fenomenológicos, Wittgenstein rejeita as pretensões de qualquer fenomenologia. Ele também tece críticas aos textos de Runge e dos psicólogos da *Gestalt*. Os critérios de identidade das cores seriam diversos não porque temos diferentes experiências e impressões delas, mas porque as palavras associam-se a elas de acordo com critérios específicos de comparação. O conceito da cor seria determinado em complexos jogos de linguagem: “Não queremos encontrar uma teoria das cores (nem fisiológica nem psicológica), mas antes a lógica dos conceitos de cor. E esta leva a cabo o que, com frequência, injustamente se espera de uma teoria” (WITTGENSTEIN, 2009, § 22).

p.26). Nas imagens a seguir, visualizamos uma natureza morta de Cézanne e seu azulado sombreado, seguida por três telas de Klein, “Las antropometrias”, elaboradas a partir de uma performance corporal com a colaboração de diferentes mulheres que primem seus corpos pintados de azul nas superfícies brancas das telas.



**Figura 52** - “Comptoir, verre et pommes”, Paul Cézanne (1880). Museum of Modern Art, New York<sup>258</sup>.



**Figura 53** - “Anthropométrie de l'Époque bleue”, Yves Klein (1960). Galerie internationale d'art contemporain, Paris<sup>259</sup>.

<sup>258</sup> Imagem disponível em: <http://www.similart.fr/node/1380>.

<sup>259</sup> Imagens disponíveis em: [http://www.yveskleinarchives.org/works/works1\\_fr.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_fr.html).

Um exemplo bastante conhecido são os quadros do “período azul” (1901-1904) de Pablo Picasso, que mostram um azul através de um efeito do frio. A crítica de arte Helen Kay, citada por Heller, faz a seguinte descrição: “o famoso azul de Picasso é o azul da miséria, dos dedos frios, das freiras, dos lábios exangues, da fome. É o azul do desespero... o azul do *blues*” (HELLER, 2013, p.28).



**Figura 54** - “Refeição do Homem Cego”, Pablo Picasso (1903). Metropolitan Museum of Art, New York<sup>260</sup> (esquerda). “Mother and child”, Pablo Picasso (1902). Harvard Art Museums, Cambridge<sup>261</sup> (centro) e “La vida”, Pablo Picasso (1903). Cleveland Museum of Art, Cleveland<sup>262</sup> (direita).



**Figura 55** - “The Blue Room” (The Tub), Pablo Picasso (1901). The Phillips Collection, Washington<sup>263</sup>.

<sup>260</sup> Imagem disponível em: <http://www.bossame.com.br/metropolitan-museum-of-art-imagens-gratuitas/>.

<sup>261</sup> Imagem disponível em: <http://www.harvardartmuseums.org/art/299993>.

<sup>262</sup> Imagem disponível em: [http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions/perc105.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc105.html).

<sup>263</sup> Imagem disponível em: <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/a-blue-room-a-tub-1901>.

Eva Heller percorre algumas simbologias culturais das cores que acabam por se conectar com certas encenações de gênero que nos fazem retornar à *A raposa Azul* e à *Caça à raposa*, antes da volta completa à “Uma galinha”. Sobre o azul, em certo momento, ela indica o seguinte:

O azul é a principal cor das virtudes intelectuais. Seu acorde típico é azul e branco. Essas são as principais cores da inteligência, da ciência, da concentração. [...] Sempre que se exige que a fria razão sobrepuje a paixão, a cor azul aparece como cor principal. O primeiro computador a conseguir vencer um campeão mundial de xadrez levava o nome, extremamente significativo, de *Deep Blue*. Faz muito sentido que o azul seja a principal cor do masculino. Contudo, pela simbologia antiga, o azul era a cor do feminino. O azul é o polo oposto, passivo e tranquilo, do vermelho, ativo, forte e masculino (HELLER, 2013, p. 32).

Azul e vermelho aparecem, em certo sentido, nas pesquisas da estudiosa alemã, como cores em movimento de oposição deslizante, já que o azul, em determinados contextos, aparece como uma cor ligada à ciência, à razão e ao masculino, entretanto, pela simbologia antiga, aparecia como a cor do feminino, e o vermelho, a mais forte das cores, como uma cor masculina. A simbologia do vermelho estaria marcada por duas vivências elementares: o vermelho do fogo e o vermelho do sangue. Fogo e sangue teriam um significado existencial ao longo dos tempos e das culturas:

Do amor ao ódio – o vermelho é a cor de todas as paixões, as boas e as más. Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, “vê-se tudo em vermelho”. Pintamos os corações de vermelho, pois os enamorados acreditam que todo o seu sangue afluí ao coração (HELLER, 2013, p.54).

O vermelho é apontado como a cor simbólica da vida animal e o sangue, em muitas culturas, era visto como lugar da alma. Sacrifícios de sangue eram comuns a todas as religiões antigas: a oferta do sangue animal ou humano; o sacrifício animal; rituais simbólicos que persistem ainda, como o cristão de beber o vinho como o sangue de Cristo. O vermelho é também a cor litúrgica da Igreja Católica e nos remete ao sangue sacrificado, às batas sacerdotais e mantos do altar em dias em que se recorda, por exemplo, a Paixão de Cristo. Na Antiguidade, já foi costume a prática de banhar os recém-nascidos no sangue de animais vigorosos, na crença de que a força animal seria transferida aos pequenos humanos. Os gladiadores também bebiam o sangue de seus opositores na crença de que internalizariam sua força.

O vermelho, ao contrário do azul, é uma cor quente, como o calor do fogo e do “sangue fervente” da paixão, que também pode queimar e consumir. As oscilações dos acordes cromáticos em vermelho passam por sentimentos tão diversos quanto a alegria e a dor, o amor e o ódio, o erotismo e o perigo. Ao contrário do frio azulado, o fogo aqueceria os corpos e os espíritos, purificando-os através da destruição. A veneração do fogo se aliaria ao poder divino; as chamas, que se lançam para cima, remeteriam ora ao céu – como procedência divina – ora ao vermelho incandescente do inferno demoníaco, como quando o calor solar ameaça a vida terrena. Daí que os acordes cromáticos em vermelho também ganhariam sentidos ligados à perversidade e à destruição (HELLER, 2013, p.55-57).

No acorde cromático vermelho-azul se uniriam as forças do corpo e do espírito e os deslocamentos de sentidos entre essas cores são expressos pelas práticas das culturas. O vermelho é tido como uma cor masculina – Goethe chamava o vermelho de “rei de todas as cores”<sup>264</sup> –, cor da força, da atividade e da agressividade, em oposição à passividade e delicadeza do azul: “*O fogo é masculino, a água é feminina. O vermelho é a cor de Cristo, o azul é a cor de Maria*” (HELLER, 2013, p.57). Por outro lado, é comum, em nossa cultura, presenciarmos uma associação do azul como atribuição ao masculino e do vermelho, ao feminino. Como propõe Heller, tal distinção estaria atrelada às cores usualmente relacionadas ao universo infantil, como o azul-claro e o cor-de-rosa, modismo surgido a partir da década de 1930. A cor rosa se originaria do vermelho, cada vez mais significado entre as cores femininas:

O azul como cor feminina teve sua importância fundamental na pintura antiga, por ser a cor simbólica da Virgem Maria, a mulher de maior destaque no cristianismo. Maria foi a figura mais pintada da trindade cristã. Azul é a sua cor. Azul 12. [...] À virgem e ao azul pertencem as tão citadas qualidades femininas, como: passividade, reserva, busca por harmonia, amor à ordem. A safira é a pedra preciosa atribuída ao signo de Virgem (HELLER, 2013, p. 33).

Recorremos a algumas imagens, dentre o vasto arquivo cultural das pinturas de alguns períodos, que expressam a cor azul como cor simbólica da figura feminina da Virgem Maria, a mulher de maior destaque no cristianismo, e, por extensão, à representação da santidade, castidade e lealdade, como nas pinturas seguintes, de Rafael,

---

<sup>264</sup> A *Doutrina das Cores*, de Goethe, foi publicada em alemão em 1810 e exerceu influência significativa nos artistas pré-rafaelitas e em pintores como William Turner (1775-1851) e Wassily Kandinsky (1866-1944) (GOETHE, 2009).

di Biago, Mestre Ataíde, o Aleijadinho, e da Vinci. Curiosamente, o contraste opositivo do vermelho aparece também em grande parte dessas imagens:



**Figura 56** - “Madona Conestabile”, Rafael (1504). Museu Hermitage, São Petersburgo<sup>265</sup>.



**Figura 57** - “Madona com criança”, Bernardino di Betto di Biago (1500) (esquerda); Detalhe de “Assunção da Virgem”, Mestre Ataíde (1790). Igreja de São Francisco de Ouro Preto (centro) e “Virgem com o menino. São João Batista e São Nicolau de Bari”, Rafael (1505). National Gallery, Londres (direita).

<sup>265</sup> Imagem disponível em: [http://allart.biz/photos/image/Raphael\\_83\\_Conestabile\\_Madonna.html](http://allart.biz/photos/image/Raphael_83_Conestabile_Madonna.html).



**Figura 58** - “Pietà”, Rafael (1504). Museu Isabella Stewart Gardner, Boston (esquerda), “A virgem dos Rochedos”, Leonardo da Vinci (1483–1486). Museu do Louvre, Paris (centro) e “Madonna do Fuso (Virgem do Fuso)”, Leonardo da Vinci (1501). Florença (direita).

A respeito desta identificação da cor azul com qualidades como pureza, castidade, santidade e lealdade, também há observações no campo da arte e da pintura sobre a recorrência do azul como a cor da fidelidade. Distância e fidelidade se relacionariam nesse jogo aproximativo:

como cor da distância, o azul é também a cor da fidelidade. A fidelidade tem a ver com a distância pois ela é posta à prova somente quando surge a oportunidade para a infidelidade. [...] Na poesia romântica, aparece como personificação da fidelidade a Sra. Staete – “Staete” significa “constância”. A Sra. Staete traja um vestido azul. No mais famoso retrato da Madame Pompadour, pintado em 1758 por François Boucher, aparece uma pequena flor azul em seu peito, exatamente sobre seu coração – desta forma o quadro se tornou bem mais que uma simples representação de sua beleza e elegância, serviu também como declaração de amor a Ludwig XV, a quem o quadro foi destinado. Em inglês o azul está estreitamente associado à fidelidade: “true blue” significa fidelidade inquestionável (Nota do tradutor: “True blue”, em inglês, significa uma pessoa absolutamente honesta e fiel; esse termo derivou da tinteira “true blue”, também chamada “Coventry blue”, que ficou muito famosa por produzir uma cor imutável) [...] (HELLER, 2013, p. 24-25).



**Figura 59** - “Madame Pompadour”, François Boucher (1758).

Como expressa ainda Heller, de acordo com a tradição antiga, o azul simbolizava o princípio feminino, assim como inspirou predominantemente nomes de mulheres, sendo evitado como sobrenomes, pelo fato da tradição perpetuar a linhagem masculina dos sobrenomes:

De acordo com a tradição antiga, o azul simbolizava o princípio feminino. O azul é plácido, passivo, introvertido; no simbolismo ele pertence à água, que também é um atributo feminino. Em todas as línguas há nomes que são tirados das cores. A algumas cores correspondem predominantemente nomes de meninas, a outras, nomes masculinos. [...] O azul pertence, sem sombra de dúvida, aos nomes das meninas. Do nome latino *caelestis* – azul celeste – foram compostos os nomes Celestina, Celina, Coelina, Selina. Do azul-celeste de outras línguas vieram Urdina, Sinikka, Saphira. “Bluette” é como se chamam as centáureas azuis francesas – e é também um nome feminino. “Íris” também é uma flor azul e nome de mulher. Em contraste, existe apenas um nome masculino azul: Douglas, que significa “o azul-escuro”. [...] “Azul”, como sobrenome, é muito mais raro do que “Preto” ou “Vermelho” (em alemão, “Schwarz” e “Rot” são sobrenomes comuns). Em virtude de os sobrenomes se perpetuarem século após século na linhagem masculina, sobrenomes femininos foram sempre evitados (HELLER, 2013, p. 33).

Os efeitos das cores sobre o corpo, do mesmo modo que a linguagem, não são congêntos e seus efeitos cromáticos, promovidos pela combinação entre as diversas tonalidades, muitas vezes são mais significativos do que a caracterização isolada de uma

só cor. Haveria, por certo, muito mais sentimentos do que cores, de modo que a cada cor estariam associados conceitos bastante diferentes. No entanto, o fato de aprendermos culturalmente determinados usos e simbologias faz com que determinados sentidos e significados sejam interiorizados como se fossem inatos. O azul da *raposa azul* de Sjón percorre o frio, o gélido, o distante, o sombrio e o melancólico e alcança outras imagens que compõem o movimento terapêutico, passando por algumas distinções de gênero reveladoras:

Em sua obra *Sobre o espiritual na arte*, Kandinsky escreve: “Quanto mais profundo o azul, mais ele chama o homem em direção ao infinito, despertando nele o anseio pelo puro e, finalmente, pelo transcendental”. Esse azul do anseio também se encontra nos *blues*. Os *blues* surgiram entre os negros americanos e seu nome, naturalmente, veio de azul – que inclusive, em inglês, significa também “triste” e “melancólico”. E quem, em sentido figurado “tem os *blues*”, sopra tristeza. As canções dos *blues* falam de saudade, das dores de amor, do ansiar. A mais famosa peça musical “azul” é a *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin. Quando se está melancólico, inclusive o amor é azul, como na canção “Bleu, bleu, l’amour est bleu... (HELLER, 2013, p. 46).

No fragmento anterior, na perspectiva de Kandinsky, o azul conduz o homem em direção ao infinito, despertando sentimentos como a pureza e a transcendentalidade. Tais sentimentos são assumidos, no romance de Sjón, por toda aquela paisagem natural de inverno, pela natureza e pelos animais que ali convivem e vivenciam seus ciclos intermitentes. Azul do infinito é também o azul da eternidade de vidas em decomposição irreversível, de vidas limítrofes<sup>266</sup>. Os sons, as cores, os cheiros e movimentos daquela natureza não conseguem ser racionalizados nem compreendidos pelo conjunto de sentidos humanos, que a subjuga. A possível pureza do humano é quase ausente, realizável apenas na figura feminina de Abba, cujos sons e grunhidos também se tornam irreconhecíveis aos ouvidos positivos dos homens e mulheres daquela comunidade, que a rechaçam, a violentam e a abandonam. O azul – frio, silencioso e distante – cede lugar para a melancólica condição humana, a tristeza e a frieza que já não caracterizam apenas o ambiente terreno e atmosférico:

---

<sup>266</sup> Este azul de uma vida em decomposição irreversível, de uma vida no limite, nos convoca igualmente ao *Blue* (1994), de Derek Jarman, filme concluído pouco antes de sua morte, em decorrência da AIDS. Original e comovente, o filme se aproxima de uma meditação sobre a morte e se passa integralmente contra o fundo de uma tela azul, na qual as falas e os sons vão compondo articuladamente uma terapia gramatical wittgensteiniana. Nos diferentes jogos de linguagem percorridos pelo sentimento do azul, suas significações vão se transformando e evocando, alegoricamente, a impotência humana diante do sem sentido da vida: a inevitabilidade da morte e a inutilidade da vida. Na cena inicial, ouvimos o som de um vibrafone, que nos remete tanto à infância quanto a um funeral. **Cena 16** disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wVaC3XKSi5M>.

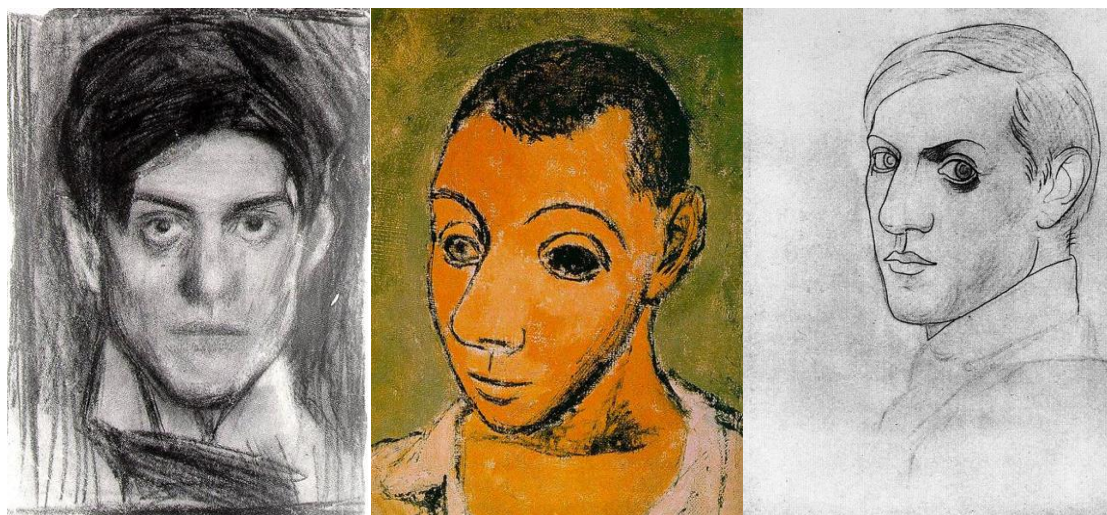
Na Alemanha ainda são chamadas de *Blaustrumpf* (“meias azuis”) aquelas mulheres a quem o estilo clássico de vida “crianças, cozinha e igreja” (na Alemanha são três palavras começadas com K: Kinder, Küche, Kirche) – ou, em sua versão mais moderna “Crianças, Cozinha e Carreira do marido” – não mais satisfaz. [...] Na Inglaterra, um *blue pencil* significa mais do que um lápis azul; é o símbolo da censura. O que for sacrificado pelo lápis azul não deverá ser publicado e veiculado. “*Blue movies*” são filmes pornográficos, “*blue jokes*” são piadas obscenas. E quem costuma usar termos de baixo calão tem uma “*blue language*” – um linguajar azul (HELLER, 2013, p. 46 p. 47).

As cores unidas a outras percepções desempenham papel significativo não apenas nos jogos situados de *A raposa azul* e *Caça à raposa*, mas se conectam com relações de gênero e de poder, como o abate da raposa azul e o abatimento da raposa mulher e amante visualizada a partir da letra da canção. No primeiro caso, os animais não humanos não participam da caçada realizada por dom Baldur Sombra, mas apenas aparecem no enredo como partes integrantes de seu figurino, na função de presas mortas e transformadas em vestimentas.

Dom Baldur sai à caça sem o auxílio de nenhum outro animal a seu favor, ainda assim a natureza desempenha papel fundamental na narrativa e na relação que o pastor estabelece com o ambiente ao redor. Neste jogo de luz e sombras tensionado a todo momento – inclusive através do lado sombra proposto pelo próprio sobrenome do pastor –, o tom azulado cobre melancolicamente todas as relações de poder que envolvem a natureza e os seres que a integram. O homem impõe sua voz através da truculência bélica do trabuco sob os corpos subjugados de animais humanos e não humanos, e a questão da hierarquia assimétrica de gênero está posta duplamente, nas figuras de Abba e da raposa igualmente sombria. No entanto, aqui, percebemos que a natureza subjugada também possui seu próprio poder e exerce sua própria violência não racionalizável. Já em *Caça à raposa*, observamos o papel desempenhado pelos animais ao som do rebenque e da trompa que estala no ato da caçada: cavalos e cães farejadores colaboram adestradamente com os humanos na prática da violência e do extermínio exercidos sobre esses outros corpos animados e não humanos. O jogo de imagens, de cores e de sonoridade da canção produz o deslizamento do “olhar dos cães” para o “olhar de cão”, das “mãos na rédea” para “as mãos são pernas”, provocando deslizamentos entre duas possíveis caçadas cujos diferentes corpos perseguidos passam a ser, provocativamente, sobrepostos. Mas se no movimento alternado dessa dupla caçada, presa raposa (vermelha) e presa mulher (amante) são colocadas lado a lado, em pé de igualdade, em ambos os jogos o caçador homem não humano e masculino é preservado na posição superior de quem caça e de

quem persegue. A racionalidade das ações e estratégias empregadas pelos caçadores nesses distintos jogos de linguagem são postas em contraposto à certa ‘intuição’ de raposa e de mulher, estabelecendo essa dicotomia que demarca o masculino e o feminino: razão *versus* intuição; ações planejadas, calculadas, precisas e certeiras por parte do homem *versus* atos intempestivos, intuitivos, mal planejados, falhos, sentimentais por parte da mulher e da raposa, ambos animais a serem caçados.

Em *A raposa Azul*, Dom Baldur Sombra, antes de apertar o gatilho, vê a raposa fechar seus olhos *grises*. Após o disparo e a irreversibilidade da morte, o caçador ergue a carcaça da raposa até a ponta do punhal e olha bem nos *olhos cinzentos* do bicho, cujas pupilas se estancavam como um extenso lago. Os olhos *grises* da raposa azul, quando ainda viva, e os olhos *cinzentos* de seu corpo, agora morto, foram sucessivamente fitados pelo mesmo Dom Baldur Sombra, talvez na expectativa de (re)conhecer naqueles olhos-corpo animal, prestes a ser abatido, alguma coisa familiar ou, ao contrário, de (re)conhecer, a partir deles, suas diferenças. Os efeitos performáticos em mim suscitados por aqueles olhos diferentemente *grises* do animal vivo e morto, bem como pela relação estabelecida entre vida e morte, envolveram-me num movimento inusitado de *semelhanças de família* que estabeleci entre diferentes jogos de linguagem dos quais participam tonalidades do cinzento. Dentre tais jogos, ocorreram-me alguns autorretratos pintados por Picasso ao longo de sua vida.



**Figura 60** - Self Portrait, Pablo Picasso (1900). Museu Picasso, Barcelona<sup>267</sup> (esquerda), Self Portrait, Pablo Picasso (1906). Met Museum, New York<sup>268</sup> (centro) e Self Portrait, Pablo Picasso (1917). Musée Picasso, Paris<sup>269</sup> (direita).

<sup>267</sup> Imagem disponível em: <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/self-portrait>.

<sup>268</sup> Imagem disponível em: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/490014>.

<sup>269</sup> Imagem disponível em: <http://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/self-portrait-1917-1>.

Em seu estudo vigoroso sobre as cores e as culturas, Eva Heller (2013, p. 2170) escreve que o cinza é a cor das adversidades que destroem a alegria de viver. Como exemplo, relembra das “quatro mulheres cinzentas” que visitam o velho Fausto, na tragédia de Goethe: mesmo já tendo vivido tudo, Fausto não quer morrer e as quatro mulheres cinzentas tentam engajá-lo à morte. Ela relembra ainda que os dias de carnaval terminam com a quarta-feira de cinzas, e que

nos Estados Unidos, são chamadas de “áreas cinzentas” (“gray areas”) as regiões onde o desemprego é especialmente alto. Os que se preocupam adquirem uma expressão cinzenta no rosto – e os cabelos ficam grisalhos, às vezes da noite para o dia. A expressão “não vá ficar de cabelos brancos” equivale a dizer “não se preocupe”. Esse provérbio é internacional, como todos os ditados que se relacionam a fenômenos naturais. As plantas cujas folhas são cinzentas se tornam símbolos da tristeza [...]. Toda cor que se mistura ao branco ou ao preto fica turva, sombria. Existe o cinza azulado, avermelhado e amarelado – mas não existe o cinza luminoso. Os contrários psicológicos mais fortes do cinza são o amarelo e o laranja, cores da luminosidade e da alegria de viver (HELLER, 2013, p. 270).

Ainda segundo Heller, quando o sol deixa de brilhar, o céu e o mar também ficam cinzentos, assim como são cinzas a chuva, a névoa, as nuvens e as sombras: “Cinza é a cor de tudo sob o mau tempo”. O tempo encoberto tende a realçar o mau humor nas pessoas cujo bem-estar depende dele. O cinza torna-se, assim, uma cor do frio e do inverno. Também existe o uso figurado da expressão “tempos cinzentos”, nos quais o cotidiano e a rotina tornam-se sombrios e aborrecidos, mesmo nos dias de sol. “A cor do tempo hostil passa a ser, em sentido figurado, a cor do inamistoso. Cinza-preto-marrom é o acorde do feio, do repelente, do hostil, do antipático, do mau – tudo o que é ruim se agrupa aqui” (HELLER, 2013, p. 270-271). Ainda nas palavras da autora:

Em alemão, a própria língua denota o aspecto malévolos do cinza: o cinza (*Grau*) gera *Grauen* (o terror, o horror) e *Grausen* (cruel). Um *gräulicher Mensch* em linguagem antiga é o mesmo que um *grässlicher Mensch* (pessoa execrável). “*Man graut sich*” (a pessoa se horroriza) diante das *Grauenhaften* (atrocidades). *Grus* é como se chama a pedra moída e o pó de carvão – massa cinzenta, sem forma – mesmo que sejam apenas nuvens de poeira – é *gruslig* (assustador). No mundo dos espíritos, existe uma hierarquia da perdição, cujos graus se reconhecem pelas cores: os espíritos que ainda podem ser redimidos vagam por aí em mortalhas brancas, os demônios são pretos. Os que se vestem de cinza, tendo também a pele cinza, são os seres do mundo intermediário, do limbo. [...] O cinza é insensível, pois não é nem branco e nem preto, nem sim nem não. Os sentimentos, assim como as cores, são destruídos pelo cinza: por isso o cinza é cruel (*grausam*) (HELLER, 2013, p. 271-272).

O acorde cromático do cinza-preto-marrom é o acorde do feio e do hostil, como a cor parda da *galinha ao molho pardo* ou do provérbio “à noite todos os gatos são pardos”: “(em alemão se diz que são “*grau*”, cinzentos) – o sentido desse provérbio significa: desde que ninguém saiba de algo, ninguém é castigado. No sentido jurídico, uma “zona cinzenta” significa o campo difuso entre o que ainda é permitido e o que já é proibido. Quem age nas zonas cinzentas se utiliza das lacunas que existem nas leis” (HELLER, 2013, p. 272). A crueldade e a sobriedade do cinza ganham predominância nos últimos autorretratos elaborados por Picasso antes de morrer. As três imagens a seguir são mostradas cronologicamente e possuem entre elas um pequeno intervalo de tempo.



Figura 61 - Self Portrait, Pablo Picasso (June 28, 1972). Artists Rights Society (ARS), New York<sup>270</sup> (esquerda), Self Portrait, Pablo Picasso (July 2, 1972). Artists Rights Society (ARS), New York (centro) e Self Portrait, Pablo Picasso (July 3, 1972). Artists Rights Society (ARS), New York (direita).

Curiosamente, o último deles – “Self Portrait Facing Death” (1972) (ver figura 62) –, mostrado na sequência, foi criado cerca de um ano antes da morte do pintor e dias depois das três imagens anteriores. O autorretrato é desenhado a lápis sobre o papel e levou vários meses para ser concluído. Um amigo do pintor, Pierre Daix, diz o seguinte ao relembrar da obra: “[Picasso] realizou o desenho ao lado de seu rosto para mostrar que a expressão de medo era um artifício”. Em outra visita, três meses mais tarde, Pierre lembrou que as linhas coloridas duras eram ainda mais profundas: “Ele não pestanejou. Tive a impressão, de repente, que ele estava olhando sua própria morte no rosto, como um bom espanhol”<sup>271</sup>.

<sup>270</sup> As três imagens estão disponíveis em: <http://arts.pallimed.org/2010/07/pablo-picasso-self-portrait-facing.html>.

<sup>271</sup> Os trechos citados no original, bem como demais comentários sobre o último autorretrato de Picasso estão disponíveis em: <http://arts.pallimed.org/2010/07/pablo-picasso-self-portrait-facing.html>.



**Figura 62** - “Self portrait facing death (Na frente da morte)”, Pablo Picasso (1972). Galeria Televisão Fuji, Tóquio<sup>272</sup> (esquerda) e “Les Femmes d'Alger”, Pablo Picasso (1907). Museu de Arte Moderna, Nova York<sup>273</sup> (direita).

O último autorretrato de Picasso guarda profunda semelhança às raízes do cubismo e ao primitivismo desenvolvido pelo pintor no início do século vinte. Há uma possível aproximação estilística entre ele e uma de suas grandes obras-primas, *Les Femmes d'Alger*, especialmente entre as faces humanas que, ao enfrentarem a morte, aparecem como máscaras africanas, seja quando se trata de seu próprio rosto retratado, seja quando se trata do rosto das mulheres pintadas em *Les Femmes d'Alger*. O modo como Picasso encena o feminino e as mulheres em *Les Femmes d'Alger* mostra semelhanças de família com o modo como ele encena o masculino (e a si mesmo) em seu “Facing Death”. As máscaras africanas utilizadas por ele como recurso comum para retratar as identidades feminina (na nudez do vigor róseo juvenil da vida) e masculina (no desfalecimento, decadência, degradação e agonia *gris* ou cinza do rosto humano no beiral da morte) remeteram-me ao homem primitivo, pré-histórico, ao homem das cavernas ainda na fronteira entre o humano e os demais animais e que, ao morrer, isto é, ao ter seu corpo reduzido a cinzas, torna-se indistinto e indistinguível. Assim, os efeitos performáticos gerados pela comparação dessas duas pinturas levaram-me a estabelecer semelhanças de família entre a maneira como as relações de gênero são encenadas por meio dessa comparação e aquela que a mim se manifesta no conto de

<sup>272</sup> Imagem disponível em: <http://arts.pallimed.org/2010/07/pablo-picasso-self-portrait-facing.html>.

<sup>273</sup> Imagem disponível em: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79766](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766).

Lispector aqui em foco, uma vez que, em ambos os casos, essas relações remetem, em última instância, às relações fronteiriças entre a espécie humana e as demais espécies animais.

Embora o conto de Clarice não explore perceptivelmente nenhum acorde cromático ou sonoro – nem o azul e as demais cores ou sons que se manifestam em *A raposa Azul*, nem o vermelho e as colorações que percorremos brevemente a partir de *Caça à raposa* –, foi justamente essa ausência de cores e sons que nos impactou performaticamente, dado que tanto o acromático quanto o silêncio não são sinônimos de ausência de significação e nem constituem um impedimento para a produção de significados, de modo que, sob uma perspectiva wittgensteiniana, faz sentido falar-se em usos – sempre significativos, como todo uso – da pausa, do silêncio, do vazio, do incolor, do inodoro, do incorpóreo etc. Em “Uma galinha” de Clarice, os jogos de linguagem que encenam as relações de gênero envolvendo acordes cromáticos e sonoros – como, de uma maneira geral, aqueles que envolvem todo o universo sensório-perceptual – são *quase-jogos* reminiscentes e impotentes de linguagem, que em suas *quase-manifestações* só podem manifestar a reminiscência da impotência. São manifestações sonoras *quase-mortas e indesejadas*. São *quase-jogos* que *gritam mudos* mediante a reminiscência reprimida e silenciada de uma *quase-sonoridade quase-exprimível* de tempos *quase-rebeldes*: “Entre gritos e penas ela foi presa. [...] Ainda tonta, sacudiu-se um pouco, em *cacarejos roucos e indecisos*” (LISPECTOR, 2009, p.31. Itálicos nossos).

Essa *quase-presença* de sonoridade, manifesta-se – sempre em movimentos de degeneração, de desvanecimento tendendo à extinção, ao inaudível do zero decibéis – pela recusa por parte de uma fêmea não humana de atualizar uma capacidade que supostamente lhe pudesse ter sido concedida pela natureza:

É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. [...] Uma vez ou outra, *sempre mais raramente*, lembrava de novo a galinha que se recortara contra o ar à beira do telhado, *prestes a anunciar*. Nesses momentos, enchia os pulmões com o ar impuro da cozinha e, *se fosse dado às fêmeas cantar, ela não cantaria* mas ficaria muito mais contente (LISPECTOR, 2009, p.32-33. Itálicos nossos).

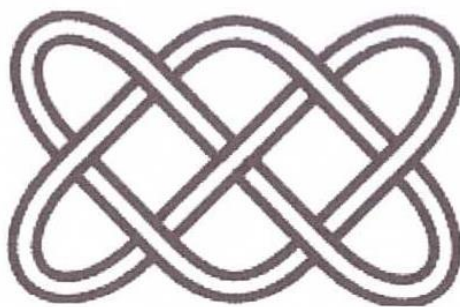
Assim, esses *quase-jogos* de sonoridade mal chegam a começar, terminam antes do som do apito que dá início ao jogo, dado que definem o xeque-mate logo no primeiro lance. São *quase-jogos* de linguagem que só não são *não jogos* porque só podemos classificá-los em relação a um jogo de linguagem, porque só se pode significar o *quase* e

o *não* na linguagem e pela linguagem: “Sozinha no mundo, sem pai, nem mãe, ela corria, *arfava, muda*, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado [...]” (LISPECTOR, 2009, p.31. Itálicas nossos).

A ausência das cores e a preponderância do silêncio da galinha no conto de Clarice nos faz refletir sobre a questão da linguagem e sobre a possível arrogância humana de reduzir as mais diversas e distintas variedades de seres vivos não humanos à única classificação homogênea de “animal”. Derrida – em diálogo com Nietzsche e Heidegger –, observa com perspicácia a diferença entre o ‘silêncio’ da linguagem dos animais e a ‘sonoridade’ da linguagem humana apontando para uma diferença não absoluta e não total entre eles. Para ele, justamente a perspectiva da morte faz com que se enfraqueçam as fronteiras não fixas e mutáveis entre animais e humanos, já que a linguagem humana esbarra em seu limite: “A morte [...] é o lugar onde toda fronteira entre a fera e a existência do homem da fala torna-se indeterminável” (DERRIDA, 1994b, p.323. Tradução nossa). As palavras são incapazes de dizer, expressar ou explicar a morte. Diante dela, seríamos, então, encaminhados de volta à nossa condição animal, restando apenas o silêncio.

Quando a casa estava em silêncio e todos pareciam tê-la esquecido, eis que a lembrança da ação persecutória enche a galinha de uma pequena coragem, fazendo dos “resquícios da grande fuga”, contraditoriamente, a esperança possível de alguma transgressão. Na possível fuga, no susto ou não de “sua espécie já mecanizada”, o corpo da galinha ensaia os movimentos culturalmente executados pelo do galo: subir até o umbral do telhado e cantar. Mas ela não canta. Talvez, porque soubesse que mesmo assumindo, naquele instante provisório a posição do galo, em sua típica função social, continuaria sendo vista, ainda assim, como a mesma galinha fadada a botar seus ovos no quintal doméstico e a circular pela cozinha antes de se tornar o prato da ceia principal. Ou talvez porque, ao contrário, reafirmada a sua potencialidade para o canto, o silêncio (a mudez) atuaria como a negação em assumir este lugar simbólico de poder.

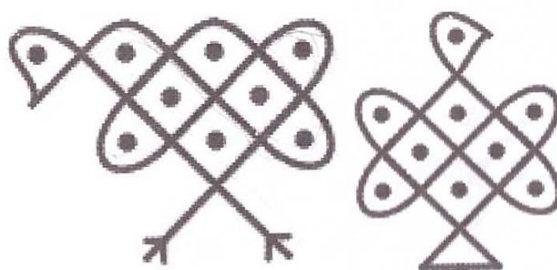
Na trilha do traçado da fuga e da perseguição, nos deparamos com mais um envio instigante. No capítulo “Sona, contos ilustrados de Angola”, Paulus Gerdes nos relata que em várias culturas africanas, o nó entrançado – típico daquele encontrado na fabricação de esteiras e no trançado das tiras de fibras e tecidos – era o símbolo da amizade entre as pessoas e os povos.



**Figura 63** - Desenho da amizade (GERDES, 2010, p.32).

Perseguindo os sistemas matemáticos dos desenhos elaborados pelos cokwe, o etnomatemático descobre uma série de fatos bastante curiosos:

Quando os cokwe se encontravam no terreiro da aldeia ou no acampamento de caça, sentados à volta da fogueira ou à sombra de árvores frondosas, costumavam passar o tempo em conversas ilustrando-as com desenhos na areia. Muitos destes desenhos pertenciam a uma velha tradição. Referiam-se a provérbios, fábulas, jogos, adivinhas, animais, etc. e desempenhavam um papel importante na transmissão do conhecimento e da sabedoria de uma geração para a seguinte. Os mestres cokwe inventaram centenas de desenhos, diversos algoritmos geométricos, vários métodos para construir ‘sona’ cada vez maiores, preferindo desenhos simétricos e monolineares, ou seja, feitos com uma linha só (GERDES, 2010, p.34).

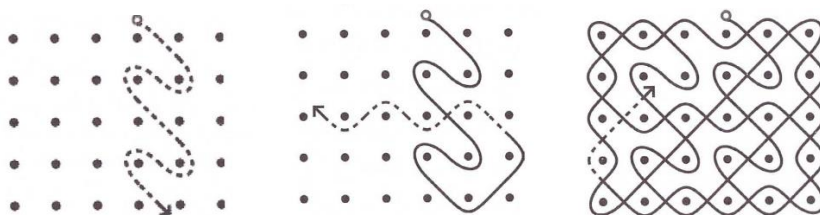


**Figura 64** - Aves nas variações do desenho da amizade (GERDES, 2010, p.34).

Um dos contos do povo cokwe que Gerdes recontava durante suas palestras sobre ideias matemáticas na história africana era justamente a historieta de uma galinha em fuga. Assim ele nos diz:

Certo dia um caçador queria apanhar uma galinha no mato. A galinha vê o homem aproximar-se da sua casa e começa a correr na tentativa de escape. Obviamente, não opta por correr ao longo de uma linha reta, se não seria apanhada quase de imediato. A galinha começa a correr aos largos ziguezagues pelo terreno do qual conhece tão bem as coordenadas. Caso a galinha continuasse por muito tempo com esses ziguezagues, ela não só se afastaria da sua casa como o caçador compreenderia a tática do animal e apanharia facilmente a galinha. Por isso, a nossa galinha espertinha muda de direção, vira para a direita e

para cima. Vira agora para a esquerda e inicia uma corrida aos ziguezagues da direita para a esquerda. Vira para cima e corre diretamente para a casa. Esgotado e confuso, o caçador perdeu a galinha de vista. A nossa galinha inteligente regressou sã e salva à sua casa.



**Figura 65** - (GERDES, 2010, p. 34-36).

Paulus Gerdes relata que quando chegava ao final da divertida história, seu público, em vários continentes – que incluía professores, estudantes, artistas, matemáticos e historiadores – o interrompiam num ou noutro momento, rindo, batendo palmas e apreciando a inteligência da galinha em fuga e dos professores-contadores cökwe, que inventaram este e centenas de outros contos e desenhos.

Ainda que na prática registrada e rememorada por Gerdes a galinha tenha um final vitorioso, quando comparado ao conto de Clarice Lispector, o notório a ser observado é justamente os percursos culturais que vão aparecendo no movimento terapêutico a partir das rotas da fuga e da perseguição.

Em outros exemplos apresentados pelo pesquisador - de desenhos que seguem os mesmos padrões monolineares -, ele cita aqueles feitos exclusivamente pelas mulheres tâmil no sul da Índia. Os chamados ‘kolam’ são uma série de desenhos que seguem um princípio de construção comum ao da “galinha em fuga” e que são feitos durante o mês da colheita em frente a suas casas com o intuito de apaziguar o Deus Siva. Sob o terreno úmido e limpo, elas marcam pontos equidistantes e produzem curvas no chão com farinha de arroz que deixam cair entre os dedos enquanto descrevem suavemente as linhas no ar (GERDES, 2010, p.43).

Entretanto, diferentemente da galinha de Gerdes, que ganhou, quem sabe propositalmente, um fim exitoso de esperança, a galinha de Clarice não teve o mesmo sucesso:

Afinal, numa das vezes em que parou para gozar de sua fuga, o rapaz alcançou-a. Entre gritos e penas, ela foi presa. Em seguida carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência (LISPECTOR, 2009, p.31).

O ruído quase inaudível desse pouso forçado e violento da galinha na pista da cozinha, após ter sido masculamente ‘rebocada’ pela imobilização de suas asas e

contenção de seu voo, continua a ecoar performativamente em meus ouvidos, minutos após o término da transcrição da passagem acima do texto de Clarice. Como o pouso forçado de um avião impedido de voar, a metáfora bélico-aerodinâmica encena a violência da mão míssil-missão do caçador contra as asas naturalmente primitivas do voo maquinal da galinha de domingo. Lá estava ela, nave mãe abatida, novamente lançada e retornada ao seu chão daquele seu aposento, daquela sua casa de família, menos dela que de sua família, após ter ousado afrouxar aqueles tão fortes e consolidados ‘laços de família’.

Esse eco performativo nos encaminha à indagação sobre qual tradição deveria ser cumprida quando o pai submete a galinha com violência ao chão da cozinha. O cumprimento da lei imperativa da ordem do pai-caçador parecia aproximar-se de um ritual cultural de reprodução de relações assimétricas de gênero, *como se* a galinha – identificada à mulher – se situasse no polo inferior dessa hierarquia binária.

Partindo do dualismo fundador de categorias conceituais de natureza e cultura, tão caras ao mundo ocidental e humanista, reproduziu-se um modelo coerente de sustentação de distinções universalizantes entre ideias de humano e não humano e distinções entre os seres, homens e mulheres. Como problematiza Schmidt em “Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino” (2012), no contexto argumentativo de Aristóteles – sobre o funcionamento do Estado e a organização social da polis –, a inteligência dos homens seria superior por natureza, fato que tornaria também natural que fossem eles destinados a mandar nas mulheres. Ficam claros “*os termos que definem o que se qualifica e pode ser reconhecido como humano*” (2012, p.2), já que nos termos de seu pensamento, a própria noção do humano implica em construções, já de partida, hierarquizadas e que obedecem a gradações do tipo: homens, mulheres, escravizados, bárbaros (os estrangeiros). A mulher é, de fato, concebida “*como uma forma inferior de vida humana pela matéria corpórea associada à animalidade*” (2012, p.3). Nas palavras da autora:

Com raízes na epistemologia patriarcal sobre a diferença entre os sexos, pode-se dizer que o dualismo natureza/cultura produziu a moldura dominante do humano declinado pelo masculino em sua relação com um ser menos humano, uma categoria entre o humano e o não humano que veio a definir o ser mulher, definição decorrente da racionalização do mimetismo biológico que ratificou as representações de uma relação pretensamente “natural” do corpo das mulheres com a natureza. [...] O método filosófico que consagrou a racionalidade e a objetividade como baluartes do saber moderno, legitimando a cisão mente/corpo a partir da premissa da superação de suas limitações epistemológicas por uma mente incorpórea, contribuiu decisivamente para uma essencialização

ontológica do homem enquanto sujeito soberano do conhecimento, uma subjetividade autônoma e racional diante desse outro, o mundo objetificado de uma natureza que, via de regra, assume o estatuto do feminino (SCHMIDT, 2012, p. 3).

As sucessões de dualismos que se desdobram no paradigma homem/mulher – como mente/corpo; razão/emoção; cabeça/coração – constituem a concepção do feminino e a ideia bastante popularizada até hoje, como ressalta Schmidt, de que o sexo ou a sexualidade estaria na mulher e seria a própria mulher. Como já deve ter ficado esclarecido, ao longo do nosso primeiro capítulo, o feminino passa a ser compreendido ora como uma qualidade descolada da mulher “enquanto realidade empírica”, ora como uma sobreposição do ser mulher, instâncias imbricadas na formação social do gênero. Nublam-se, assim, as fronteiras rígidas sobre a construção das identidades a partir da correspondência direta entre um gênero simbólico e um gênero estrutural. Onde há dualismos, nos diz Schmidt, há também “*uma oposição binária calcada no privilégio de um termo sobre o outro, e onde há hierarquia, há controle*” (SCHMIDT, 2012, p.5). A chave histórica na qual se teria processado um forte investimento ideológico no sistema “sexo-gênero” se embasaria em dois fenômenos aparentemente isolados, pautados pela questão do domínio e domesticação do corpo feminino:

O desenvolvimento da racionalidade científica com vistas ao conhecimento da natureza, a demanda por uma ética sexual pautada na necessidade de domesticar as mulheres e o processo capitalista na base da expansão europeia que levou à conquista de outras terras e gentes não são fenômenos excludentes e nem aleatórios, mas entrelaçados por uma mesma matriz moderna: o desejo de controlar o outro e de integrá-lo a um projeto de domínio (SCHMIDT, 2012, p. 7).

A autora argumenta em favor de que, na cultura patriarcal moderna, a concepção do feminino “natural” permaneceu operacionalizada à lógica do binarismo assimétrico em dominância: corpo/mente. Em suas palavras:

Se o ser mulher é definido irredutivelmente pela imanência de sua natureza, o sacrifício que a norma social lhe impõe é a abdicação do estatuto de humano. Isso significa dizer que o sentido culturalmente construído do corpo feminino como natural faz com que o natural não seja absolutamente um valor que possibilite o ser mulher ascender à categoria do humano (SCHMIDT, 2012, p. 7).

A galinha de Clarice é este animal não humano, um ser quase-humano. Sua fuga nos envia à perseguição remissiva a um outro corpo, desta vez humano, um corpo

notoriamente feminino. Adjetivos e descrições narrativas nos auxiliam na configuração da aproximação entre a galinha e o universo da condição da mulher<sup>274</sup>:

Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado [...]. E então parecia tão livre. Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma (LISPECTOR, 2009, p.31).

A suspensão provisória da perseguição daquele ser em fuga acena para uma possível chance esperançosa de vitória e liberdade. A galinha foi poupada temporariamente da morte em razão de ter botado um ovo:

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando, abotoando e desabotoando os olhos. Seu coração, tão pequeno num prato, solevava e abaixava as penas, enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo. [...] (LISPECTOR, 2009, p.31).

Como na reflexão de se *ver* o ovo sob a mesa da cozinha, trazida em “O ovo e a galinha” (1998a), o ovo é “*uma coisa suspensa*”, “*é isento da compreensão que fere*”, sua veracidade não é verossímil e ele não tem um si-mesmo. Em certo momento, a narradora nos diz:

– Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. –Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito (LISPECTOR, 1998a, p.50).

Pensar e entender não são aqui condições possíveis do *olhar*, pois o que parece estar em jogo é a crença no poder do ovo, crença que não pode ser racionalizada. O ovo é, em ambos os contos de Clarice, o grande sacrifício, a cruz carregada na vida e o “*sonho inatingível da galinha*” (LISPECTOR, 1998, p. 52). Esta galinha não humana novamente confunde-se com a mulher humana, neste caso a mulher que narra: “*Comecei a falar da galinha e há muito já não estou falando mais da galinha*” (LISPECTOR, 1998a, p.54):

---

<sup>274</sup> Ver o texto de Roberto Daud, “O conto de Clarice Lispector e de A. P. Tchekhov: um estudo comparado” (DAUD, 2008), no qual o autor compara o conto “Uma Galinha” ao conto “O Acontecimento”, de Tchekhov.

Ser uma galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva à morte. Então, o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser uma galinha é isso. A galinha tem ar constrangido. [...] Para que o ovo use a galinha é que a galinha existe. Ela era só para se cumprir, mas gostou. [...] – A galinha vive como em um sonho. Não tem senso de realidade. Todo o susto de galinha é porque estão sempre interrompendo o seu devaneio. A galinha é um grande sono. – A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido da galinha é o ovo. [...] *A galinha olha o horizonte*. Como se da linha do horizonte é que viesse vindo um ovo. [...] Como poderia a galinha se entender se ela é a contradição de um ovo? A galinha é sempre a tragédia mais moderna. Está sempre inutilmente a par. E continua sendo redesenhada<sup>275</sup> (LISPECTOR, 1998a, p.52-53. Itálicos nossos).

A maternidade – condição exclusiva das fêmeas mamíferos, dentre elas a mulher – é o que redime toda a família, inclusive o pai caçador, de comê-la naquele momento. Punição suspensa, a galinha passa então a morar com a família, como um ente em resguardo, como dona do lar, “inconsciente da vida que lhe fora entregue”. Entra em cena o estereótipo da mãe de família e do retrato idealizado do feminino ligado à maternidade, afinal, seu grande coração enchia “de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo”.

A galinha de domingo sustenta suas características de feminilidade porque está de alguma maneira subordinada à lei do pai-caçador, imersa na ideologia do gênero da cultura patriarcal. Nesse sentido, sua suposta *inconsciência e cabeça vazia*, perda da razão naquele sistema, aparece como um símbolo enigmático do feminino, como único destino possível de subversão da lógica da racionalidade.

Hélène Cixous, em seu *La risa de la Medusa* (1995), provavelmente nos convidaria a percorrer a condição de subalternidade da mulher nesta história de Clarice, nos alertando para a fragilidade daquele animal mudo, que nada conhece sobre sua origem e nada revela sobre suas emoções ou anseios. A protagonista seria uma vítima inocente e indefesa das ambições daquele universo – um vaso vazio, sem voz, morta como tantas outras mulheres que percorreram nossas literaturas – vencida passivamente pelo domínio do poder, da propriedade, da dominação masculina, da constituição e dos equipamentos ideológicos que agenciariam aquele sistema patriarcal. A história terminaria assim em tragédia sombria, novamente a morte.

---

<sup>275</sup> No conto “Desenhando um menino”, em *A legião estrangeira*, Clarice escreve sobre este sentimento da vida que vai “domando” a infância: “Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. [...] Ele trocará todas as possibilidades de um mundo por: mãe. Mãe é: não morrer”. O mesmo texto foi posteriormente republicado com o título “Menino a bico-de-pena”, em *Felicidade Clandestina* (LISPECTOR 1998a, p.136-137).

No entanto, como a própria Cixous postulou, sempre tem havido um “mas”, sempre tem existido exceções à regra desses universos masculinos, especialmente em certas obras poéticas que não se deixam reduzir ao estado de maniqueísmos codificados do sistema patriarcal. Assim, a ação da fuga, em “Uma galinha”, poderia ser vista sob novas perspectivas que não apenas como aquela que recupera o rastro da presa caçada.

A figura animal da “galinha de domingo” é profundamente instigante porque carrega, ao mesmo tempo, as características selvagem e domesticada que não devem ser compreendidas como noções antagônicas. A história da galinha do lar que foge de casa<sup>276</sup> nos apresenta a possibilidade de transgressão de quem não aceita passivamente o destino da panela da cozinha. Sua possível aproximação com a mulher e a condição feminina torna-se mais efetiva quanto mais se recuperam rastros memorialísticos nos quais a fuga e a perseguição instituem fortemente questões de gênero em contextos específicos e a perseguição do corpo em sua condição assimétrica de poder no universo patriarcal.

No mito bíblico da criação, Deus criou o mundo em seis dias e, no sétimo, descansou, fazendo dele - justamente do domingo - um dia sagrado: “No princípio Deus criou os céus e a terra. Disse Deus: “Haja luz”, e houve luz. [...] E disse Deus: “Produza a terra seres vivos de acordo com as suas espécies. [...] Então disse Deus: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão” (Gênesis 1:1). Aqui, a soberania de Deus, o dom da criação – que fez da mulher um subproduto do homem –, independe da maternidade e faz seu poder pelo performativo da palavra em ação: “No princípio era o

---

<sup>276</sup> Encontramos situações semelhantes em outros contos de Lispector, como em “A fuga” (A bela e a Fera, 1999b, p.71-75), em que Elvira, em seu instante de atitude e ousadia, intenta sua fuga de casa e de 12 anos de matrimônio, mas acaba retornando, ao fim do dia, para sua antiga vida, após perceber-se sem dinheiro, suspendendo o desejo de redescoberta de sua liberdade. Outras espécies de fuga de casa também aparecem em contos como “Amor”, na crise de Ana e seu passeio pelo Jardim Botânico, na percepção posterior de que o mesmo trabalho secreto realizado naquele jardim se fazia em sua própria cozinha doméstica da vida familiar. Há indícios do desejo da fuga em contos como “Devaneio e embriaguez duma rapariga” (2009, p. 9-18), no momento em que a dona de casa, ligeiramente bêbada após um jantar de negócios, reflete sua condição resignada e explora maliciosamente seu desejo pelo amigo do marido. A rapariga penteia os cabelos diante dos três espelhos de sua prateleira que replicam seus seios entrecortados e suas várias identidades. Assim como Ana, na fuga temporária do marido e dos filhos, ela desfruta dos suspiros entediados de sua vida doméstica e de devaneios insinuantes: “- Ai que não me maces! Não me venhas a rondar como um galo velho!” (2009, p.11), diz ela recusando o carinho mais eficaz do marido. Em “Os Obedientes” (1998, p. 81-87), a morte através do suicídio – o tocar no fundo ou o tocar a vida real - é a fuga possível para a insatisfação conjugal da esposa de meia idade. Ao olhar-se, muito de perto, no espelho do banheiro, após quebrar um dente comendo uma fatídica maçã, a mulher perde a perspectiva global e enxerga o intolerável fragmento de sua realidade asfixiante.

Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1-2). Não deixa de ser curioso que justamente neste dia supostamente sagrado, de descanso do pai criador, a galinha ganhe a cena em sua ação de fuga esperançosa em favor da vida e da liberdade. Nesse mesmo dia, de descanso para alguns, a galinha trabalhou tanto quanto mais intensa tornou-se a sua perseguição: “ela corria, arfava, muda, concentrada”. Seu poder provisório, ao contrário da palavra – neste caso muda –, se fez da ação corporal surpreendente e exausta de se botar um ovo. A maternidade dá à galinha – e por extensão à mulher – o dom materialmente terreno e exclusivo de dar a vida a um outro ser.

No conto, tanto o pai quanto sua filha, ao ver a galinha botar o ovo anunciam: “— Se você mandar matar esta galinha nunca mais comerei galinha na minha vida! — Eu também! jurou a menina com ardor. A mãe, cansada, deu de ombros” (LISPECTOR, 2009, p. 33). É interessante observarmos a ausência, nesta passagem e ao longo da narrativa, da voz direta e ativa da mãe, muito embora a ela, como dona do lar, aparentemente coubesse a decisão de matar ou de poupar nossa galinha de domingo. Igualam-se, assim, a mudez de ambas as mães.

Embora a maternidade tenha postergado por certo tempo a condição de fugitiva da galinha, ela não a salvou de ser devorada. E já não parece ser mais o pai-caçador o único responsável pela morte daquele animal doméstico:

Na fuga, no descanso, quando deu à luz ou bicando milho – era uma cabeça de galinha, a mesma que fora desenhada no começo dos séculos. Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos (LISPECTOR, 2009, p. 33).

O limiar entre o prazer de comer e o prazer de matar é comentado por Clarice Lispector na crônica “Nossa Truculência”, na qual a autora escreve sobre a alegria e a violência contida no ato de comer galinha ao molho pardo:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-las e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espantame, mas aceito. A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também (LISPECTOR, 1969).

A persistência no tema da galinha<sup>277</sup> ganha relevância para o movimento terapêutico. A aceitação da violência, dos desvios e do sangue como traços notoriamente humanos, “como parte de nossa vida”, é o que fundamentaria os ritos sacrificiais. Caça e fuga tecem aqui o movimento que nos envia, portanto, à temática das relações assimétricas de poder instituídas a partir das vivências entre animal/humano e humano/humano. Relações de dominação exercidas sobre um corpo efetivo, perseguição obstinada que tem por vezes como fim a violação provisória ou radical do ser perseguido e o prazer e a saciedade daquele que iniciou e concluiu a ação persecutória.

Quando percorremos, por *semelhanças de família*, a rota da fuga e da perseguição da galinha de domingo clariciana, uma outra remissão nos envia em direção à relação de submissão e assimetria entre os animais, já que galinhas são evidentemente presas dos seres humanos desde tempos remotos. A *caça* da galinha e a *fuga* da galinha ancoram práticas que podem ser percorridas e lembradas através dos tempos e contextos: constituem, num primeiro momento, a imagem da competição darwiniana na natureza, pois as mortes sucessivas no reino animal anunciam a fatalidade ignorada (serão devorados!) a que os seres estão destinados. Na competição natural, presenciamos já uma relação hierárquica de poder fundamentada pela lógica da cadeia alimentar e na qual apenas aos mais fortes ou mais aptos é dada a chance da sobrevivência.

Esse jogo de fuga e de perseguição em que se envolvem pai-masculino-caçador e mãe-feminino-presas me remeteu a um novo jogo de linguagem, como aquele presenciado no poema de Adília Lopes<sup>278</sup> (2002, p.159), dedicado à escritora Fiama Hasse, no qual a ação persecutória ganha novos significados associados à imagem do fazer poético e à relação entre vida e arte literária. A conexão estabelecida entre esses dois jogos baseia-se na *semelhança de família* que pode ser acusada entre a perseguição da galinha, no conto de Clarice, e a perseguição ora do cisne ora de Fiama, no poema de Adília. Vejamos:

*Para a Fiama, que não gosta de cisnes  
E que escreveu “Cisne”*

---

<sup>277</sup> Ver também, além das crônicas citadas ao longo do capítulo, o livro infantil “a vida íntima de Laura” (1999) – de onde retiramos uma das epígrafes deste capítulo –, que conta a história da galinha de nome Laura. Há também uma outra passagem do conto “O ovo e a galinha” (1998a), citado anteriormente. Nele, em certo momento e durante a reflexão sobre o se *ver* o ovo sobre a mesa da cozinha, narradora e galinha se mesclam na mesma figura que tem no ovo seu mal desconhecido: “Dentro de si a galinha não reconhece o ovo, mas fora de si também não o reconhece. Quando a galinha vê o ovo pensa que está lidando com uma coisa impossível. E com o coração batendo, com o coração batendo tanto, ela não o reconhece. De repente olho o ovo na cozinha e só vejo nele a comida. Não o reconheço, e meu coração bate. A metamorfose está se fazendo em mim: começo a não poder mais enxergar o ovo” (LISPECTOR, 1998, p.53-54).

<sup>278</sup> Pseudônimo da poetisa portuguesa contemporânea Maria José S. V. F. de Oliveira.

(O CISNE PERSEGUE a Fiama no quintal  
A Fiama persegue o cisne no poema  
Sarada a mão direita da poetisa  
A poetisa pode escrever sobre o cisne  
(de ódio de cisne e de ócio de Fiama  
se faz a literatura portuguesa  
minha contemporânea)  
depois a Fiama persegue o cisne no quintal  
durante um quarto de hora  
e o cisne persegue a Fiama no poema  
pela vida fora)

O interessante no poema é a ação de mão dupla e circularidade, de profunda dependência que se estabelece entre a fuga e a perseguição: o animal persegue a mulher, assim como a mulher o animal, mas é ela, a poetisa, quem, por alguma razão, nunca consegue se livrar definitivamente da condição de perseguida. De alguma maneira também, o cisne, do poema de Adília, como a galinha na obra de Clarice, parece representar o tema perseguido “pela vida fora” do domínio do campo literário, da matéria narrativa do escritor, da condição e do motivo específicos da escrita poética. Nesse sentido, a galinha é, de algum modo, o cisne de Clarice.

Numa das passagens de *Perto do Coração Selvagem*, Lispector faz Joana participar, ainda criança, da seguinte encenação manifestamente bélico-darwiniana da linguagem, como se a condição feminina, submissamente vivida em sua relação assimétrica e violentamente hierárquica com o gênero masculino dominante, nas diferentes formas humanas de vida antropofagicamente organizadas, tivesse que, por sua vez, passar a assumir o polo dominante de uma inalienável relação assimétrica de poder que se instauraria no seio do próprio gênero feminino, nas diferentes formas de vida animal zoofagicamente hierarquizadas:

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde, bem sabia, uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (LISPECTOR, 1977, p.7).

De acordo com a lição manifesta nessa encenação zoofagicamente ordenada do gênero - perceptivamente apreendida e aprendida pelo tato e pelo olfato de Joana através da estratégia literária, acionada pela autora, de fazer o corpo da menina participar do jogo sensorial de linguagem do encostar a sua “testa na vidraça brilhante e fria”, bem como, no de aproximar o seu nariz da “terra quente, cheirosa e seca do quintal do vizinho” -, os

seres humanos ocupariam o topo da hierarquia nas diferentes formas de vida animal. Essa possível condição nos conduziria em direção ao enigma sobre nossa própria finitude: afinal, diante da fatalidade desse “canibalismo pela sobrevivência<sup>279</sup>”, quem devoraria o humano? As imagens sutis do reino animal imaginado por Joana ganham potencial violento e destrutivo quando o que se coloca em evidência é a própria selvageria humana.

O efeito performativo produzido por essa estratégia literária acionada por Clarice de fazer o corpo da menina Joana participar de um ato performático de aprendizagem das relações assimétricas de gênero no domínio mais amplo das relações assimétricas de poder que se estabelecem entre o corpo humano e o corpo animal colocou-me à ‘caça’ de outros jogos de linguagem tematicamente semelhantes, ainda que diferentes dos jogos darwinistas nos modos de se encenar as relações tensionais que se estabelecem entre as formas de vida humana e as demais formas de vida animal.

Problematizando o critério logocêntrico que costuma ser amplamente acionado pelos discursos filosóficos e científicos para se reforçar, em favor do homem, da evolução, dos humanismos evolucionistas e dos evolucionismos humanistas, a distinção hierárquica usualmente estabelecida entre as formas de vida humana e as demais formas de vida animal, e questionando perspectivas tipicamente evolucionistas darwinistas de se pensar essa distinção, bem como *a função da razão*<sup>280</sup>, com base na qual essa distinção costuma ser justificada – me vi atraída pelo efeito performático do argumento estético apresentado por Whitehead contra o que ele chamou de “o logro evolucionista subjacente à crença da sobrevivência dos mais aptos”:

[...] somente as coisas inorgânicas persistem durante um longo período de tempo; a própria vida é relativamente deficiente em valor de sobrevivência; portanto, a arte da persistência é estar morto; e assim, o erro do evolucionismo está, não em se acreditar que os mais aptos sempre sobrevivem, mas em se acreditar que a aptidão para a sobrevivência se identifica com aquilo que melhor representaria a Arte da Vida (WHITEHEAD, 1988, p. 4).

Um efeito performático, sobre a memória de minha pele, desse argumento estético

---

<sup>279</sup> Expressão usada por Yudith Rosenbaum a propósito da discussão do romance *Perto do Coração Selvagem*. A autora é quem nos chamou a atenção para o fato de que a crônica “Nossa Truculência” - publicada no *Jornal do Brasil* no dia 13 de dezembro de 1969 e posteriormente compilada na obra *A Descoberta do Mundo* – foi inicialmente publicada como fragmento em *Visão do esplendor: Impressões Leves* e que alguns dos trechos quase literais dessa crônica também estão presentes em um dos diálogos entre os personagens Loreley e Ulisses, do romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, também de 1969 (p.107) (ROSENBAUM, 2006, p. 33).

<sup>280</sup> WHITEHEAD, A. N. *A função da razão*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

de Whitehead<sup>281</sup> (1988, p. 3) de que “*a função da razão é promover a arte da vida*” – ao qual eu havia sido anteriormente remetida por um efeito performático do recurso literário zoofágico acionado “*pelas mãos de Clarice*”<sup>282</sup> – me remeteu de volta ao poema, aqui já referido, que Adília Lopes havia dedicado à escritora Fiama Hasse. Essa conexão epidérmico-remissiva entre esses dois jogos de linguagem se expressa na analogia que estabeleci entre a crença filosoficamente encenada por Whitehead de que *a função da razão é promover a arte da vida* e a crença poeticamente encenada por Adília de que a função da literatura é promover a vida da arte, na arte e pela arte.

Uma outra conexão remissiva induzida por um efeito performático das semelhanças e dessemelhanças de família entre essas duas encenações das relações entre vida e arte me levou à seguinte encenação dessa mesma relação por parte de Wittgenstein, a qual - por se mostrar episódica, porém, completa, em sua forma aforístico-analógica - passo a transcrever na íntegra:

Engelmann disse-me que em casa, ao remexer uma gaveta cheia de manuscritos seus, estes lhe parecem tão excelentes que pensa que valeria a pena dá-los a conhecer a outras pessoas. (Diz que o mesmo se passa ao ler cartas dos seus parentes já falecidos). Mas quando pensa em publicar uma selecção desses manuscritos, as coisas perdem o seu encanto e valor, o projecto torna-se impossível. Eu disse que tal se assemelhava ao caso seguinte: nada há de mais extraordinário do que ver um homem, que pensa não estar a ser observado, a levar a cabo uma actividade vulgar e muito simples. Imaginemos um teatro; o pano sobe e vemos um homem sozinho num quarto, a andar para a frente e para trás, a acender um cigarro, a sentar-se, etc., de modo que, subitamente, estamos a observar um ser humano do exterior, de um modo como, normalmente, nunca podemos observar-nos a nós mesmos; seria como observar com os próprios olhos um capítulo de uma biografia – isto poderia, sem dúvida, ser ao mesmo tempo inquietante e maravilhoso. Estaríamos a observar algo mais admirável do que qualquer coisa que um dramaturgo pudesse arranjar para ser representado ou dito num palco: a própria vida. – Mas isso é o que vemos todos os dias, sem que tal nos provoque a mais ligeira impressão! Sim, mas não o vemos *nessa* perspectiva. – Bem, quando Engelmann olha para o que escreveu e o acha extraordinário (embora não se preocupe com a publicação de qualquer dos seus escritos), vê a sua vida como uma obra de arte feita por Deus e, como tal, merecendo decerto ser contemplada, assim como qualquer vida e tudo o mais. Mas só o artista é capaz de apresentar assim uma coisa individual de modo que ela nos apareça como uma obra de arte; é *verdade* que esses manuscritos perderiam o seu valor se fossem examinados um a um e, especialmente, se fossem olhados *desinteressadamente*, isto é, por alguém que não sente por eles, à

---

<sup>281</sup> Num primeiro momento, tive conhecimento desse argumento estético de Whitehead na leitura do artigo “*Pesquisa em Educação matemática e mentalidade bélica*” (Miguel, 2006), no qual este autor o mobiliza em outro contexto e com outros propósitos.

<sup>282</sup> Trata-se aqui de uma paráfrase intencional ao título do livro de Boaventura de Souza Santos *Pela mão de Alice. O social e o político na transição pós-moderna* (1997).

partida, qualquer entusiasmo. A obra de arte obriga-nos – por assim dizer – a vê-la da perspectiva correcta; mas na ausência da arte, o objecto é apenas um fragmento da natureza, como outro qualquer; *podemos* enaltecê-lo com o nosso entusiasmo, mas isso não dá a ninguém o direito de com ele nos confrontar. (Continuo a pensar num desses insípidos instantâneos fotográficos de um fragmento de paisagem que tem interesse para quem os tirou porque estava lá e sentiu algo; mas qualquer pessoa olhará para eles com frieza de um modo inteiramente justificado, até ao ponto em que é justificável olhar friamente uma coisa). Mas parece-me também que há outra maneira de apreender o mundo *sub specie aeterni*<sup>283</sup>, para além do trabalho do artista. É o caminho do pensamento que, por assim dizer, voa sobre o mundo e o deixa tal como é – observando-o de cima, em voo (WITTGENSTEIN, *Cultura e valor*, 2000, p. 17-18. Itálicos do autor).

Como se pode observar, para Wittgenstein, a arte não imita a vida e nem a vida imita a arte. Diferentemente da atividade do pensamento em geral e da atividade do pensamento filosófico em particular, só a arte pode agir performaticamente sobre os ‘objetos naturais’ ou fatos ordinários da vida, isto é, só a atividade artística tem o poder de encenar performaticamente a vida de outras maneiras que não através da mera observação, expressão verbal, representação mental, mimético-fotográfica ou mimético-imagética. Esse ponto de vista wittgensteiniano acerca das relações entre vida e arte me remeteu instantaneamente à sala vazia do teatro do filme *Jogo de cena* de Eduardo Coutinho, em cujo palco transcorrem encenações narrativas autobiográficas de cenas de suas ‘vidas reais’ por parte de mulheres comuns que se transformam, assim, em personagens de suas próprias vidas, bem como encenações dessas encenações por parte de artistas profissionais que tentam, sem consegui-lo, manter fidelidade mimética das encenações levadas a cabo pelas artistas amadoras. O resultado é uma encenação dramaticamente pungente da impossibilidade da arte imitar a vida e da vida imitar a arte.

Assim, quando a encenação mimética da vida é, ela própria, intencionalmente levada ao palco para ser mimeticamente reencenada, o resultado só pode ser uma encenação artístico-performática da própria encenação mimética. Talvez tenha sido por essa razão que Wittgenstein, na passagem anteriormente citada, aciona estrategicamente um jogo cênico-literário fictício de linguagem – “*Imaginemos um teatro; o pano sobe e vemos um homem sozinho num quarto [...]*” – justamente para mostrar a impossibilidade de defesa de uma tese mimética da relação entre vida e arte, levando ao palco uma imaginária cena da própria vida de Engelmann remexendo seus manuscritos em seu quarto, como se ela fosse dotada do poder artístico de encenação mimética da vida.

---

<sup>283</sup> Essa expressão latina pode ser traduzida como “Sob a perspectiva do eterno”.

Wittgenstein parece estar dizendo com isso que é só encenando literária e artisticamente a impossibilidade de se encenar mimeticamente a vida que se pode desconstruir a pretensão de uma encenação artístico-mimética da vida. E esse ponto de vista nos reenvia novamente ao cisne ficcional perseguidor de Fiama, que não gosta de cisnes, mas que, ao escrever “*Cisne*”, produz um perseguidor que, por ter sido por ela mesma dotada do *poder ficcional* de torná-la *artística e literariamente* uma presa da *vida do poema*, adquire também o *poder real* de perseguir *literalmente* Fiama no *poema da vida*.

Como na imagem seguinte, da escultura hiper-realista de Ron Mueck, que abriu a exposição do artista em São Paulo<sup>284</sup>, o trabalho com a verossimilhança é levado ao limite extremo quando nos deparamos com o corpo, em verdadeira grandeza, de uma galinha morta e depenada, presa e abatida, suspensa pelos pés unidos.



**Figura 66** - “*Still Life*” (*Natureza morta*), Ron Mueck (2009)<sup>285</sup>.

<sup>284</sup> A exposição Ron Mueck esteve em cartaz, no Brasil, no período de 20 de novembro a 22 de fevereiro de 2015 no espaço da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

<sup>285</sup> Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/blogs/dia-de-classico/as-novas-invencoes-do-genial-ron-mueck/>.



**Figura 67** - Detalhes de “*Still Life*” (*Natureza morta*), Ron Mueck (2009)<sup>286</sup>.

O efeito performático que essa galinha suspensa logo na entrada da exposição me provocou não se deveu apenas à sua verossimilhança com outras galinhas vivas ou mortas de sua espécie animal, mas também, pelo fato de contrapor-se às demais esculturas expostas na sala, todas notoriamente representativas de figuras humanas. O realismo meticuloso daqueles objetos esculturais soltos no espaço pareceu-me tangenciar não só a perfeição de corpos humanos e não humanos, mas também, a própria condição humana relativamente à condição da espécie de certos animais da qual participam as galinhas. Os detalhes que seguem a imagem da escultura mostram a cabeça da galinha com uma gota na ponta do bico e com os dois pés espalmados e presos um sobre o outro de modo que, qualquer que seja o ângulo em que sejam visados, geram não só o efeito de uma mão humana em verdadeira grandeza, como também o de que os dois pés de uma galinha não chegam a valer uma única mão humana, dado serem as mãos humanas dotadas do poder de ‘esticar o pescoço’ de uma galinha, de amarrar os seus pés, de suspender a sua vida e de, com um pedaço de corda, suspendê-la à visitação pública num hiper-museu exemplar que mostre a humanos o seu hiper-poder não só sobre os demais animais, mas também sobre toda a natureza. Diante da galinha morta, em verdadeira grandeza, nos obrigamos a parar e a meditar sobre o nosso próprio poder de submeter os demais animais ao desejo humano de poder. Novamente aqui, o jogo de cena da galinha hiper-escultórica de Mueck exposta num museu envolveu-me em efeitos performáticos semelhantes àqueles produzidos pelo filme *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, que me sugerem que a

---

<sup>286</sup> Imagens disponíveis em: <http://www.cristinamello.com.br/?p=14923> / <http://www.chickensinliterature.com/page/2>.

encenação mimética da vida, também quando intencionalmente levada ao palco do museu hiper-escultórico para ser hiper-mimeticamente reencenada, só pode produzir uma encenação escultórico-performática da própria encenação mimética.

Assim, para mim, no que se refere aos modos de se considerar a relação entre arte e vida, todos esses diferentes jogos de linguagem – aquele do qual Adília faz participar Fiama; aquele do qual Wittgenstein faz participar Engelmann; aquele do qual Coutinho faz participar as mulheres-atrizes e as atrizes-mulheres; aquele do qual Clarice faz participar a menina Joana; aquele do qual Clarice faz participar a sua galinha (in)domesticável; e aquele do qual Ron Mueck faz participar sua galinha em verdadeira grandeza – manteriam semelhanças de família com a crença ético-estética de que “*a função da razão é promover a arte da vida*”, que orienta a defesa do ponto de vista pós-evolucionista e pós-darwinista de Whitehead acerca da relação entre formas humanas de vida e outras diferentes formas de vida animal.

Dessa maneira, ao ver a vida como se fosse uma obra arte e ao subordinar a razão à *arte da vida* – e, portanto, a lógica e a epistemologia à ética e à estética da existência, e não a domínios do discurso filosófico –, Whitehead, bem como os autores que nomeamos no parágrafo anterior, sugere uma inversão e um deslocamento do ponto de vista logocêntrico que vem milenarmente dominando a tradição científica, filosófica e política da cultura ocidental, bem como orientando a organização e as relações assimétricas de poder que se estabelecem entre as formas humanas de vida que participam dessa cultura em relação às demais formas de vida animal. Por decorrência, tal organização logocêntrico-humanista da relação homem/animal impõe também uma organização assimetricamente falocêntrica e patriarcal nas relações de gênero que perpassam o masculino e o feminino.

Desde a primeira fase do seu pensamento, Wittgenstein já manifestava o seu desacordo com o discurso humanista do ‘demasiado humano’, isto é, do primado do humano em relação a outras formas de vida animal, bem como com todo tipo de discurso evolucionista, hierarquizante:

Temos tendência para confundir a fala de um chinês com um gorgolejo inarticulado. Alguém que compreenda o chinês reconhecerá, no que ouve, a *língua*. Muitas vezes, não consigo, analogamente, distinguir num homem a *humanidade* (WITTGENSTEIN, *Cultura e Valor*, 2000, p. 13).

Se o leão pudesse falar, nós não entenderíamos (WITTGENSTEIN, 1999, IF - Parte II, seção XI).

Este livro é escrito para os que compartilham do espírito que preside à sua escrita. Este não é, segundo creio, o espírito da corrente mais importante da civilização americana e europeia. O espírito dessa civilização manifesta-se na indústria, na arquitetura e na música do nosso tempo, no seu fascismo e no seu socialismo, e é estranho e desagradável ao autor. [...] Mantém-se o fato de eu não ter qualquer simpatia pela corrente da civilização europeia e não compreender os seus objetivos, se é que eles existem. Assim, escrevo de fato para amigos dispersos pelos recantos do mundo. É-me indiferente que o cientista ocidental típico compreenda ou aprecie, ou não, o meu trabalho, visto que de qualquer modo ele não compreenderá o espírito com que escrevo. A nossa civilização é caracterizada pela palavra “progresso”. Fazer progressos não é uma das suas características, o progresso é, mais propriamente a sua forma. Ela é tipicamente construtora. Ocupa-se em construir uma estrutura cada vez mais complicada. E até mesmo a claridade é desejada apenas como um meio para atingir este fim, nunca como um fim em si mesmo. Para mim, pelo contrário, a claridade e a transparência são em si mesmas valiosas. Não estou interessado na construção de um edifício, mas sim em ter uma visão clara dos alicerces de edifícios possíveis. Assim, não viso o mesmo alvo que os cientistas e a minha maneira de pensar é diferente da deles (WITTGENSTEIN, *Cultura e valor*, 2000, p. 19-21).

Poderia dizer: se o lugar a que pretendo chegar só se pudesse alcançar por meio de uma escada, desistiria de tentar lá chegar. Pois o lugar a que de fato tenho de chegar é um lugar em que já me devo encontrar. Tudo aquilo que se pode alcançar com uma escada não me interessa (WITTGENSTEIN, *Cultura e valor*, p. 21).

Movida pelo pânico do fôlego, fujo, feito animal, do meu outro humano. Fujo de mim mesma. Fujo como um *eu caçador de mim*<sup>287</sup>, como um eu que caça a dor de mim; como um eu que caça a dor da caça. Quase sem mais voz humana, a textura da memória de minha pele animal foge da tessitura da pele do texto de Lispector. *Se um leão pudesse falar, nós, humanos, não entenderíamos. Afinal, estamos presos em nossa pele...* humana. Se o rei leão, naturalmente acomodado em seu trono na floresta, pudesse ler o texto de Clarice, ele não o entenderia. Persistiria em subjugar a leoa a comandar a caça de sua presa, a caça de si, e a saciar a sua feroz fome de fera ferida. Quem caça quem?

Quem a natureza permite ser a caça de quem? Quem se permite ser a caça de quem? Estranha forma de vida, a humana, que se permite estranhar-se a si mesma e a sua própria nudez. Se um leão pudesse estranhar-se, certamente a (in)conformada galinha de

---

<sup>287</sup> Trata-se aqui de uma paráfrase intencional ao verso da música de Milton Nascimento, “Caçador de Mim”, álbum de mesmo título (1981).

Cena 17 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Se9XYKHQI3Y>.

Clarice o estranharia. Se o gato de Derrida - que o surpreendeu nu, após o seu banho demasiado humano - pudesse falar, Derrida não o entenderia:

Há muito tempo, pode-se dizer que o animal nos olha? Que animal? O outro. Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu - e quem sou eu no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo, os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo (DERRIDA, 2002, p. 15).

Em que sentido de “próximo” (não forçosamente o de uma tradição bíblica ou greco-latina) deveria eu dizer que estou próximo ou *perto* do animal, e que o sigo, e em que nível de pressão? O estar-com-ele enquanto estar-perto-dele? estar junto dele? estar-depois-dele? estar-atrás-dele no sentido da caça, do adestramento, do domar ou estar-atrás-dele no sentido da sucessão e da herança? Em todos os casos, se eu estou depois dele, o animal vem pois antes de mim, mais cedo do que eu [...]. O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim - que estou atrás dele [...] (DERRIDA, 2002, p. 28).

Precisarei mais de uma vez, peço-lhes que me perdoem, voltar para a perturbação dessa cena. Farei tudo para evitar apresentá-la como uma cena primitiva: o teatro insensato do *completamente outro que eles chamam animal, e por exemplo um gato*. Sim, do completamente outro, mais outro que qualquer outro e que *eles* chamam um animal, por exemplo um gato, quando este me olha nu, no momento em que me apresento a mim mesmo, de mim a ele - ou, antes, nesse momento estranho em que, antes do instante, antes mesmo de querê-lo e de sabê-lo eu mesmo, sou-lhe passivamente apresentado nu, sou visto, e visto nu, antes mesmo de *me* ver visto por um gato (DERRIDA, 2002, p. 29. Grifos do autor).

Derrida segue refletindo sobre a cena de seu corpo nu sob os olhos do que chamam o animal. Haveria dois discursos, duas situações de saber sobre o animal ou duas formas de tratado teórico ou filosófico do animal. A distinção entre esses discursos seria, evidentemente, o lugar e o corpo de seus signatários, o traço que a assinatura deixaria no corpo e na temática propriamente científica, teórica ou filosófica:

Haveria, em primeiro lugar, os textos assinados por pessoas que sem dúvida viram, observaram, analisaram o animal mas nunca se *viram vistas* pelo animal; jamais cruzaram o olhar de um animal pousado sobre elas (para não dizer sobre sua nudez); mas mesmo que se tenham visto vistas, um dia, furtivamente, pelo animal, elas absolutamente não o levaram em consideração (temática, teórica, filosófica); não puderam ou quiseram tirar nenhuma consequência sistemática do fato que um animal pudesse, encarando-as, olhá-las, vestidas ou nuas, e, em uma palavra, sem palavras *dirigir-se a elas*; absolutamente não tomaram em consideração o fato que o que chamam “animal” pudesse *olhá-las e dirigir-se a elas* lá de baixo, com base em uma origem completamente outra (DERRIDA, 2002, p. 32. Grifos do autor).

Essa experiência perturbadora parece não ter sido teoricamente registrada, precisamente nos espaços em que se faziam do animal um *teorema*, nas palavras de

Derrida, como “uma coisa vista mas que não vê” (DERRIDA, 2002, p.33). Os discursos que arquitetaram as teorias filosóficas não levaram em consideração a experiência do animal que vê e que nos observa, seja porque a negaram seja porque a desconhecaram. Faltaria, então, decifrar o sintoma de tal denegação, cuja lógica atravessaria toda a história da humanidade. O pensamento animal, se pensamento houver, caberia à poesia, uma vez que quando se reduz o animal a “uma coisa vista mas que não vê”, revela-se as próprias limitações do entendimento meramente racional: o que os filósofos julgam saber sobre a alteridade animal é, paradoxalmente, o que os afasta dessa mesma alteridade. Nas palavras de Drummond (2002, p.33):

Cobras cegas são notívagas.  
O orangotango é profundamente solitário.  
Macacos também preferem o isolamento.  
Certas árvores só frutificam de 25 em 25 anos.  
Andorinhas copulam no voo.  
O mundo não é o que pensamos.

Da suspensão da tese logocêntrica sobre o animal privado de *logos*, Derrida desloca a questão de “eles podem ter o *logos*?” para “eles podem sofrer?”, caminhando para a radicalização do pensamento sobre a finitude compartilhada entre animais humanos e animais não humanos. Esse deslocamento nos afastaria das certezas indubitáveis:

A questão aqui não seria pois a de saber se os animais são do tipo *zoon logon ekhon*, se eles podem falar ou raciocinar graças ao poder ou ao *ter logos*, ao *poder-ter o logos*, a aptidão ao *logos* (e o logocentrismo é antes de mais nada uma tese sobre o animal, sobre o animal privado de *logos*, privado do *poder-ter o logos*: tese, posição ou pressuposição que se mantém de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant, Levinas e Lacan). A questão *prévia e decisiva* seria a de saber se os animais *podem sofrer*. “*Can they suffer?*” Eles podem sofrer?, perguntava simplesmente e tão profundamente Bentham<sup>288</sup>. A partir de seu protocolo, a forma dessa questão muda tudo. A questão não diz respeito mais apenas ao *logos*, à disposição ou não do *logos*, e de toda sua configuração, nem mesmo, mais radicalmente, a uma *dynamis* ou uma *exis*, este ter ou esta maneira de ser, esta modalidade que se chama uma faculdade ou um “poder”, este *poder-ter* ou este poder que se tem (como no poder de raciocinar, de falar, com tudo o que se segue). A questão se preocupa com uma certa passividade. Ela testemunha, ela já manifesta, como questão, a resposta testemunhal a uma passibilidade, a uma paixão, a um não-poder. A palavra “poder” (*can*) muda aqui de

---

<sup>288</sup> No artigo “O Silêncio dos Animais”, Charles Feitosa comenta sobre o filósofo e jurista Jeremy Bentham (1748-1833), citado por Derrida: “ativista dos direitos dos animais, famoso por ter expressado de forma contundente essa desconfiança ao afirmar, no livro *Uma Introdução aos Princípios da Moral e da Legislação* (1789), que a questão não é se os animais podem falar, mas sim se eles podem sofrer” (FEITOSA, 2011, p.95).

sentido e de sinal desde que se diz “*can they suffer?*”. A palavra “poder” vacila então. O que conta na origem de tal questão não é mais apenas aquilo a que se refere uma transitividade ou uma atividade (poder falar, poder raciocinar etc.); é sobretudo o que o leva a essa autocontradição, que articularemos mais tarde à autobiografia. “Eles podem sofrer?” consiste em se perguntar: “Eles podem não poder?”. E o que dizer desse não-poder? Da vulnerabilidade sentida a partir desse não-poder? Qual é este não-poder no âmago do poder? Qual é a qualidade ou a modalidade desse não-poder? O que levar em consideração? Que direito conferir-lhe? Em que isso nos concerne? Poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade desse não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia. Com essa questão (“*Can they suffer?*”), não tocamos nesse bloco de certeza indubitável, nesse fundamento de toda a segurança que se poderia procurar por exemplo no *Cogito*, no “Penso, logo sou (DERRIDA, 2002, p. 54-55. Grifos do autor).

Assim, com essa inversão normativa de poderes atribuídos a palavras de uma língua, no uso que fazemos do adjetivo *humano* na expressão *caçada humana* que nem qualifica e nem desqualifica a caçada, é usado no sentido de ser ela conduzida - não propriamente por seres humanos, não humanos ou por seres quaisquer -, mas de ser ela conduzida pela *palavra* homem, pelo *poder da palavra* homem, pelo *poder dos significantes* da palavra homem que transmitem o seu poder aos significantes da palavra caça, que transmitem o seu poder à atividade da caça, ao caçador e à presa que transmite o seu poder aos significantes da palavra homem e aos significantes da expressão *homem que caça*.

Todos os discursos que afirmam a excepcionalidade e a superioridade do ser humano acabam criando a legitimação dos direitos do homem sobre os animais e fundindo-se na ideia de que eles seriam *outros* absolutos, seres radicalmente distintos do humano, tradicionalmente divididos em categorias como “comestíveis ou não comestíveis; ferozes ou mansos; úteis ou inúteis” (FEITOSA, 2011, p.83). Todas as variantes antropocêntricas que apresentam o humano como o único ser capaz de fazer ciência, arte, religião, fundamentam a crença de uma superioridade fundada no *logos*, na racionalidade e na linguagem: “*Os animais não pensam nem falam, os animais silenciam*” (FEITOSA, 2011, p.84).

O silêncio dos animais passou por interpretações variadas na história da filosofia, como no percurso dos animais-máquinas de Descartes, no *Discurso do Método* (2001)<sup>289</sup>, destituídos de inteligência, sensibilidade e afetividade. O silêncio como falta, como ausência de fala e ausência de dor ou sofrimento serviu aos interesses teológicos e a justificativas para a exploração, a violência e a tortura, na medicina e em outros campos do saber. Na tradição ocidental, o silêncio foi visto predominantemente como ausência e defeito, seja por passividade, por ignorância ou submissão. Numa passagem das *Considerações Intempestivas* (1874) – como pontua Feitosa –, Nietzsche nos faz observar a passagem de um rebanho diante de nossos olhos e fica com inveja do animal, incapaz de lembrar, de ficar triste e se cala, em silêncio:

O olhar oblíquo de Nietzsche sobre o rebanho do pasto” traz uma interpretação positiva do silêncio dos animais: “o animal, que é sem passado e sem futuro, parece viver mais intensamente que o homem, oprimido pelo excesso de memória e de pré-ocupação. Para ser feliz e fazer os outros felizes será preciso recuperar um pouco de sabedoria animal do esquecimento (FEITOSA, 2011, p.89).

Num comentário contrário sobre esta mesma passagem de Nietzsche, Heidegger<sup>290</sup> faz a seguinte questão: pode o animal se calar? Do ponto de vista heideggeriano a resposta seria negativa, afinal só poderia se calar um ser capaz de falar. O silêncio seria uma atribuição típica daqueles seres capazes de se expressar. Decorre daí que “o suposto silêncio dos animais está na verdade aquém da diferença entre o falar e o calar, é apenas privação e ausência” (FEITOSA, 2011, p. 90). A interpretação da ausência como silêncio, como faz Nietzsche, recai num certo antropomorfismo. Já para Heidegger, o animal não cala nem silencia, mas é “dessilenciado”, valendo o mesmo princípio para a faculdade da memória e da felicidade: o animal seria incapaz de esquecer, porque não tem a faculdade de se lembrar, sua essência seria a do “desesquecimento”. Do ponto de vista da ontologia fundamental, o animal não pode, igualmente, ser feliz ou infeliz, já que a felicidade seria uma possibilidade exclusiva dos seres marcados pela linguagem. Dessa forma, os animais seriam “desinfelizes”. Novamente aqui, parece-nos que a concepção

---

<sup>289</sup> O *Discurso do Método* foi publicado originalmente em 1637.

<sup>290</sup> “Onde se dá a separação limítrofe entre o animal e o homem? Sim, há mesmo tal separação? Tais questões vão além do ensaio de Nietzsche; elas vão além de toda ‘biologia’ e de toda ‘antropologia’. A questão acerca da separação limítrofe entre o animal e o homem não é um problema da pesquisa erudita, também não é de forma alguma uma questão de “visão de mundo” ou de fé cristã, pois dentro dessas áreas – ciência, visão de mundo, fé religiosa – ela não é *questionável* ou então já foi decidida através de uma decisão autoritária e rejeitada como se fosse sem valor. Muito pelo contrário, o destino do ocidente histórico, de sua ciência, de suas visões de mundo e de sua fé religiosa, decide-se no questionar ou não questionar pensante dessa questão” (HEIDEGGER Apud FEITOSA, 2011, p. 90).

de Heidegger aproxima-se de uma visão essencializante e antropocêntrica para estabelecer as diferenças entre ser-aí e animal (FEITOSA, 2011, p.90-91). Mas o que dizer, em ambos os casos, em relação à morte? “Onde cessa o animal e começa o homem?”, pergunta Nietzsche na III *Consideração Intempestiva*, a partir de Schopenhauer. O modelo dualista e dicotômico entre o ser capaz e o incapaz de falar, de silenciar, de ter linguagem, de sentir dor, de lembrar e de morrer seria a reedição da crença humanista da supremacia humana pela fala e pelo pensamento. Nas palavras de Charles Feitosa:

É preciso ter cuidado com essa demarcação radical entre animal e homem, afinal os animais não são assim tão totalmente incapazes de perceber a morte, uma vez que eles demonstram em seu comportamento uma certa abertura para o sofrimento, a tristeza e o medo. A título de contraste vale lembrar a interpretação que Deleuze faz do animal no primeiro verbete de seu *Abcdaire* (1998), onde ele não apenas argumenta que animais, artistas e filósofos têm em seu modo de ser algo em comum na medida em que estão sempre “à espreita”, como também conclui que são os animais e não os homens que sabem morrer. Estes estão sempre tentando se evadir, ao passo que os animais costumam procurar um canto todo próprio ao pressentir a hora final. Se a vida for um processo de constante des- e reterritorialização, então reservar um território para a morte pode ser um indício de uma sabedoria instigante (FEITOSA, 2002, p.92).

Jacques Derrida foi quem denunciou os traços antropocêntricos da leitura heideggeriana, recolocando a questão entre silêncio e morte dos animais sem, por certo, menosprezar a diferença entre este silêncio e a linguagem humana e sem enxergá-la de maneira absoluta (DERRIDA, 1994b). Haveria, por certo, uma dimensão animal irreduzível no corpo de cada um de nós.

Como salientou Margutti Pinto, a propósito de suas reflexões sobre o lidar com a dialética linguagem/silêncio e o pensamento sobre os limites da linguagem em Wittgenstein e Lispector, “a insuficiência da linguagem é tão radical que exige a complementaridade do silêncio. Aquilo que a linguagem tenta exprimir e tragicamente não consegue é revelado gloriosamente pelo silêncio. Este último é que se revela a autêntica cifra da transcendência, não a linguagem” (PINTO, 2005, p.11).

No giro final ao encontro derradeiro com o conto de Clarice, nos aproximamos, enfim, da cena de abertura do filme *Cidade de Deus* (2002)<sup>291</sup>, de Fernando Meirelles. A

---

<sup>291</sup> O Filme é baseado no romance brasileiro de mesmo nome, escrito por Paulo Lins, e que conta como o crime organizado se instalou nas favelas do Rio de Janeiro. Cidade de Deus é um desses lugares, surgido na década de 1960 e tido como um dos locais mais perigosos da cidade. Quem narra a história da Cidade de Deus e a vida de muito de seus personagens é Buscapé, um menino negro, pobre, sensível e amedrontado

semelhança de família inevitável entre o conto e o início do filme se dá a partir do ponto de vista solidário à galinha, seja do(a) narrador(a) de “Uma galinha”, seja do ato cênico-narrativo do filme de Meirelles, no qual os posicionamentos e as tomadas de cena da câmera parecem ‘tomar partido’ em favor também de uma galinha em fuga pela vida. Como se dialogasse diretamente com o conto, o filme também tem início com o prenúncio da morte de uma galinha: a imagem e a sonoridade típica e distinguível emitida por uma faca sendo amolada na pedra do quintal de uma casa da Cidade de Deus, onde se reúnem pessoas para um típico almoço coletivo de domingo. Em meio ao preparo da ceia, do samba de morro e do som aflitivo da lâmina sendo afiada, a galinha aparece presa por um dos pés, assistindo atônita, ao seu redor, ao banquete humano e ao sacrifício animal: galinhas depenadas, galinhas na panela, sangue e pés de galinhas. Flagrada em seu desespero, ela consegue fugir e pula do beiral do telhado. Novamente aqui, nada parece ser mais epidérmico, nada parece participar mais à flor da pele desse ato cênico-narrativo do que o jogo de linguagem da fuga e da perseguição: da perseguição da fuga e da fuga da perseguição. E nada *assombra* mais instintivamente o texto de minha humana pele e a impele a ver-se *o animal que logo sou* do que esse jogo narrativo de cartas marcadas, que se desconstrói instantaneamente como jogo narrativo e como jogo, ao anunciar, antes mesmo dos jogadores-protagonistas realizarem os seus primeiros movimentos, o previsível perdedor, ou, mais precisamente, a previsível perdedora:

– Hiii, a galinha fugiu! Rapá, você aí, meu irmão, pega a galinha! Segura a galinha aí, rapá! Vam’bora, porra!

Assim se (re)inaugura a nova fuga da galinha (in)domesticável. Comandada por um ser humano masculino – o líder bélico de um dos grupos da favela da Cidade de Deus –, agora um grupo todo de humanos ‘demasiado humanos’ desce o morro em disparada atrás do animal fugitivo. A galinha sente a multidão humana aproximar-se dela e começa a correr na tentativa de escape. O animal não humano corre aos largos ziguezagues pelo terreno do qual, tal como os animais humanos, parece conhecer tão bem as coordenadas.

– Senta o dedo na galinha!  
– Pega a galinha!  
– ô, filho da puta, não mandei você segurar a galinha?  
– Pega a galinha!

---

com a ideia de se tornar um bandido. Apesar da violência e da resignação diante de subempregos necessários e possíveis, Buscapé descobre, acidentalmente, um modo de enxergar a vida sob outras perspectivas e, através dos olhos de artista, torna-se um fotógrafo profissional. Num mundo visivelmente condenado por uma violência sistêmica, é através dos olhares do narrador que encontramos resquícios possíveis de alguma humanidade.

**Cena 18** disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lfF0FF4vPbw>.

Ao som dos gritos e tiros, vencendo os obstáculos, a galinha dá seu voo rasante até a rua de asfalto, onde, por pouco, se safava de ser atropelada por um carro. A presença da galinha fugitiva coincide com a chegada casual do narrador protagonista da história, o menino e fotógrafo Buscapé, também morador da Cidade de Deus. Menino e galinha se encontram no meio da rua e se olham, frente a frente: igualam-se as condições de presas humanas e não humanas. De um dos lados da rua, a gangue da favela se amontoa opressiva e belicamente, encenando a violência das mãos mísseis-missão de caçadores contra os corpos oprimidos. O líder, com a arma em punho, diz:

– Aê, moleque, segura a galinha aí pra mim! Pega a galinha, aê!

– Aê, cabeção, seu viado!

Do outro lado da rua, chega um grupo de policiais que se amontoam opressiva e belicamente, encenando a violência das mãos mísseis-missão de caçadores contra os corpos oprimidos. Quem caça quem?

A câmera percorre o olhar panorâmico do narrador, numa rotação de 360 graus. Ele e a galinha estão cercados:

– Uma fotografia podia mudar a minha vida. Mas na Cidade de Deus, se correr o bicho pega e se ficar o bicho come...

\*\*\*

#### 4. Dos perigos, dos corpos, dos vestidos e dos vestígios: descosturando “As vestes perigosas”

Tudo o que enfeita a mulher, tudo que serve para tornar distinta sua beleza é parte própria dela [...] Qual poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma bela mulher, separá-la de sua vestimenta?<sup>292</sup>

El ser más inesperado es uno mismo:  
hasta las esfinges nos miran con ojos  
asombrados<sup>293</sup>.

Este novo movimento terapêutico que se inicia parte, agora, ancorado em um conto de Silvina Ocampo<sup>294</sup>, selecionado entre uma vasta produção ficcional<sup>295</sup> que se dividiu, ao longo de sua vida, quase equitativamente entre a poesia e as narrativas breves. A seleção foi permeada pela leitura de inúmeros contos que poderiam, igualmente, ter sido elencados no contexto da busca por encenações de gênero e pelo modo como corpos

---

<sup>292</sup> Charles Baudelaire. *O pintor da vida moderna*, 2010, p. 67-69.

<sup>293</sup> Silvina Ocampo, *La esfinge*, 2010b, p.269.

<sup>294</sup> Silvina Ocampo foi autora de romances e grandiosa produção de contos e poesias. Publicou textos em revistas e periódicos e escreveu obras em colaboração com autores como Jorge Luis Borges, Ado Sesso e Adolfo Bioy Casares (com quem foi casada durante toda sua vida, de 1940 a 1993) e uma peça teatral em parceria com Rodolfo Wilcock. Além da produção de livros infantis e do trabalho com o desenho e a pintura, Ocampo foi tradutora, dentre outros, dos poemas de Emily Dickinson. Os títulos de suas obras encontram-se disponíveis nas referências específicas da autora, ao final deste estudo. Muitos críticos comentam sobre certa aversão, por parte da escritora, em fornecer entrevistas, datas e informações pessoais, além de sua afirmação categórica que dissocia a relação estabelecida entre vivência e escritura, o que teria contribuído possivelmente para a criação e a preservação de uma certa áurea ou imagem transbordada de incompreensão e mistério – o que parece sintomático também no caso das vidas e das obras de María Luisa Bombal e Clarice Lispector. Pertencente a uma distinta e antiga família da sociedade argentina, a mais nova de seis irmãs, Silvina Ocampo foi conduzida, desde cedo, a ser pintora, tendo estudado com artistas como Norah Borges, María Rosa Oliver e, brevemente, em Paris, com Giorgio de Chirico e Fernand Léger, antes de se dedicar plenamente à escrita literária. Sobre entrevistas concedidas por Silvina Ocampo e relatos biográficos, ver: Danubio Torres Fierro (1975); Noemí Ulla (1982a); Enrique Pezzoni (1984), Matilde Sánchez (1991) e o mais recente e já controverso livro de Mariana Enríquez (2014), no qual se expõe a possível relação amorosa que teria ocorrido entre Ocampo e Marta (mãe de Casares) e entre Ocampo e Alejandra Pizarnik, relações estas que teriam vindo a público após a morte da autora e publicação póstuma da carta de amor que Pizarnik escreve antes de se matar.

<sup>295</sup> Na trajetória da vida de Silvina Ocampo, esta vasta produção, integrou-se àquelas produzidas por um grupo notoriamente responsável pela renovação do campo literário argentino nos finais da década de 1930, com expressão em torno da revista *Sur*, certamente dialoga com as artes plásticas, dado o seu interesse, desde a infância, pelo desenho e pela pintura. Agradeço à Carolina Maranguello, da Universidade Nacional de La Plata, pelas indicações de leitura e pelas reflexões sobre pintura e escritura, mostrando como a poética de Silvina Ocampo, através de sua particular “mirada pictórica”, questionaria o regime escópico tradicional. Cito especialmente os textos “Un mundo de contacto: miradas impresionistas y expresionistas en la literatura de Silvina Ocampo” (MARANGUELLO, 2014a) e “El regimen de la sombra: la mirada inquieta en algunos relatos de Silvina Ocampo” (MARANGUELLO, 2014b), ambos no prelo.

e determinadas “situações femininas”<sup>296</sup> são inscritas em cada caso, encenações de um feminino frequentemente esboçado em grande parte dessas narrativas, como é notório aos leitores ou estudiosos mais familiarizados com a obra de Ocampo<sup>297</sup>.

O conto “Las vestiduras peligrosas” – narrativa que integra o livro *Los días de la noche* (1970)<sup>298</sup> – tem início através do acionamento de um recurso narrativo muito similar ao da confissão, no qual uma narradora relata, em primeira pessoa, ao leitor-ouvinte, acontecimentos íntimos ou secretos sobre si, sobre algo ou alguém. Nesta história, nossa narradora, em tom confessional, nos dirige a palavra e nos antecipa detalhes curiosos sobre a trama que se inicia:

Choro como uma Madalena quando penso na Artemia, que era a sabedoria em pessoa quando falávamos. Podia ser boníssima, mas há bondades que matam, como dizia minha tia Lucy. O pior é que por mais que tente, não posso descrevê-la sem retirar algo de sua graça. Dizia-me:

– Píluca, faça-me um vestido perigoso. (OCAMPO, 1999b, p.22)<sup>299</sup>.

---

<sup>296</sup> Como nos cita Eliana Rivero, a partir da frase de Rosario Castellanos: “Hay textos femeninos porque hay una situación femenina” (RIVERO, 1994/1995, p.24).

<sup>297</sup> Sobre os estudos especificamente dos contos de Silvina Ocampo, citamos a instigante obra de Patricia Klingenberg – *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo* (KLINGENBERG, 1999) –, referência fundamental para esta tese, e que focaliza um interesse pelas teorias feministas na busca por questões significativas sobre os motivos de Silvina Ocampo - figura central do criativo *boom* literário latino-americano - ter sido pouco estudada pelos críticos contemporâneos e totalmente esquecida do discurso feminista que envolvia a literatura latino-americana naquele contexto. Outros textos de Klingenberg discutem aspectos do fantástico e do grotesco relacionados à obra de Ocampo e o estudo da violência sobre a mulher como parte de uma preocupação da autora com a recorrente aparição do “duplo” em suas narrativas. Esses artigos estão indicados nas referências (1984; 1987a; 1987b; 1988; 1994-95). Citamos também o texto de Susan Bassnett, “*Coming Out of the Labyrinth: Woman Writers in Contemporary Latin America*” (1987), no qual a autora aproxima a violência explícita de uma obra de Alejandra Pizarnik - “La condesa sangrienta - à violência mais implícita ou oculta nas obras de Clarice Lispector e Silvina Ocampo. Bassnett aponta Ocampo, num comentário repleto de humor sarcástico, como uma das vozes literárias femininas que finalmente teriam ganhado alguma atenção por parte da crítica: “The family of male writers has started to realize it has sisters, daughters and mothers who are emerging from their attic rooms and speaking in voices loud enough to be heard by all” (BASSNETT, 1987, p.251). Ver também o artigo no qual Cristina Ferreira-Pinto discute a ambiguidade da voz autoral a partir de um conto de Ocampo em “El narrador intimista de Silvina Ocampo: ‘La continuación’ (FERREIRA-PINTO, 1990-91, p. 309-315) e o ensaio de Marjorie Agosín promovendo uma comparação entre os espaços domésticos das obras de Bombal e Ocampo, mostrando como ambas as autoras transformam estes enclausuramentos seguros em algo perigoso e ameaçador, “Mujer, espacio y imaginación en Latinoamérica: dos cuentos de María Luisa Bombal y Silvina Ocampo” (AGOSÍN, 1991, p. 627-633).

<sup>298</sup> Embora a primeira publicação do conto seja datada de 1970, utilizamos a edição publicada em *Contos Completos II*, de 1999b. Indicamos dois interessantes artigos que tomam o mesmo conto como objeto de análise, ainda que a partir de outros referenciais e de uma outra “mirada”: um deles, de autoria de Giulia Poggi, intitula-se “‘Las vestiduras peligrosas’ di Silvina Ocampo: Analisi di un’antifiaba” (1978, p.145-162). O outro, mais recente e de autoria de María de los Ángeles Mascioto, intitula-se “Las vestiduras peligrosas (Silvina Ocampo, 1970): de la obra de arte a la reproducción” (2012). Há também um brevíssimo texto não datado, disponível na internet, de autoria de Carmen Hidalgo: “Análisis psicoanalítico de Las Vestiduras Peligrosas de Silvina Ocampo” (HIDALGO, s/d). Sugerimos também as estimulantes reflexões de Patricia Klingenberg sobre o conto em questão, sobretudo no terceiro capítulo, “Aesthetic Fantasies” (KLINGENBERG, 1999, p. 22, 169-175).

<sup>299</sup> Todos os trechos citados do conto, também neste capítulo, foram por nós traduzidos. A passagem original é a seguinte: “Lloro como una Magdalena cuando pienso en la Artemia, que era la sabiduría en

Os primeiros detalhes revelados ao leitor-ouvinte fazem parte de uma estratégia narrativa instigante, posto que nos antecipa - sempre a partir do ponto de vista de Piluca, a narradora -, a lembrança rememorada de Artemia, pessoa sábia, bondosa e graciosa, mas de destino duvidoso e previamente trágico: “*mas há bondades que matam*”, nos diz a narradora nesta frase profundamente intrigante, a qual retomaremos mais tarde. Através do pedido imperativo de Artemia, para que a narradora lhe fizesse um vestido perigoso, iniciamos a descoberta sobre a possível relação estabelecida entre as duas protagonistas dessa história, além da atividade desempenhada aqui por Piluca: ela costura. Tecendo, dá vida e existência ao vestido, esta peça culturalmente ligada ao vestuário feminino e, por certo, ao imaginário construído sobre a feminilidade da mulher. No entanto, a narrativa inaugura, logo de saída, a dúvida sobre as razões pelas quais Piluca chora ao pensar em Artemia. Logo na primeira frase narrada, Piluca se compara à figura de Madalena, que chora (arrepêndida?) ao ter sido tomada por uma lembrança. Esse ‘choro memorialístico narrado’ provocou-me um efeito performativo que me pôs, através do jogo de *semelhança de família*, nos rastros de significação de um *flash* memorialístico constituído pela sonoridade e pela grafia da palavra *Madalena*: madalenas, madeleines! As madeleines de Proust, as mesmas capazes de convocar o passado, ativar, através do paladar e do olfato, as reminiscências de um frustrado escritor. Em uma passagem de “No caminho de Swann”, o sabor faz com que o narrador-protagonista reviva sua infância em Combray:

(...) É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só de acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não encontremos nunca.

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra os meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por quê, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena.

---

persona cuando charlábamos. Podía ser buenísima, pero hay bondades que matan, como decía mi tía Lucy. Lo peor es que por más que trate, no puedo describirla sin quitarle algo de su gracia.

Me decía:

—Piluca, haceme un vestido peligroso” (OCAMPO, 1999b, p.22).

Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferentes as vicissitudes da vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou antes, essa essência não estava em mim; era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal.

De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde aprendê-la? Bebo um segundo gole em que não encontro nada demais que no primeiro, um terceiro que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim.

A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para o meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está em face de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar na sua luz. (...) (PROUST, 1982, p.31)<sup>300</sup>.

Esta célebre passagem de “Em busca do tempo perdido”, evocada aqui pelo som gráfico que a palavra “Madalena”, por *semelhança de família*, nos provocou, acaba criando também uma imagem interessante para o próprio movimento terapêutico e sua dispersão espectral, justamente porque, assim como escreve Proust em relação à impossibilidade racional de se evocar o passado, aquilo que a narrativa performa e o modo como cada leitor reencena esses efeitos performáticos é algo ‘que acontece’ e que nem sempre se explica; um efeito sem causa aparente - casual, mutante, fugaz - dependendo de muitas variáveis (quem lê, quando lê, onde lê...). No caso da referida passagem do romance de Proust, o objeto material que desencadeia a reminiscência é a madalena embebida no chá provado pelo protagonista; mas, o instante fugaz, que como um relampejo parte da sensação provocada pelo paladar, cria uma passagem, um entre-lugar não causal entre o presente, o passado e o futuro, entre vivência e imaginário, entre a tentativa vã de se autoexplorar e a potência de criar, entre o que existe e o que não existe. Assim como para o personagem de Proust, no trecho acima transcrito do conto de

---

<sup>300</sup> Trecho extraído do capítulo I de *No caminho de Swann* (1982), traduzido por Mário Quintana.

Ocampo, poderia a Madalena, com quem se compara Piluca, ser também aqui um símbolo-objeto, ainda que de natureza distinta, que inauguraria uma passagem?

O complexo movimento narrado pelo protagonista de Proust - para o qual ele tenta buscar alguma compreensão possível - torna-se, assim, algo muito semelhante aos movimentos terapêuticos percorridos ao longo deste estudo, nos quais a leitora-terapeuta, partindo de certos efeitos de sentido sobre o seu corpo relacional, no sentido de Gebauer (2013), em seus atos de leitura do conto de Ocampo, põe-se a investigar não propriamente um sentido originário ou causas de qualquer natureza para esses efeitos, mas sim, um conjunto de outros efeitos de sentido semelhantes que se manifestam, ao longo do percurso dessa investigação, em suas participações em outros jogos de linguagem de qualquer natureza – literários ou não, verbais ou não verbais, imagéticos, cênicos, fílmicos etc. – que participam de diferentes redes culturais de significação que se constituem em diferentes formas de vida. Assim como na passagem de Proust, o que se ‘descobre’ ao longo de nosso percurso é a própria potência criadora de leitores-terapeutas de carne e osso para produzir novos sentidos quando mergulham voluntariamente em redes dinâmicas, mutantes e instáveis de sentidos culturais que se tecem em diferentes formas de vida: a terapia a partir de/e com base em atos de leitura do conto eleito passa, então, a ser vista não como uma nova proposta de interpretação do conto de partida, mas sim, como uma viagem ou ato criativo de um leitor-terapeuta sobre si mesmo, isto é, como uma produção de um percurso terapêutico de si.

A construção que a própria Piluca faz de si mesma, aos olhos de um leitor ouvinte conivente, disposto a compactuar da confissão recém iniciada, parte da comparação entre ela e a figura de Madalena – “*Choro como uma Madalena quando penso em Artemia*” -, este rastro de potência convidativa que nos instigou sensivelmente a uma outra descompactação do conto de Silvina Ocampo. Através do jogo dos espectros, surge um ícone vastamente representado no contexto artístico e que carrega também seus próprios enigmas. Helena Barbas, no vigoroso estudo<sup>301</sup> em que expõe as marcas das mudanças do mito de Maria Magdalo<sup>302</sup> - figura de nosso patrimônio coletivo - ao longo de dois mil anos, aponta para as inúmeras leituras realizadas sobre a personagem ao longo dos

---

<sup>301</sup> Helena Barbas. *Madalena. História e Mito* (2008). A estudiosa aponta para os modos como as lendas e os mitos, representações literárias e pictóricas, de Madalena foram sendo recebidos em Portugal e na Península, marcando o caráter de importação das tradições estrangeiras - sobretudo da França e da Itália, por meio da Espanha - e das modificações apresentadas em cada caso.

<sup>302</sup> Magdalo ou Magdala faria referência à cidade de origem de Maria Madalena, localizada na costa ocidental do Mar da Galileia.

séculos, por centenas de escritores e artistas plásticos e que estavam ligadas tanto às práticas sagradas quanto às profanas. De fato, a garantia da permanência de seu nome no imaginário coletivo está ligada, num primeiro momento, a uma referência sagrada, que inspirou crenças e religiões a partir de sua aparição nos Evangelhos. Nos diz a autora, no prefácio do livro:

No *Novo Testamento* – no romance de Jesus Cristo – Maria aparece como uma pecadora convertida que segue Jesus até a casa de Simão, lhe unge os pés e os limpa com seus belos e longos cabelos. É também a primeira testemunha da Ressurreição – sozinha ou na companhia de outras mulheres. E acaba por tornar-se suficientemente fascinante para se autonomizar face aos outros actores do drama evangélico. Também não se pode esquecer que Madalena aparece referida noutras obras, como os Evangelhos Apócrifos que sempre tão bem a trataram e que nos Evangelhos Gnósticos se encontra um atribuído a Maria (BARBAS, 2008, p.12).

Maria Madalena é descrita no *Novo Testamento* como uma das discípulas mais dedicadas de Jesus Cristo, verdadeira santa, crente de que Jesus era, de fato, o Messias esperado<sup>303</sup>. Segundo o episódio bíblico, Madalena esteve presente na crucificação e no funeral de Cristo, assim como outras mulheres que lhe seguiam<sup>304</sup>. Após a crucificação, teria saído do calvário em direção a Jerusalém com outros crentes para comprar perfumes e preparar o corpo de Cristo, como era costume nos funerais descritos. No dia seguinte, antes do amanhecer, foi ao sepulcro e se deparou com ele vazio, recebendo de um anjo a notícia de que Cristo havia ressuscitado e que ela, como testemunha, deveria levar a notícia aos demais apóstolos<sup>305</sup>. Ainda que não haja referência específica ao nome de Maria Madalena, o episódio bíblico da prostituta arrependida de seus pecados, que pediu perdão a Cristo, pode ser frequentemente identificado com o relato de Lucas no *Novo Testamento*<sup>306</sup>, além da menção, em outro capítulo, à “Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios”<sup>307</sup>. Segundo São Gregório Magno – estudioso da vida dos santos e Escrituras Sagradas –, ainda que a igreja romana a identificasse como pecadora e a confundisse frequentemente com outras Marias – Maria de Betânia (irmã de Lázaro) e Maria Pecadora –, as três seriam, em verdade, uma mesma pessoa. Assim, logo neste primeiro momento de criação religiosa do mito, **o enigma sobre a identidade** de Maria Madalena aparece como a imagem de um prisma cristalino, cuja luz uniforme e branca se

---

<sup>303</sup> Ver *Novo Testamento*: Lucas 8:2; 11:26 e Marcos 16:9 (BÍBLIA, 1969).

<sup>304</sup> Ver *Novo Testamento*: Mateus 27:56; Marcos 15:40; Lucas 23:49; João 19:25 (BÍBLIA, 1969).

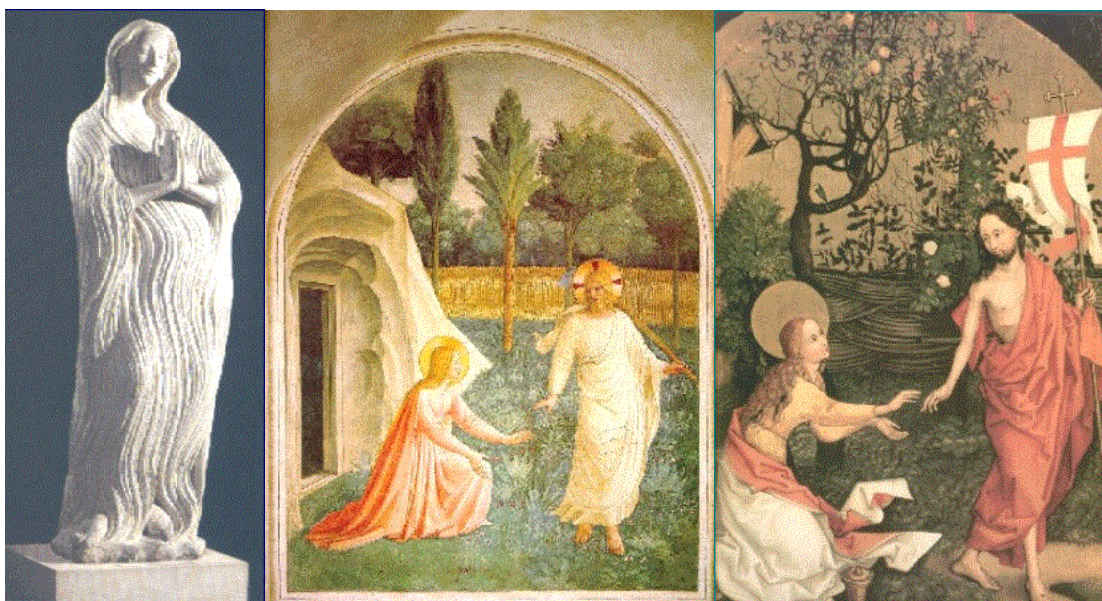
<sup>305</sup> Ver *Novo Testamento*: Mateus 28:1; Marcos 16:1, 5, 10, 11; Lucas 24:1-10; João 20:1,2, 11-18 (BÍBLIA, 1969).

<sup>306</sup> Ver: Lucas 7:36-50 (BÍBLIA, 1969).

<sup>307</sup> Ver: Lucas 8:2 (BÍBLIA, 1969).

refrata num leque de feixes multicoloridos, nos conduzindo a uma multiplicidade de imagens.

Em representações pictóricas dos séculos XIII ao XV, Maria Madalena aparece em imagens santificadas e espiritualizadas, como na escultura de autoria anônima em que se encontra completamente coberta por um manto que reveste todo seu corpo, dos pés à cabeça, ou nas imagens sucessivas dos afrescos situados em espaços religiosos, em que se mostra a relação subserviente da santa Madalena diante da imagem de Cristo ressuscitado.



**Figura 68** - “Maria Madalena” (séc. XIII-XIV). Anônimo (Normandia). Pedra. Notre Dame, Paris (esquerda), “Cristo Aparecendo a Madalena” (1437-45), de Fra Angelico. Afresco de S. Marcos, Florença (centro) e “Cristo e Madalena” (1479-80). Oficina de Martin Schongauer. Altar da Igreja Dominicana. Óleo sobre madeira. Museu d’Unterlinden, Colmar (direita).

Já nas pinturas subsequentes, todas do século XVI, o choro e a penitência caracterizam imagens de uma Madalena mais dessacralizada: os corpos variam entre cobertos, semicobertos e desnudos e os cabelos já aparecem, ora presos ora sedutoramente soltos envolvendo o corpo feminino. A imagem de mulher habita espaços abertos e possui olhos que miram extasiados a possível figura divinizada e celestial, como nas figuras 1 e 3. Trazem consigo atributos que variam entre o frasco de alabastro – que contém os perfumes e óleos aromáticos com os quais Madalena teria lavado os pés de Cristo – um livro aberto e uma espécie de crânio ou caveira pouco visível, como na figura 1, mas que se tornará simbologia igualmente frequente nas obras em que Maria aparece representada.



**Figura 69** - “Madalena Arrependida” (1565-67). Ticiano da Vecellio. Museo Nacional, Nápoles<sup>308</sup> (esquerda). “A Madalena a chorar” (1520). Escola do Mestre da Madalena. Óleo sob madeira. National Gallery, Londres<sup>309</sup> (centro). “Madalena” (1530-35). Ticiano da Vecellio. Óleo sobre madeira. Galeria Pitti, Florença<sup>310</sup> (direita).

Na imagem seguinte pertencente ao mesmo século das anteriores, Caravaggio encena o encontro entre Marta e Maria Madalena – descritas ora como irmãs, no Evangelho cristão, ora como sendo a mesma figura, em outras leituras apócrifas – numa representação visivelmente doméstica que traz também um espelho abaixo de uma das mãos da personagem central, símbolo tão caro às narrativas de Silvina Ocampo e que aparece aqui vinculado a uma cena feminina.

O espelho, este objeto refletor criado para a autocontemplação, nos convida a participar de jogos igualmente perigosos, que ocultam e revelam jogos das aparências, vaidades e identidades, jogos de duplicidades e possíveis revelações, como nos diz o eu-lírico do poema “Ao espelho”, de Borges (1999, p.122):

Por que persistes, incessante espelho?  
 Por que repetes, misterioso irmão,  
 O menor movimento de minha mão?  
 Por que na sombra o súbito reflexo?  
 És o outro eu sobre o qual fala o grego  
 E desde sempre espreitas. Na brandura  
 Da água incerta ou do cristal que dura  
 Me buscas e é inútil estar cego.  
 O fato de não te ver e saber-te  
 Te agrega horror, coisa de magia que ousas  
 Multiplicar a cifra dessas coisas  
 Que somos e que abarcam nossa sorte.

<sup>308</sup> Imagem disponível em: <http://www.artvalue.com/auctionresult--titian-tiziano-vecellio-ca-148-santa-maria-maddalena-penitent-1269354.htm>.

<sup>309</sup> Imagem disponível em: <http://www.helenabarbas.net/MasterGif/Slide71.GIF>.

<sup>310</sup> Imagem disponível em: [http://pt.wahooart.com/@/8YE34X-Tiziano-Vecellio-\(Titian\)-Santa-Maria-Madalena-\(2\)](http://pt.wahooart.com/@/8YE34X-Tiziano-Vecellio-(Titian)-Santa-Maria-Madalena-(2)).

Quando eu estiver morto, copiarás outro  
E depois outro, e outro, e outro, e outro...

O perigo consiste naquilo que se acredita ver ou que se deseja ocultar, pois a imagem refletida por essas superfícies espelhadas nem sempre preserva a sua fidelidade aos olhos que a miram, como no trecho do poema de Ocampo: “Oh desmedido território nosso / violentíssimo e párvulo. / Te mostro em um infiel espelho [...]”<sup>311</sup>.



**Figura 70** - “Marta e Maria Madalena”. Caravaggio. Óleo sobre tela (1595). Intitute of Arts, Detroit<sup>312</sup>.

Entre inumeráveis remissões pictóricas, e aquelas que entram na dança do movimento terapêutico, as representações de Maria Madalena transitam entre encenações de adoração, penitência, arrependimento e melancolia. Entre a figura da reformada pecadora e da prostituta com seios desnudos, representados pela arte renascentista, uma série de nuances recriam sensações e sugerem o erotismo, o desejo e a sensualidade como indicativos de uma potência sexual desta figura.

Uma imagem que parece ter se configurado emblemática apresenta Maria Madalena solitariamente, como uma mulher isolada em um quarto, acompanhada de atributos como o livro, a cruz, a caveira ou o frasco de alabastro. Nas três imagens seguintes, há ainda a coincidência entre o nome da pintora, “Artemisia Gentileschi”, e o nome de nossa personagem, “Artemia”, de “As vestes perigosas”.

<sup>311</sup> Tradução do trecho original do poema “Enumeración de la patria”: “Oh desmedido territorio nuestro / violentísimo y párvulo. Te / muestro en un infiel espejo [...]” (OCAMPO, 2010b, p.11).

<sup>312</sup> Imagem disponível em: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/2248.htm>.



**Figura 71** - “A penitente Maria Madalena” (1620-25). Artemisia Gentileschi. Palazzo Pitti, Firenze, Itália<sup>313</sup> (esquerda), “Maria Magdalena en melancolia”. Artemisia Gentileschi. Museu Soumaya<sup>314</sup> (centro) e “Mary Magdalene” (1631). Artemisia Gentileschi. Marc A. Seidner Collection, Los Angeles<sup>315</sup> (direita).

As imagens vão se tornando cada vez mais diversas, ainda que singulares, como percebemos em algumas das pinturas do século XIX, reproduzidas a seguir, nas quais observamos representações pré-rafaelitas, em que Maria Madalena aparece sempre afastada da áurea religiosa e, conseqüentemente, como uma mulher mundana capaz de amar libertinamente. Nas sucessivas imagens disponíveis, Madalena aparece ora nua e com feições amenas – nem de êxtase, nem de devoção – debruçada sobre um livro aberto, ora como uma mulher sensivelmente erotizada, ainda que vestida, com lábios rubros entreabertos e com seus longos cabelos cor de fogo, que se assemelham visivelmente às pinturas femininas de Klimt – comentadas em nosso primeiro movimento terapêutico. No quadro de Jules Lefebvre, o colorido da imagem aliado à feição da protagonista parece carregar uma sutil sensualidade ou um vago erotismo, mistura talvez que se desloca entre o amor sagrado e o amor profano em direção à paixão e à adoração potencialmente realizável. Temos ainda, na terceira imagem, a visão de uma Madalena que cobre seu rosto e que se entrega sem pudor – e sem vergonha de sua nudez – ao chão de uma paisagem natural e sombria. Os longos cabelos já não cobrem o corpo melancólico gestualmente entregue à luz do ambiente, talvez ao desejo profano, talvez à dor controversa do pecado.

<sup>313</sup> Imagem disponível em:

<http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=gentileschi>.

<sup>314</sup> Imagem disponível em:

[http://www.deutschlandradiokultur.de/karrierefrau-des-17-jahrhunderts.1013.de.html?dram:article\\_id=172320](http://www.deutschlandradiokultur.de/karrierefrau-des-17-jahrhunderts.1013.de.html?dram:article_id=172320).

<sup>315</sup> Imagem disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/483503709967974451/>.



**Figura 72** - “La Magdalena penitente”, Francisco de Goya. 1812. Museo Lázaro Galdiano – Madrid<sup>316</sup> (esquerda), Pré-Rafaelita. “Maria Madalena (1858-60). Anthony Frederick Sandys. Delaware Art Museum<sup>317</sup> (centro) e “Mary Magdalene In The Cave” (1876). Jules Joseph Lefebvre. Coleção particular<sup>318</sup> (direita).

Helena Barbas comenta que nos países protestantes, após a Reforma, Madalena se torna um símbolo da distância entre o homem e Deus. Em suas palavras, ela nos diz:

Desce até ao Sul representada como figuração da Melancolia. Uma herdeira da acédia, a exibição do sofrimento causado pela influência astrológica do planeta Saturno, vai transformar-se no «mal-de-vivre» e no «spleen». O espelho é o das vaidades e o crânio um espelho funesto. Madalena converte-se na cortesã francesa ou pré-rafaelita. Mantém a qualificação que quase nunca a abandona – prostituta. Carregada agora com a doença da melancolia é fácil aos nossos autores simbolistas recuperarem-na – junto com Salomé – como exemplo da figura das mulheres fatais (BARBAS, 2008, p.13).

Através dessas diversas figuras do nosso patrimônio coletivo, que exibem as marcas ora divinas ora mundanas da representação de Maria Madalena, somos sugestivamente conduzidos ao tema contraditório do amor e do enigma da identidade. Enquanto mito, a figura de Maria Madalena desempenha, como nos propôs Barbas, uma função no mínimo terapêutica, aqui sim, no sentido psicológico do termo:

Diz-nos Jung que, quando há coincidência em testemunhos vindo de origens diversas, quando o tema renasce após séculos de aparente desgaste, é prova que se pode estar em presença de um Arquétipo. Assim, o tema de Madalena pertencerá ao depósito das imagens proto-arcaicas do inconsciente coletivo cuja manifestação, e leitura, relevam da ordem da linguagem do sonho e/ou do sagrado (BARBAS, 2008, p.14).

Essa passagem pelos rastros caleidoscópicos provocados pela fonografia da palavra “Madalena” poderia nos dizer algo sobre Piluca? As remissões serpenteadas

<sup>316</sup> Imagem disponível em: <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=2000>.

<sup>317</sup> Imagem disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/316448311291846588/>.

<sup>318</sup> Imagem disponível em: <http://rebloggy.com/post/jules-joseph-lefebvre-mary-madalene-in-the-cave-1876-unknown/80654748342>.

poderiam instaurar ou ainda sustentar o elemento da dúvida a respeito da personalidade da personagem narradora do conto de Ocampo? E o que elas poderiam mostrar (se é que realmente mostram algo) em relação ao sentimento construídos entre as protagonistas da narrativa?

Retornando ao conto “As vestes perigosas”, Piluca segue fiando ao leitor suas impressões sobre Artemia – “*era ociosa e dizem que a ociosidade é a mãe de todos os vícios*”<sup>319</sup> –, construindo, aos poucos, contrapontos que acabam por tecer uma imagem não apenas de uma, mas de ambas as protagonistas. Antes de nos revelar que Artemia era, na verdade, uma jovem mulher solitária, que vivia para estar bem vestida e arrumada e que contratara os serviços da funcionária para costurar os perigosos vestidos que ela mesma criava, Piluca a descreve como uma incrível e verdadeira pintora:

fazia cada desenho que deixava qualquer um vesgo. Faces que pareciam falar, sem contar qualquer perfil do lado direito que é tão difícil; paisagem com fogueiras que nos fazia pensar que a casa estava incendiando quando olhávamos para ela. Mas o que fazia melhor era desenhar vestidos<sup>320</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 22).

A atividade de *design* de roupas, desempenhada por Artemia, é aqui colocada em pé de igualdade artística com a atividade da pintura, ao menos frente aos olhos de nossa narradora, possivelmente incultos ou menos instruídos nessa arte. Assim, antes de ser a *design* estilística que contrata Piluca para o dificultoso trabalho de adaptação de seus desenhos, do papel à fábrica têxtil, Artemia é descrita pela narradora como pintora notável, que dá vida a *faces e paisagem como fogueiras* com veracidade ímpar. As faces pareciam falar enquanto a paisagem, como fogueiras, parecia lançar suas chamas para fora de si e incendiar toda a casa, linda imagem cujas remissões nos enviam indiscriminadamente àquilo que seduz: a beleza e a ancestralidade das chamas rubras e incandescentes, o barulho estalado da brasa que ganha corpo, a virilidade do fogo que como o coração de quem ama, aquece e arde apaixonadamente até a morte. Envio que irrompe com a voz melancólica e irreproduzível de Elis Regina cantando:

As aparências enganam, aos que odeiam e aos que amam  
Porque o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões  
Os corações pegam fogo e depois não há nada que os apague

---

<sup>319</sup> No original: “Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios” (OCAMPO, 2006, p. 22).

<sup>320</sup> No original: “A pesar de eso, hacía cada dibujo que lo dejaba a uno bizco. Caras que parecía que hablaban, sin contar cualquier perfil del lado derecho que es tan difícil; paisaje con fogatas que daba miedo que incendiaran la casa cuando uno los miraba. Pero lo que hacía mejor era dibujar vestidos” (OCAMPO, 1999b, p. 22).

Se a combustão os persegue, as labaredas e as brasas são  
O alimento, o veneno e o pão, o vinho seco, a recordação  
Dos tempos idos de comunhão, sonhos vividos de conviver [...]

As aparências enganam, aos que gelam e aos que inflamam  
Porque o fogo e o gelo se irmanam no outono das paixões  
Os corações cortam lenha e, depois, se preparam pra outro inverno  
Mas o verão que os unira, ainda, vive e transpira ali  
Nos corpos juntos na lareira, na reticente primavera  
No insistente perfume de alguma coisa chamada amor<sup>321</sup>

Aqui, não exclusivamente a letra da canção, mas também sua comunhão com a força expressiva e impalpável da voz, desestabiliza e confunde os sentidos entre os sentimentos do amor e do ódio, que se irmanam na fogueira das paixões. Neste outro jogo de linguagem, a fogueira recria o ambiente dos apaixonados, dos corações em flamas, da combustão que persegue os amantes e que alimenta a recordação da convivência, da comunhão e da paixão que por certo existiu ali. Por outro lado, a imagem da fogueira – de seu flamejar intermitente – não deixa de provocar certa ambiguidade engenhosa, como a fragilidade das aparências, que nos enganam. Esse jogo das aparências, entre os que odeiam e os que amam, os que gelam e os que inflamam – entre o gelo e o fogo – se desfaz na “fogueira das paixões”, apontando para uma espécie de indecidibilidade possível que, nos termos de Derrida, aparece como indeterminação, como um desorganizar das oposições sem a instituição de uma resolução. Há, por certo, aqui também, um outro jogo remissivo e indecidível que faz das brasas e das labaredas tanto o alimento quanto o veneno, tanto o vinho seco quanto a recordação, e nos reporta ao cristianismo e ao ato litúrgico da comunhão do corpo de Cristo: o pão é o símbolo do corpo, e o vinho, o do sangue. A morte de Cristo seria comungada pelos cristãos para recordar que ele morreu para nos salvar dos pecados.

Um novo envio, partindo mesmo da veracidade com que Piluca nos descreve os desenhos de Artemia, que pareciam queimar tudo, como verdadeiras fogueiras, nos remete igualmente a um outro jogo de linguagem, ainda mais convidativo, instaurado a partir de um poema de Julio Cortázar, intitulado “*A fogueira onde arde uma*”. A brincadeira engenhosa instituída pelo eu-lírico do poema é a vagueza das frases que, propositalmente, nunca se completam, inaugurando o recurso da sugestão da palavra que nos convida a reticentes eróticas na relação entre supostos amantes:

**Foi o primeiro a acusar-me de**

---

<sup>321</sup> Música do álbum “Essa Mulher” (1979), interpretada por Elis Regina e de autoria de Tunai e Sergio Natureza. **Cena 19** disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Zxh\\_vZxiPZw](https://www.youtube.com/watch?v=Zxh_vZxiPZw).

Sem provas e talvez com pena, mas havia quem  
 Já se sabe num povo perdido entre  
 O tempo pesa imóvel e só cada  
 Gente que vive de teias de aranha, de lentas  
 Acaso têm coração mas quando falam é  
 De que podia **me acusar** de que apenas havíamos  
 Impossível que o mero despeito depois daquela  
 (Talvez a lua cheia, a noite em que me levou ao  
 Morder no amor não é tão estranho quando se  
 Eu havia gemido, sim, e em algum momento pude [...]  
 Nunca me disse nada, só atento a [...]  
 Até o amanhecer fui sombra fiel e esperei que de novo  
 Mas veio outra lua e nos tocamos e compreendi que já [...]  
 Menti o grito e o pranto como se sua carne realmente me  
 (Já não mais o mordi mas gemia e suplicava para dar-lhe a  
 Pude crer ainda, se ergueu com o sorriso do começo, quando  
 Mas na despedida tropeçou e o vi tornar-se, todo esgares e  
 Só em minha casa esperei abraçada em meus joelhos até  
**O primeiro a me acusar foi**  
 (O haveria mordido, morder no amor não é  
 Agora já sei que quando for a manhã em que me  
 Lhe faltará coragem para chegar a tocha aos  
 O fará outro por ele enquanto de sua casa  
 A janela semi-cerrada que dá sobre a praça onde  
 Olharei até o fim para essa janela enquanto  
 O morderei até o fim, morder no amor não é tão<sup>322</sup> (Grifos nossos).

O eu-lírico marcadamente feminino do poema de Cortázar – “esperei abraçada” – revela confidencialmente os fragmentos sugestivos de uma possível relação amorosa com alguém do sexo oposto, igualmente marcado no poema pelo uso do pronome masculino de referência – “Já não mais *o* mordi”. O jogo de linguagem instituído, entre suas enunciações imprecisas, nos faz crer na possível culpa sentida pelo eu-lírico feminino, decorrente talvez de uma possível infração cometida nesse sentido. O tom poético, que aparenta uma confissão ou uma tentativa de se eximir desse sentimento culpável, parte, desde o primeiro verso do poema, de uma acusação evidente, “Foi o primeiro a acusar-me”. Assim, neste novo jogo de linguagem, “amor”, “acusação” e “pena” aparecem lado a lado.

Retornando ao conto de Ocampo, antes de prosseguir seu relato, Piluca nos apresenta uma digressão bastante curiosa a partir da qual nos explica um incidente de seu passado que coincide com a perda de seu emprego de origem, em uma loja, como “pantalonera”, espécie de costureira especialista em calça. O modo como Piluca reconta a história, vivenciada antes de seu trabalho como modista na casa de Artemia, acaba por

---

<sup>322</sup> Poema de Julio Cortázar, “*La hoguera donde arde una*”, traduzido por Leonardo Gonçalves para a revista “Salamalandro”, janeiro de 2002 (Grifos nossos).

nos revelar algo mais sobre o caráter da personagem narradora. Em sua versão do episódio, a costureira relata com excessivo pudor a cena em que um cliente, descrito como “porco” e “asqueroso”, teria se aproveitado da situação no momento em que, já vestido, recebia os pequenos ajustes feitos pelas mãos da funcionária sob seu corpo. A calça estava larga justamente na região das entrepernas do cliente, deixando a jovem menina, que naquele momento teria seus vinte anos, nervosa com a manipulação dos alfinetes:

O bigodudo, porque era um bigodudo, em frente ao espelho, olhava a sua braguilha e sorria. Quando coloquei os alfinetes, na primeira vez me disse:

— Pegue um pouco mais, vamos — com ar porco.

Lhe obedeci e voltou a dizer-me com o mesmo tom, rindo-se:

— Um pouco mais, menina, não vê que me sobra **tecido**?

Enquanto falava, se lhe formou uma protuberância que dificultava o manejo dos alfinetes<sup>323</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 22. Grifos nossos).

Na tradução específica desta passagem – pontualmente a segunda fala do cliente atendido por Piluca –, a palavra “género”, na língua hispânica, cria uma brincadeira engenhosa e seguramente divertida a partir do deslocamento inevitável de sentidos que a frase pronunciada pelo homem – “¿no ve que me sobra género?” – nos provoca, já que alude ambigualmente tanto à sobra do tecido da calça que deveria ser apertada quanto à sobra de seu próprio gênero ou órgão sexual, visivelmente enrijecido aos olhos e ao toque direto ou indireto da costureira através do manejo do tecido e dos alfinetes próximo à sua região genital.

Desconcertada, a pantalonera foi despedida pela patroa no momento em que atirou a almofada de alfinetes no rosto do cliente atendido. De acordo com a dona do estabelecimento, Piluca teria se enganado e a protuberância devia-se à calça que estava mal cortada. O episódio termina com a seguinte auto avaliação de Piluca: “Sou uma mulher séria e sempre fui”<sup>324</sup>. O tom pudico da avaliação que a narradora faz sobre si, especialmente neste episódio que ela fez questão de nos relatar, é acompanhado, ao longo do conto, por uma série de usos de termos castos e religiosos. Em certos momentos, Piluca se refere a si mesma como “mulher séria” e “mulher honrada” ou através do seu “a mim me atemorizam os vícios”. Em outros momentos, utiliza-se de expressões como “Deus

---

<sup>323</sup> No original: “El bigotudo, porque era un bigotudo, frente al espejo miraba su bragueta y sonreía. Cuando coloqué los alfileres, la primera vez me dijo:

— Tome un poco más, vamos — con aire puerco.

Le obedecí y volvió a decirme con el mismo tono, riéndose:

— Un poco más, niña, ¿no ve que me sobra **género**?

Mientras hablaba, se le formó una protuberancia que estorbaba el manejo de los alfileres”.

<sup>324</sup> No original: “Soy una mujer seria y siempre lo fui” (2008, p.22).

meu!” e “virgem santíssima”, nas quais vão-se aos poucos se desenhando oposições evidentemente demarcadas entre ela – mulher notoriamente virtuosa – e sua nova patroa, a senhorita Artemia, que a teria contratado através do anúncio no jornal diário. A linguagem que Piluca escolhe utilizar, ao longo de seu relato, reforçaria algo sobre sua personalidade, no entanto, poderia também encobrir propositalmente algo sobre ela? Artemia, ao menos em um ponto, parece concordar com Piluca quando afirma: “*Você é uma puritana, mas não tem o direito de impor suas ideias aos demais*”<sup>325</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 22). Os constantes tensionamentos da fala da narradora com a religião e os contrapontos que se instituem aí entre as personagens também aparecem em outro comentário de Piluca, quando ela nos diz, se referindo à Artemia: “Quantas pessoas menos boas que ela há no mundo que estão todo o dia na igreja rezando”<sup>326</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 22).

Após o relato do episódio que culminou com a perda de seu antigo emprego, Piluca retoma a narrativa de sua chegada à casa da senhorita Artemia, com sua identidade em mãos. Mas, afinal, que identidade é essa? Que identidades seriam essas? Ambas teriam simpatizado quando a recém chegada costureira faz uma revelação que nos remete provocativamente ao rastro de seu verdadeiro nome: “[...] lhe disse que me chamasse pelo sobrenome, que é Piluca, e não pelo nome, que é Régula”<sup>327</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 22). Este curioso nome, por alguma razão, até aquele momento ocultado e não preterido pela narradora do conto, nos faz percorrer uma série de usos desse nome em diferentes contextos de atividade humana. Régula tem origem no latim “regra”: regular, controlar, conter. No dicionário de Língua Portuguesa, a palavra “Régula” também remete à palavra “Régulo”, indicando-nos ao menos dois sentidos distintos: 1. Senhor dominante, rei de um pequeno território ou chefe de tribo bárbara e de temperamento tirânico; 2. Parte mais pura dos minerais depois de separado das partes impuras. O nome, de acordo com os primeiros significados percorridos, sugere, logo de partida, sentidos aparentemente contraditórios: o caráter de domínio e o caráter de pureza.

Na continuidade da perseguição do rastro, encontramos a referência à Santa Régula que juntamente ao lado de San Félix representa um mito religioso, por vezes

---

<sup>325</sup> “Usted es una santulona, pero no hay derecho de imponerle sus ideas a los demás” (OCAMPO, 1999b, p. 24).

<sup>326</sup> No original: “Cuántas personas menos buenas que ella hay en el mundo que están todo el día en la iglesia rezando” (OCAMPO, 1999b, p. 22).

<sup>327</sup> No original: “En seguida simpatizamos y le dije que me llamara por el sobrenombre, que es Piluca, y no por el nombre, que es Régula” (OCAMPO, 1999b, p.22).

festivo, e até hoje celebrado culturalmente por tradições espanholas, francesas e italianas. São santos conhecidos como *cefalóforos*, que em grego significa “os portadores de cabeças”, santos que são representados sem cabeça como mostra de sua santidade.

Em algumas iconografias, como na seguinte, eles aparecem portando suas cabeças cortadas nas mãos. Pouco se sabe sobre a história desses mártires – Félix, Régula e Exuperancio –, mas algumas lendas, já no século IX, contam que Félix e Régula eram irmãos que fugiram de um massacre, seguindo a Legião Tebana até a chegada a Zurich, onde, em tempos do imperador Decio, sofreram uma série de martírios relacionados a sua fé. Alguns documentos os associariam ao seu escravo, Exuperancio. Há, todavia, uma série de detalhes conflitivos quando se recupera a relação existente entre Félix e Régula, que aparecem ora como irmãos carnis, ora como “irmãos em Cristo”, correligionários que não teriam relação de parentesco; ora ainda, em outras tradições, como marido e mulher, esposos que professavam a mesma fé<sup>328</sup>.



**Figura 73** - *Los santos se presentan ante Cristo*. Tabla de 1506, Museo Nacional de Suiza, Zurich<sup>329</sup>.

Há ainda uma outra significação para a palavra “Régula” quando recuperamos o rastro que a remete – e nos remete – à noção de medida praticada como instrumento com ou sem graduação, em traçados de retas<sup>330</sup>. Este instrumento, chamado *regula*, aludiria a

<sup>328</sup> Ver algumas referências disponíveis em: <http://www.preguntasantoral.es/2014/09/santos-felix-regula-exuperancio/>; <http://santoralpc.blogspot.com.ar/2012/02/santoral-del-11-de-septiembre.html#1>; <http://jose-chamorro.blogspot.com.ar/2010/11/santos-cefaloforos.html>.

<sup>329</sup> Disponível em: <http://www.preguntasantoral.es/2014/09/santos-felix-regula-exuperancio/>.

<sup>330</sup> Agradecemos à Francis Roberta de Jesus, que em seu trabalho “*Discussões sobre normatividade*” (2013), ainda não publicado, nos apontou para uma série de remissões curiosas envolvidas na perseguição das práticas culturais relacionadas às normas.

duas régua graduadas, sobrepostas de maneira que uma corra sobre a outra, permitindo a realização de cálculos algébricos e aritméticos. Esta mesma imagem da *regula* teria sido usada por Aristóteles para estabelecer, através de seu termo médio, a equidade como forma de justiça: “Aristóteles a compara à régua de chumbo usada nas construções lésbias, que, por não ser rígida, se adapta às formas irregulares das pedras” (SILVA, 2006, p. 01). Esta mesma régua é chamada por ele de “Régua de Lesbos”, definida como metal flexível pela sua capacidade de se ajustar às dimensões do objeto que se pretende medir. Dessa forma, a “Régua de Lesbos” incluiria a medição de tudo aquilo que é dito *normal*, bem como às exceções à reta e à regra, como as curvaturas, as irregularidades, os desníveis, as variações que possam surgir das especificidades das práticas humanas (ARISTÓTELES, 1988, p. 265).

Aristóteles nos apresenta uma régua bastante distinta da noção de fixidez da normal geométrica, já que ao invés de se dispor unicamente às medidas generalizantes, capazes de prever todas as situações possíveis de uma prática de medição, cede lugar ao espaço indefinido, incluindo aquele das expressões éticas e morais de justiça social.

A régua tradicional, este instrumento indispensável na prática da costura, atividade profissional significativa desempenhada por Piluca Régula em “*As vestes perigosas*”, é aproximada à imagem da *Régua de Lesbos*, comentada por Aristóteles, e nos desloca, novamente, por semelhança de família, à sua remissão às construções da ilha grega de Lesbos. O possível instrumento citado por Aristóteles apresentaria uma exceção à norma fixa da medição instituída e é esta a semelhança familiar que nos envia remissivamente à excepcional figura feminina de Safo e sua escola para moças, na qual ensinava arte, poesia, dança e música.

Na escola de Safo, considerada a primeira universidade de mulheres da história, as meninas não eram tratadas como alunas, mas sim como discípulas, também chamadas de “*hetairai*” ou *amigas*. Nas palavras de Graciela Barabino:

Na verdade, essa universidade estava inspirada em exclusividade para a educação de Kleis, sua filha, mas ao contratar as melhores instrutoras de diferentes ramos da arte, técnica, canto, dança e, claro, literatura, as convenceu de que elas também compartilhassem esses conhecimentos com suas filhas... Foi assim que se formou uma escola sistemática batizada como primeira universidade. Pelo que, a primeira universidade é fruto do desejo de uma mãe de educar sua filha<sup>331</sup> (BARABINA, 2005, p.1).

---

<sup>331</sup> No original: “En verdad esa universidad estaba inspirada en exclusiva para la educación de Kleis, su hija, pero al contratar a las mejores instructoras de diferentes ramas arte, técnica, canto, danza y, por supuesto, literatura las convenció de que ellas también compartiesen esos conocimientos con sus hijas...

A mítica Safo ficou marcada pelas tradições por sua qualidade poética e por sua obra poética que estrutura uma visão de mundo a partir do paradigma feminino, subvertendo o olhar marcadamente masculino que caracterizou a Idade Arcaica. Em seus poemas, os que conseguiram sobreviver ao tempo e ao autoritarismo religioso – que teria condenado e queimado muitas obras consideradas subversivas – a mestra relata suas paixões por muitas de suas *amigas* e discípulas, dentre elas algumas que teriam se tornado suas amantes. O relato de suas relações, tanto heterossexuais quanto homossexuais culminou nas conhecidas acepções do safismo, homossexualismo e lesbianismo<sup>332</sup>.



**Figura 74** - “Sappho” (1890), Gustav Klimt. Wien-Historisches Museum der Stadt<sup>333</sup>(esquerda) e Safo y Eranna en un Jardín de Mitilene (1880), Simeon Solomon<sup>334</sup> (direita).

É significativa a percepção de que a bissexualidade, na antiga Grécia de Safo, era um “padrão” culturalmente aceito e difundido pelo estado grego, especialmente entre as figuras masculinas e guerreiros combatentes. Na nossa cultura ocidental e moderna, a bissexualidade, a homossexualidade e o lesbianismo, características herdadas dessa narrativa que se passa na Ilha de Safo, são condutas muitas vezes vistas como “anormais”, no sentido de estarem fora da suposta normalidade instituída pelos contextos da tradição, família e propriedade pregadas em nome da manutenção do estado burguês capitalista.

---

Fue así que se formó una escuela sistemática a la que bautizó como primera universidad. Por lo que, la primera universidad es fruto del deseo de una madre de educar a su hija” (BARABINO, 2005, p.1).

<sup>332</sup> Veja maiores reflexões sobre a obra de safo no texto “Safo, la Décima Musa” (BARABINO, 2005).

<sup>333</sup> Imagem disponível em: <http://arthousereproductions.com/gustav-klimt?page=7>.

<sup>334</sup> Imagem disponível em: <http://oscarbrisolara.blogspot.com.br/2014/10/homoafetividade-feminina-na-grecia.html>.

O jogo das palavras *régula*, *régua* e *regra* nos convidam a percorrer, de modos distintos, a construção de normas ou condutas instituídas nas diferentes práticas socioculturais, abandonando as imagens exclusivas da área jurídica, mas considerando também esta significação correlata na qual o direito é concebido como um sistema de normas de conduta e constituído pelo conjunto de instituições que regulam as relações sociais. As normas jurídicas, sociais ou culturais cerceariam a vontade no sentido de regulamentar e regradar determinadas condutas ou atividades, servindo de imperativos ou dispositivos para a ação humana e estipulando uma série de medidas como “padrão normal” de uma sociedade.

Para Wittgenstein, por exemplo, as regras normativas emergiriam sempre como práticas situadas de determinadas *formas de vida*<sup>335</sup>. Essas mesmas práticas constituiriam e seriam constituídas pela linguagem, cujo funcionamento elegeria suas próprias gramáticas normativas, específicas a cada contexto de atividade. Tais normais ou regras adquirem caráter mutável e situado ao mesmo tempo em que legitimam e explicitam normas que orientam ações e constituem as regras de jogos compartilhados de linguagem. Esta normatividade se constituiria através de sua própria qualidade performativa, tanto dos desempenhos linguísticos quanto das práticas cujas forças atuam na formação e manutenção das instituições sociais e da tradição. Por isso, não haveria um sentido comum aos fenômenos ou a tudo aquilo que chamamos de linguagem, um emprego comum e extensivo da palavra a qualquer situação de uso, pois cada mobilização é o que é de acordo com a convenção invocada pela constituição, pelo sucesso e produção performativa do ato, que possui consequências práticas na vida social. Como espécie de jogos, o que existiriam seriam apenas jogos de parentesco entre esses usos da linguagem<sup>336</sup>.

As relações afetivas e sexuais construídas entre os seres – como a relação de Safo com suas discípulas ou a relação entre Régula e Artêmia no conto de Ocampo – insere o constructo das regras de identidades e da sexualidade em diferentes pluralidades de usos, fazendo com que assumam diferentes sentidos de valor, conforme os contextos de

---

<sup>335</sup> Wittgenstein afirma que imaginar uma linguagem significa imaginar uma forma de vida (2009, § 19). Este pensamento coincide, de alguma maneira, com o pensamento de vanguarda argentina, nutrido pelo grupo de intelectuais, amigos e colegas de Silvina Ocampo, como Borges, no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Xul Solar, por exemplo, foi um entusiasta, e aparece como personagem no Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal. Tivemos a oportunidade de conhecer as criações do artista e sua visão da arte no museu que leva seu nome, “Museu Xul Solar”, em Buenos Aires. Ver também o texto de Julio Payró, “La escuela de París. Gustavo Cochet. Norah Borges. Xul Solar y Silvina Ocampo, Ramón Gómez Conet” (PAYRÓ, 1940).

<sup>336</sup> (WITTGENSTEIN, 2009, § 65).

mobilização efetiva, podendo ser deslocados, da mesma forma, como variações gramaticais que possuem entre si proximidades e afastamentos de parentescos, assim como as semelhanças de família de Wittgenstein<sup>337</sup>, compondo uma rede cujas imagens aparecem ora evidenciadas ora ocultadas, ora sobrepostas ora entrecruzadas. Essas redes de contornos plurais e flexíveis, por vezes imprecisos, operam em direção oposta àquelas que estabelecem fechamentos de significação de um conceito em busca de uma verdade ou pureza<sup>338</sup>. Normas regulamentadoras, como, a título de exemplo, aquelas que proíbem o casamento entre pessoas do mesmo sexo – independentemente de quais sejam nossos sentimentos sobre esses casos – instituem práticas legais, sociais e políticas que são, no entanto, suficientemente flexíveis, permitindo, nem sempre pacificamente, uma série de disputas razoáveis que abre brechas para ações de mudança da tradição histórica, das instituições e das práticas já estabelecidas. Essas aparentemente inquestionáveis ordens normativas de conduta social, podem se tornar instáveis quando o consenso que assegura as bases dessas normas é posto em dúvida, tornando as regras mais flexíveis e menos opressivas.

Para além dos usos do direito, há, por certo, outros tipos normativos, como a moda – tema espectral de “*As vestes perigosas*” que, por certo, ainda retomaremos mais adiante –, as regras de etiqueta, as normas religiosas e outras que regulamentam a moral, a economia, as ciências normativas, a ética, as normas de civilidade, as normas cultas e políticas. As regras e as normas, portanto – que partem mesmo do possível nome ocultado de nossa narradora protagonista –, podem se apresentar de diversas formas, inclusive na relação que distingue o normal do suposto patológico<sup>339</sup>, a exemplo de certa normalidade sexual que encontra sustentação ética em regimes de verdades instituídos pelos discursos médicos, clínicos, psicanalíticos etc.<sup>340</sup>. Como assinala Wittgenstein, assumir a verdade

---

<sup>337</sup> (WITTGENSTEIN, 2009, § 67).

<sup>338</sup> “It is only in normal cases that the use of a word is clearly prescribed; we know, are in no doubt, what to say in this or that case. The more abnormal the case, the more doubtful it becomes what we are to say. And if things were quite different from what they actually are - if there were for instance no characteristic expression of pain, of fear, of joy; if rule became exception and exception rule; or if both became phenomena of roughly equal frequency - this would make our normal language-games lose their point.— The procedure of putting a lump of cheese on a balance and fixing the price by the turn of the scale would lose its point if it frequently happened for such lumps to suddenly grow or shrink for no obvious reason. This remark will become clearer when we discuss such things as the relation of expression to feeling, and similar topics”. (WITTGENSTEIN, L. *Philosophical Investigations*. New York: Basil Blackwell, 2001, §142).

<sup>339</sup> Como nos apontou Michel Foucault em sua “História da Loucura” (1987).

<sup>340</sup> Ainda segundo Foucault (1987), tais discursividades clínicas teriam se constituído como espaços discursivos privilegiados de circulação de imperativos éticos nas formas de organização da partilha entre razão e não-razão na Idade Clássica.

de uma determinada proposição seria supô-la verdadeira, mas isso não a tornaria verdadeira, pois se tudo pode ser posto em acordo com a regra, então, tudo também pode contradizê-la<sup>341</sup>. Não haveria aí nem acordo nem contradição, apenas regras instituídas a serem usadas normativamente<sup>342</sup>. Nesse contexto fiado entre a norma e sua possível ruptura, Silvia Molloy aponta para a qualidade estética da obra de Silvina Ocampo, cuja exageração corroeria sistematicamente as estruturas da linguagem tradicional, denunciando as convenções que as originam<sup>343</sup>.

Ao percorrermos algumas remissões originadas da revelação de Piluca sobre seu verdadeiro nome – Régula (que deveria também ser evitado ou por alguma razão esquecido) –, as imagens de outros jogos de linguagem nos convidariam a sombrear/borrar o perfil desenhado por ela como o de um anjo bom, doméstico e puritano, uma vítima injustiçada das atrocidades de classe e de gênero. As dispersões espectrais percorridas, seus desvios incômodos e metonímicos, poderiam nos dizer algo sobre o ato narrativo de partida? Se nos dizem ou nos mostram algo, estas visões apontariam notoriamente para a ambiguidade de uma astuciosa narradora que nos conta os segredos de uma história cercada de perigos e mistérios.

E se, por certo, esta estratégia do conto de Ocampo de sombrear o nome principal da narradora-protagonista nos provoca determinados efeitos de sentido, que nos conduzem a outros rastros ainda, também lança luz, em contrapartida, à outra face feminina, ao nome da outra protagonista do conto – Artemia –, nos enviando, pela semelhança fonográfica, novamente, à mitológica Ártemis. Desse movimento mitológico, já percorrido em nossa terapia anterior, recordemos apenas o curioso paradoxo construído a partir desta intrigante figura: deusa da lua e da caça, Ártemis é, ao

---

<sup>341</sup> (WITTEGENSTEIN, 2001, §23).

<sup>342</sup> Talvez exista aí aquilo que o filósofo chama de “*seguir a regra e infringi-la segundo o caso de sua aplicação*” (WITTEGENSTEIN, 2009, §156). Seguir a regra é sempre, portanto, uma prática pública que implica a compreensão da *gramática do jogo*, que estabelece seus valores de verdade e significado. Não podemos segui-la privadamente (WITTEGENSTEIN, 2009, §157, 373).

<sup>343</sup> Citamos o artigo “Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje”, publicado na Revista *Sur* em 1969. Em certo momento, a autora nos diz o seguinte: “La exageración de Silvina Ocampo corroe sistemáticamente estructuras y lenguaje tradicionales: es obvio señalar que a la vez denuncia las convenciones que rigen la visión del mundo que los origina. No hay para estos relatos una salida – una asimilación a la “realidad” – decorosa. Una vez sometidos a las acrobacias éticas y lingüísticas que les impone la autora pierden la posibilidad de volver, como las tragedias, al orden tranquilizador del que se han alejado. La exageración logra aquí una distancia definitiva. No hay cabida para las declaraciones deliberadamente normalizadoras [...]. El lector adulto suele aceptar la falta de límites dentro de la cual se desempeñan como aceptaría la falta de límites de un loco, condenándolos a una suerte de *Narrenschiiff* literario encargado de radiar, como las naves de locos que recuerda Michel Foucault, a todo aquel que se aleje de las normas de salud o de mesura” (MOLLOY, 1969, p.22-23).

mesmo tempo, caça e caçadora; protetora dos animais selvagens e o próprio animal encarnado. A deusa é a poderosa virgem de representação máxima do feminino, a quem é concedido o desejo de nunca se casar, liberdade que lhe custa sua eterna castidade. O poder destrutivo da virgem, seus atos de vingança e crueldade convivem com a negação do desejo e da atração masculina. Sacrifício e renovação marcam também a trajetória da mítica Ártemis.

Piluca Régula segue narrando suas impressões sobre a jovem patroa:

Ia a sua casa três vezes por semana, para costurar. Sempre me convidava a tomar um cafezinho ou uma tacinha de chá com croissants. Eu perdia horas de trabalho. Que mais queria? Se eu fosse uma qualquer, que mais queria; mas, sendo como sou, *me dava uma coisa*. Apesar da repugnância que sinto por algumas ricas, *ela nunca me impressionou mal*. Dizem que estava enamorada. Sobre sua mesa de luz, fixada ao abajur, tinha uma fotografia do namorado que era um moleque. Tinha que sê-lo para deixa-la sair com semelhantes vestidos. Logo me dei conta de que esse moleque lhe havia abandonado, porque os namorados vivem sempre de visita e ele nunca. *O amor é cego. Tomei-lhe carinho e, bem, o que é que tem?*<sup>344</sup> (OCAMPO, 1999b, p.22 *itálicos nossos*).

A evidente relação de classe instituída aqui entre a jovem patroa, de vida fácil e ociosa, e a costureira assalariada, acostumada a trabalhar arduamente, sem folgas e regalias para ganhar a vida, preserva uma aparente contradição mantida entre a repugnância sentida por Piluca por algumas mulheres que ela considera ricas, na condição também de patroas, e a bondade improvável do tratamento e do convívio entre ela e Artemia.

Há, por certo, algumas sugestões<sup>345</sup> que apontariam para a construção de determinados sentimentos manifestos por Piluca em relação à nova patroa: sentava com ela à mesa para tomar café ou chá com *croissants* e aquela prática lhe dava “uma coisa”, algo inexplicável que não se resumia unicamente à possibilidade de perda das horas de

---

<sup>344</sup> No original: “Iba a su casa tres veces por semana, para coser. Siempre me invitaba a tomar un cafecito o una tacita de té, con medias lunas. Yo perdía horas de trabajo. ¿Qué más quería?. Si yo hubiera sido una cualquiera, qué más quería; pero siendo como soy me daba no sé qué. A pesar de la repugnancia que siento por algunas ricachonas, ella nunca me impresionó mal. Dicen que estaba enamorada. Sobre su mesa de luz, pegada al velador, tenía una fotografía del novio que era un mocoso. Tenía que serlo para dejarla salir con semejantes vestidos. Pronto me di cuenta de que ese mocoso la había abandonado, porque los novios vienen siempre de visita y él nunca. El amor es ciego. Le tomé cariño y bueno, ¿qué hay de malo?” (OCAMPO, 1999b, p. 22).

<sup>345</sup> Silvia Molloy aponta para o caráter sugestivo da obra de Silvina Ocampo, também no artigo “La exageración como lenguaje”, ao afirmar que: “Si los esquemas de estos relatos y las conductas que las exponen resultan excesivos es porque están respaldados por un lenguaje que elige la excesividad – así como hubiera podido elegir la sugerencia – pero que la elige burlescamente, paródicamente, para conservarse la posibilidad de nombrar lo que de otra manera lo reduciría al silencio” (1969, p.24).

trabalho. Além disso, ela nos diz que Artemia nunca a impressionou mal e que o rapaz que a havia abandonado só poderia ser um “moleque” para permitir que a moça saísse com aqueles vestidos, os quais a narrativa nos fará ainda conhecer. Em observações como essas, Piluca Régula se aproxima da figura de uma mãe protetora que analisa e censura a conduta do pretendente da filha. Mas como ler a frase sequencial de Piluca: “o amor é cego”? E por que a costureira temeria o julgamento de seus ouvintes ao revelar ter tomado carinho pela patroa ao longo de sua convivência? Piluca desafia a opinião pública por não responder ao estereótipo da rivalidade patroa-servente.

Quando Piluca Régula recupera a história de sua demissão, como “pantalonera” na loja de sua patroa anterior, e quando narra toda a história de “As vestes perigosas”, esboça também a relação tensional entre a mulher de baixa renda e assalariada – uma costureira transformada em modista – que serve como assistente ou servente para a mulher de classe alta – uma artista pintora e *design* de seus próprios vestidos. Em certo momento do conto, a costureira revela “su estampita del lirio de la Patagonia”, que carregava em seu bolso como espécie de objeto protetor capaz de ajudá-la nas tarefas árduas, como costurar pela madrugada adentro até concluir o trabalho solicitado pela patroa.

Nos rastros culturais desse amuleto protetor da trabalhadora, reverberam-se imagens de estampas, bustos, medalhas e postais do menino Ceferino Namuncurá, presentes na cultura argentina desde a década de 1930<sup>346</sup>, jovem americano, da tribo de mapuche, na Patagônia. No imaginário popular, como ícone da religiosidade popular argentina, o menino da comunidade aborígine é recuperado como a figura de um “santo cumpridor”, de origem humilde, simbolizado como “Lirio da Patagônia” por sua pureza e por sua curta e piedosa vida.

---

<sup>346</sup> Imagem e buscas de informações sobre esta espécie de lenda ou tradição argentina, disponíveis em: <http://www.amigoceferino.com.ar/ceferino-cultura.html>.



**Figura 75** - Menino Ceferino Namuncurá, simbolizado como “Lírio da Patagônia”.

Além de reforçar para o que já apontamos anteriormente, sobre a persistência afirmativa do caráter religioso de Piluca Régula, a estampilha do Lírio da Patagônia poderia resgatar ou apontar para as origens populares, até mesmo étnicas da costureira narradora, origens historicamente demarcadas que reencenam jogos opressivos de violência e exploração sobre os corpos dos nativos americanos em nome da terra, da renda e do poder na América Latina. Piluca, a mulher humilde e trabalhadora, de origem e destino incerto, integra historicamente o lado menos privilegiado – apesar de mais populoso – da lógica da divisão do trabalho, a classe daqueles indivíduos forçadamente destinados a atividades construídas como de menor valor agregado e menor remuneração evidente<sup>347</sup>.

O aparecimento muito sutil, ainda que não desprezioso, desse elemento étnico na narrativa de Ocampo, agregado à tensão mais evidente entre as distintas classes sociais demarcadas entre as protagonistas do conto, nos conduzem ao questionamento sobre o significado da voz do ato narrativo. Afinal, se pretendemos negar a essência de um significado último e verdadeiro da obra, poderíamos apenas perseguir os rastros, por vezes dispersivos, que partem do ponto de vista de Piluca Régula sob os acontecimentos narrados. E o que significa, afinal, narrar a história sob o ponto de vista de Piluca Régula? O que é dar a voz a esta beata costureira em pleno ato de narrar?

<sup>347</sup> Na Argentina, os *cabecitas negras* ou simplesmente os *negros*.

A problemática que permanece assim apontada é a da dúvida sobre a possibilidade ou a impossibilidade de se assumir o lugar do outro ou de se responder por um suposto “outro”, especialmente quando este se faz representável apenas como figura deslocada dos falsos binarismos taxativos de espaços culturalmente arraigados. A afirmação de Piluca sobre Artemia, “[...] *O amor é cego. Tomei-lhe carinho e, bem, o que é que tem?*”, a coloca neste lugar complexo do jogo do “entre-lugar” derridiano: entre a empregada e a patroa; entre a santa e a pecadora; a beata e a prostituta; o bem e o mau ou o amor e o ódio; a pureza e a impureza; a repressão e o desejo; o trabalho e o ócio; entre o fazer e o criar, entre o criador e a criação efetiva; entre a cuidadora e a tirana; entre a mãe e a amiga; o artístico e o maternal; a vida e a morte. Na perseguição dos vestígios espectrais que partem da narrativa de Piluca ofuscam-se, por vezes, os polos demarcatórios diante das acirradas assimetrias.

Nos rastros desta complexa relação de classe instituída entre **empregada e patroa**, recuperamos semelhanças mobilizadas por outros jogos de cena, nos quais assistimos a imagens familiares ou personagens capazes de converter ingênuos enunciados em prolongadas e perigosas aventuras<sup>348</sup>.

Tal é o caso, por exemplo, da cena do romance “As Criadas”, de Jean Genet, em que as empregadas Claire e Solange aproveitam as ausências da patroa para, em seu aposento, vestir suas roupas e ocupar-se de suas joias. Em certo momento, as duas encenam a brincadeira da inversão de papéis, na qual uma delas assume o lugar da patroa:

Claire: – Prepare as minhas *toilettes*. O vestido branco, *paillette*, o leque, as esmeraldas...

Solange: – Sim, senhora, Madame. Todas as jóias de Madame?

Claire: – Traga. Quero escolher. E, naturalmente, os sapatos de verniz. Aqueles que você vem cobiçando há anos [...].

Solange: – Quero que Madame fique linda. (DE JOELHOS E HUMILDE).

Claire: – Ficarei. (AJEITA-SE AO ESPELHO). Vocês me detestam, não é? Me sufocam com seus cuidados, sua humildade, com gladiólos e rosas [...].

Solange: – A menor palavra te parece uma ameaça. Lembra-te Madame, que eu sou a criada [...].

Claire: – Presentes o instante em que não serás mais minha criada. Vais te vingar. Estás te preparando? Afiando as unhas? O ódio te desperta?<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> Fazemos aqui uma referência às palavras ditas por Ricardo Iannace, no instigante ensaio *A leitora Clarice Lispector* (2001, p.29).

<sup>349</sup> Jean Genet, *As Criadas*, tradução de Francisco Pontes de Paula Lima para o roteiro da peça encenada em São Paulo pela Companhia de Teatro de Avanço (s/d). O trecho de Genet também é citado por Ricardo Iannace no livro *A leitora de Clarice Lispector* (2001, p.26).

Exatamente esta relação esboçada por Genet em seu romance é também recuperada diretamente por Clarice Lispector na crônica “Por detrás da devoção”, na qual esta complexa e problemática relação aparece como recorrente no micro universo dos espaços domésticos<sup>350</sup>:

Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal. Em *As criadas*, de Jean Genet, as duas sabem que a patroa tem de morrer. Mas a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida. E, em vez de envenenar a terrível patroa, uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer (LISPECTOR, 1999d, p. 49-51).

A complexa relação entre o amor e o ódio na convivência entre patrões e empregados expõe esta delicadíssima comunhão entre dois mundos distintos, entre duas classes sociais distintas que irmanam-se complexamente na vivência do espaço familiar, herança, no caso do Brasil, das senzalas coloniais. Em “Dies Irae” – ironicamente “Dia da Ira” –, Lispector afirma: “ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade” (LISPECTOR, 1984, p.31). Já na curiosa crônica “O Lanche”, Lispector imagina-se oferecendo um chá para todas as empregadas ou criadas. O jogo de cena de transformar-se no outro, que Jean Genet ensaia entre criadas que assumem o papel da Madame, é reinventado e invertido no jogo proposto por Clarice: aqui é a figura potencial da patroa que aparece servindo todas as suas criadas.

Em outra crônica ainda, intitulada “Nas trevas”, Lispector retoma a inquietante questão:

Quando começou o ódio a acontecer e viver? Y., nome dessa empregada que mora em minha casa onde está por fatalidade enraizada, começou. Ela me ensinou a odiar. E fico toda tonta com os eflúvios de um sentimento que eu ignorava desde então, se bem me lembro. Um dia ela olhou para mim enquanto eu lhe falava – era um olhar turvo que eu não vira antes em ninguém, era olhar turvo, era olhar que passava em mim como lepra. Estremeci, suspensa pelo seu rosto cor de chocolate. Então, foi aí que começou? O mais certo é que começara antes e eu não tenha notado, pouco afeita a que me odiassem. Já odiei antes? Não me lembro, acho que sempre que tive raiva foi raiva passageira e não incrustado ódio. Preciso dos bons serviços de Y. e ela precisa do meu dinheiro, estamos, pois, ligadas. Não a mando embora porque pode vir outra pior,

---

<sup>350</sup> A destacada pesquisadora Vilma Arêas já assinalou, em seu *Clarice na ponta dos dedos* (2005, p.159), o fato de que Lispector mantinha, há tempos, uma série de recortes de jornal que traziam a referência da empregada como uma preocupação merecedora da atenção por parte da autora.

talvez. E ela não se despede porque seu ódio é do tamanho de um grande amor. Ela me quer para me odiar<sup>351</sup>.

Os rastros que recuperam a relação entre patroa e empregada, seguem presentes na obra de Lispector, não apenas nas crônicas anteriormente mencionadas, como nos contos e romances. É o caso da relação de amor e ódio esboçada pela patroa de Janair e pelos trabalhos realizados pela criada em seu dormitório, em *Paixão segundo G. H.*<sup>352</sup> ou num outro romance, como *O Lustre*, em que o vestido branco de Virgínia é cobiçado pela lavadeira e sua filha: “Quando pôs o vestido bateram num sobressalto à porta. Abriu-a e encontrou a lavadeira e a filha com o pacote de roupa lavada, pedindo desculpas por não ter vindo no sábado, olhando surpresas o vestido de seda nunca lavado de Virgínia, a quem viam sempre em roupas pobres” (LISPECTOR, 1999e, p.76-77).

Situações de impasse envolvendo figurações da empregada ressurgem em muitos casos, não apenas na obra de Lispector, como também na de Silvina Ocampo. É o caso do conto “El remanso”, em que se narra a relação de amizade entre as filhas dos empregados do casarão e dos donos da casa, relação que se desfaz depois que as meninas crescem:

E passavam os invernos na estância vazia, esperando cartas prometidas que não chegavam. E à medida em que iam crescendo, diminuía levemente ao redor delas esse carinho que era da cor do sol que as unia

---

<sup>351</sup> A crônica “Nas Trevas” foi publicada pelo Jornal do Brasil, cujo acervo encontra-se disponível na Casa Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. O trecho em questão foi exposto no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, quando da exposição em homenagem à Clarisse Lispector, em 2007.

<sup>352</sup> “perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado a odiara” (LISPECTOR, 1988, p.29). No monólogo de G. H. a moradora da cobertura carioca descreve sua vida. Naquela manhã convencional, a empregada havia pedido demissão e a patroa decide arrumar seu quarto. No quarto da empregada, a mulher espera deparar com o caos. Para seu espanto, no entanto, encontra “um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos” (LISPECTOR, 1988, p.24-25 e 33). O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estomago vazio (LISPECTOR, 1988, p.42-43). O que perturba a harmonia da ordem do quarto da empregada são os riscos de carvão seco na parede: traçados de um homem, uma mulher e um cachorro. A partir da reflexão sobre o desenho, a mulher conclui que a empregada – uma negra de nome e feição já esquecidas – realmente a odiara. Aqueles traços em forma de desenho, que a remeteram àquela reflexão, perturbaram ainda mais a moradora que já não se reconhecia pelas iniciais G. H. Tomada pela raiva, a mulher sente ódio pelo quarto: E jogaria água e água que escorreria em rios pelo respaldo da parede”. Por fim, declara: “Eu queria matar alguma coisa ali” (LISPECTOR, 1988, p.44). Ao abrir a porta do guarda-roupa, ela vê uma barata e, completamente aterrorizada, bate a porta esmagando o inseto pela metade. G. H. explica o que sempre lhe repugnou em baratas: “Eu sabia que as baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva e aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiram na marcha...” (LISPECTOR, 1988, p.47-48). A grande crise se instala em G. H. na percepção de que a gosma esbranquiçada que sai do ventre da barata é da mesma matéria que compõe seu próprio ser e o universo. Parece haver, por parte de G. H. a percepção da vida como inumana, o que nos enviaria, novamente, ao capítulo anterior, para as discussões que partiram do conto “Uma galinha”.

no verão. Os vestidos que lhes doavam ficavam justos, não havia como soltar nenhuma bainha, não havia como desfazer nenhuma manga. Libia e Cândida entravam como ladronas na casa grande, quando a família não estava, para olharem-se nos altos espelhos. [...] e caíam-se em adoração diante de si mesmas, e acreditavam ver nesses espelhos as meninas da casa<sup>353</sup> (OCAMPO, 1999a, p.10).

O conto termina com o fim da ilusão infantil e o surgimento do ódio, na percepção de Cândida, agora já crescida, sobre a condição de seus pais, sua irmã e de sua própria vida: “Venancio Medina era cada vez mais dono da Estância”, mas nunca seria mais do que o empregado que sempre foi. O futuro, para eles, sempre esteve previamente traçado. Por isso, inspirando-se na imagem de uma atriz em um filme, a fuga de casa era a única opção possível para uma verdadeira heroína, ao menos no cinema:

Cândida, um dia, se aproximou tanto do espelho que chegou a dar-se um beijo, mas ao encontrar a superfície lisa e gelada onde os beijos não podem entrar, se deu conta de que suas amigas a abandonaram de igual maneira. O carinho que antes lhe enviavam, às vezes em forma de cartão postal, agora lhe enviavam em forma de vestido e sorrisos gelados quando estavam por perto. Já não havia palavras, já não havia gestos, senão o abraço das mangas vazias dos vestidos embrulhados que vinham de presente. Cândida fugiu diante da sua imagem e no movimento patético de sua fuga, que mantinha seus olhos retidos no espelho, acreditou ver um longe parentesco com uma estrela de cinema que havia visto um dia em um filme, onde a heroína fugia de sua casa<sup>354</sup> (OCAMPO, 1999a, p. 10).

E, por um instante, íntimo e melancólico, a partir deste fragmento do conto de Ocampo, somos remetidos, por semelhança de família, à cena final de “A hora da estrela” (LISPECTOR, 1998c), em que Macabéa, a célebre personagem de destino mais que certo de Lispector, é atropelada e pronuncia seu “quanto ao futuro”, incompreendido pelos transeuntes que a cercam. Acudida pelo motorista cujo carro tinha a marca de uma

---

<sup>353</sup> A passagem original é a seguinte: “Y se pasaban los inviernos en la estancia vacía, esperando cartas prometidas que no llegaban. Y a medida que iban creciendo, disminuía levemente alrededor de ellas ese cariño que era del color del sol que las unía en verano. Los vestidos que les regalaban les quedaban justos, no había que soltar ningún dobladillo, no había que deshacer ninguna manga. Libia y Cândida entraban como ladronas a la casa grande, cuando la familia no estaba, para mirarse en los altos espejos. Estaban acostumbradas a verse con un ojo torcido y con la boca hinchada en un espejo roto, y el vestido invariablemente quedaba en tinieblas; pero en la casa grande abrían las persianas y se quedaban en adoración delante de sí mismas, y creían ver en esos espejos a las niñas de la casa” (OCAMPO, 1999a, p. 10).

<sup>354</sup> Segue a citação original: “Cândida, un día, se acercó tanto al espejo que llegó a darse un beso, pero al encontrarse con la superficie lisa y helada donde los besos no pueden entrar, se dio cuenta de que sus amigas la abandonaban de igual manera. El cariño que antes le enviaban, a veces en forma de tarjeta postal, ahora se lo enviaban en forma de vestido y de sonrisa helada cuando estaban cerca. Ya no había palabras, ya no había gestos, si no era el abrazo de las mangas vacías de los vestidos envueltos que venían de regalo. Cândida huyó ante su imagen y en el movimiento patético de su huida, que le retenía los ojos en el espejo, creyó ver un parentesco lejano con una estrella de cine que había visto un día en un film, donde la heroína se escapaba de su casa” (OCAMPO, 2008, p.10).

estrela, ela acredita que, finalmente, se cumpriam as palavras da cartomante: ela seria enfim uma estrela de cinema, ela via o homem loiro e estrangeiro de sua vida se aproximar.

Uma outra remissão temática notória se faz presente, por semelhança de família, na canção popular brasileira de autoria de Milton Nascimento. A letra em questão é a de “Morro Velho”, que narra a relação entre dois meninos de origens sociais distintamente demarcadas: o branco, filho do senhor da fazenda, e o negro, filho dos empregados do local. O percurso, assim como em “El remanso”, é o da singela e ingênua amizade infantil, cuja ilusão será desfeita com o passar dos anos, através dos destinos prévia e previsivelmente traçados em decorrência de suas origens de classe:

No sertão da minha terra, fazenda é o camarada que ao chão se deu.  
Fez a obrigação com força, parece até que tudo aquilo ali é seu.

[...] Filho do branco e do preto, correndo pela estrada atrás de passarinho. Pela plantação adentro, crescendo os dois meninos, sempre pequeninos.

[...] Filho do senhor vai embora, tempo de estudos na cidade grande. Parte, tem os olhos tristes, deixando o companheiro na estação distante. Não esqueça, amigo, eu vou voltar, some longe o trenzinho ao deus-dará.

Quando volta já é outro, trouxe até sinhá mocinha para apresentar Linda como a luz da lua que em lugar nenhum rebrilha como lá. Já tem nome de doutor, e agora na fazenda é quem vai mandar E seu velho camarada, já não brinca, mas trabalha<sup>355</sup>.

O envio temático da relação de trabalho entre classes sociais distintas e que envolve também a complexa relação afetiva entre os seres que a vivenciam recupera, através da força sonora e imagética, o primoroso curta-metragem de Walter Salles e Daniela Thomas no filme *Paris je t'aime*<sup>356</sup>. Nesta comovente história, a moça latina, que vive na França, nina seu bebê ao som delicado de “Que linda manito”, canção de ninar hispânica, antes de deixá-lo na creche para trabalhar como babá em uma luxuosa residência na qual passa o dia ninando o outro bebê com a mesma carinhosa e suave canção: “*Qué linda manito que tengo yo, que linda y blanquita que Dios me dio... Qué lindos ojitos que tengo yo, que lindos y negritos que Dios me dio. Qué linda boquita...*”.

---

<sup>355</sup> Milton Nascimento, do álbum “Courage” (1968). **Cena 20** disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNIWu7DWWHs>.

<sup>356</sup> *Paris je t'aime* (2006) é um filme coletivo coordenado por Emmanuel Benbihy que reúne 21 curtas-metragens dirigidos por distintos diretores. Todas as breves histórias se passam em Paris ou em seus arredores. **Cena 21** disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4LjhfZB8XJE>.

Em entrevista a Noemí Ulla, Silvina Ocampo também nos apresenta esta complexa associação - que aparece em alguns de seus contos - entre as empregadas, as cuidadoras e a imagem da costura. Recordando sua infância, Ocampo observa: “*Eu descobri minha mãe depois de amar a várias babás*”<sup>357</sup>. Em seguida, comenta sobre sua relação e as atividades de outras empregadas, como Eulália: “*Gostava muito dos movimentos, a máquina de costura... Realmente tinha uma grande atração por distintos trabalhos. Gostava dos ornamentos... estavam associados ao desenho. Ainda criança eu fazia um desenhinho e depois me parecia que desse desenho podia sair um casaco, o corte de um casaco*”<sup>358</sup> (ULLA, 1982, p. 76).

A propósito do sentimento partilhado pela própria autora em relação às suas primeiras cuidadoras, o afeto de possíveis mães substitutas, rememoramos a relação entre Piluca e Artemia em “*As vestes perigosas*”. O carinho que a costureira modista passa a sentir por Artemia é alimentado pelas vezes em que ela se senta à mesa para tomar chá com a jovem patroa, durante as conversas e desabafos da menina no café da manhã e também em outros momentos em que a narradora nos revela um aparente jogo de sedução, no qual estaria certamente enredada:

Há bondades que matam, como disse anteriormente; são como uma pistola ao peito, para nos obrigar a fazer o que não queremos.

— Piluca, faça-me este vestido para amanhã. **Piluquita**, aqui está o tecido e o modelo — rogava Artemia —.

— Mas menina, não tenho tempo.

— Eu sei que vai fazer em um piscar de olhos.

— Mãos à obra — eu exclamava sem saber por quê, e começava a trabalhar —. **Via-me dominada**. Às vezes eu trabalhava até às cinco da manhã, com os olhos desbotados pela luz, para concluí-lo. O lírio da Patagônia me ajudava. Levava sempre sua estampilha em meu bolso<sup>359</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 23. Grifos nossos).

---

<sup>357</sup> A citação original é a seguinte: “Yo la descubrí a mi mamá después que quise a varias niñeras” (ULLA, 1982, p.65). Veja especialmente a sequência de “Primeros recuerdos” dos *Encuentros con Silvina Ocampo* (ULLA, 1982, p.61-65).

<sup>358</sup> Citação original: “Me gustaban mucho los movimientos, la máquina de coser... Realmente tenía una gran atracción por distintos trabajos. Me gustaban los ornatos... estaban asociados al dibujo. De chica yo hacía un dibujito y después me parecía que de ese dibujo podía salir un saco, el corte de un saco” (ULLA, 1982, p. 76).

<sup>359</sup> Citação original: “Hay bondades que matan, como dije anteriormente; son como una pistola al pecho, para obligarle a uno a hacer lo que no quiere.

— Piluca, hágame este vestido para mañana. Piluquita, aquí está el género y el modelo - rogaba la Artemia -.

— Pero niña, no tengo tiempo.

— Yo sé que lo vas a hacer en un cerrar y abrir de ojos.

— Manos a la obra —yo exclamaba sin saber por qué, y me ponía a trabajar—. Me tenía dominada. A veces yo trabajaba hasta las cinco de la mañana, con los ojos desteñidos por la luz, para concluir pronto. El lírio de la Patagonia me ayudaba. Llevaba siempre su estampita en mi bolsillo” (OCAMPO, 1999b, p. 23).

No rastro desse jogo persuasivo de atração, sedução e fascínio, em um momento anterior, Piluca nos descreve o quarto de costura da casa da jovem *designer*, seu novo ambiente de trabalho, com o mesmo olhar seduzido com o qual parece tecer seu sentimento por Artemia. Costureira, modista, *designer*, máquina de costura, manequim, tecidos, estampas, desenhos, arco-íris de cores, carretéis, alfinetes, fitas métricas, regras e *régulas* tornam-se assim partes-símbolos que participam metonimicamente do mesmo jogo performativo de efeito de poder de sedução exercido, no corpo de Piluca, por aquele ‘quarto-cenário-fragmentos’, por aquela *forma de vida*, na seguinte passagem de seu ato narrativo:

Uma enorme janela oferecia o céu aos meus olhos, uma magnífica máquina de costura elétrica estava a minha disposição, um manequim rosado trazido de Paris, que dava vontade de comê-lo, uma tesoura rechonchuda, que parecia de prata, um milhão de carretéis de sedalina de todas as cores, agulhas preciosas, alfinetes importados, centímetros que eram um amor, brilhavam no quarto de costura. Um quarto com seus utensílios de trabalho não parece nada, mas é tudo na vida de uma mulher honrada<sup>360</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 22-23).

O quarto de costura participa, assim, de um jogo de linguagem que o encena como um espaço simbólico vital que se entrelaça no tecido do *tapete da vida*<sup>361</sup> de uma mulher como Piluca. O quarto de costura em “As vestes perigosas” ganha significados semelhantes ao quarto de vestir da personagem do conto “El árbol”, de María Luisa Bombal, ou ao quarto de dormir de tantas outras mulheres-personagens da literatura e das artes. Esses espaços privados da casa aparecem historicamente ligados ao universo feminino<sup>362</sup> e a atividades relacionadas às mulheres, seja como refúgio seguro do mundo exterior, marcadamente violento e masculino, seja ainda como uma prisão intransponível,

---

<sup>360</sup> Citação original: “Un enorme ventanal ofrecía el cielo a mis ojos, una regia máquina de coser eléctrica estaba a mi disposición, un maniquí rosado traído de París, que daba ganas de comerlo, una tijera grandota, que parecía de plata, un millón de carreteles de sedalina de todos colores, agujas preciosas, alfileres importados, centímetros que eran un amor, brillaban en el cuarto de costura. Una habitación con sus utensilios de trabajo no parece nada, pero es todo en la vida de una mujer honrada” (OCAMPO, 1999b, p. 22).

<sup>361</sup> Os aforismos aos quais nos referimos são os seguintes: “672. Se a vida fosse um tapete, este padrão (o do fingimento, por exemplo) não está sempre completo e varia de múltiplas formas. Mas, em nosso universo conceitual, vamos sempre vendo o mesmo retornar com variações. É assim que nossos conceitos o apreendem... Pois os conceitos não são algo para ser usado uma única vez”. (Este mesmo aforismo está também no Zettel parágrafo 568). “673. E o padrão está tecido no tapete junto com muitos outros padrões”. (No § 569 do Zettel, este mesmo aforismo aparece assim: “E o padrão está no tapete em conexão com muitos outros padrões”). (WITTGENSTEIN, 2008, p. 388, § 672 e § 672).

<sup>362</sup> Ver livro de Michelle Perrot, *História dos quartos* (PERROT, 2011), especialmente os capítulos “Quartos de dormir” e “O Quarto das mulheres”. Observamos também aqui a referência direta à Virgínia Wolf, *Um teto todo seu* (WOOLF, 1928).

local de ócio burguês ou de trabalhos domésticos cotidianamente entediante ou exaustivamente realizados.

Esta profunda importância desempenhada pelo quarto de costura, pelos materiais de trabalho da modista narradora do conto de Ocampo, aliada à sua competência performativa mimética em dar vida aos extravagantes projetos de vestidos desenhados pela jovem patroa, recriam a imagem da costureira também como a de uma verdadeira artista. Em “As vestes perigosas” assistimos, portanto, à construção de duas diferentes imagens de artistas: a da desenhista *designer* e a da modista que confecciona os vestidos com base em seus modelos idealizados em papel. Ambas as personagens são construídas como figuras emblemáticas que possuem o poder de criar.

No parágrafo seguinte do conto, a narradora volta a reforçar as características perigosas de Artemia - como a preguiça ou a ociosidade que seria “mãe de todos os vícios” - sempre em oposição às suas próprias qualidades, como mulher trabalhadora, ativa e temerosa. Mais uma vez, agora na passagem seguinte, a costureira reconhece e reafirma o talento e a originalidade da patroa para o trabalho artístico da criação e do desenho, ponderando, no entanto, a grande dificuldade de se reproduzir um vestido sem o auxílio de algum molde, utilizando-se apenas do auxílio da visão:

A senhorita Artemia era preguiçosa. Não é mal que o seja quem pode, mas dizem que a ociosidade é mãe de todos os vícios e a mim me atemorizam os vícios. Contudo, para algo não era preguiçosa. Desenhava, de sua ideia própria, seus vestidos, como afirmei, para que eu os copiasse. Não creiam que isso era fácil. Com um molde, eu cortava qualquer vestido; mas tirar de um desenho o vestido, é uma outra questão. **Chorei gotas de sangue. Aí começou minha desventura.** Os vestidos eram muito extravagantes. Às vezes ela mesma pintava as telas, que em geral eram leves e rosadas<sup>363</sup> (OCAMPO, 1999b, p.23. Grifos nossos).

A partir dos efeitos de sentido dessa relação de parentesco percorrida entre patroa e empregada, encontramos, em vários contos de Silvina Ocampo, a figura da artista como quem costura. Em alguns casos, a costureira aparece como “pantalonera”, “corsetera”, modista ou em imagens equivalentes de habilidosas mulheres artesãs que reencenam, de diferentes maneiras, o ato (por vezes repetitivo ou de natureza mecânica, mas muitas

---

<sup>363</sup> Citação original: “La señorita Artemia era perezosa. No es mal que lo sea el que puede, pero dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios y a mí me atemorizan los vicios. Sin embargo, para algo no era perezosa. Dibujaba, de su idea propia, sus vestidos, ya lo dije, para que yo se los copiara. No crean que esto era fácil. Con un molde, yo cortaba cualquier vestido; pero sacar de un dibujo el vestido, es harina de otro costal. Lloré gotas de sangre. Ahí empezó mi desventura. Los vestidos eran por demás extravagantes. A veces ella misma pintaba las telas, que en general eran livianas y rosadas” (OCAMPO, 1999b, p.23).

vezes artístico e criativo) dessas tarefas de tricotar, aplicar, costurar e reparar o tecido, ações intimamente associadas às mulheres personagens e à cultura feminina.

Em “La sibila”, Aurora é uma garota terrível que habita uma nobre propriedade junto a seus pais. Estranhamente, a garota aguarda ansiosa pela chegada de um “Senhor” que viria buscá-la para que ela se unisse à falecida Clotilde Ifrán, uma “corsetera” adivinha – costureira especialista em confeccionar roupas íntimas e *lingeries* – que, por vezes, atuava como cuidadora da menina. Na passagem seguinte, Aurora esclarece quem é Clotilde Ifrán:

[...] É uma adivinha que leu minha mão. Quando morreu estava encostada em uma cama preciosa, em sua loja. Era corsetera. Fazia cintas e corpetes para senhoras e tinha as gavetas de seu quarto cheias de fitas celestes e rosadas, elásticos e broches, botões e rendas por toda a parte. Quando eu ia a sua casa com mamãe e a esperava, me deixava brincar com tudo e, às vezes, quando eu não ia ao colégio, e mamãe ia ao teatro ou Deus sabe onde, me deixava na casa de Clotilde Ifrán, para que ela cuidasse de mim. Era quando eu me divertia. Não me dava apenas bombons e me deixava brincar com as agulhas, com as tesouras, com as fitas, mas também lia minhas mãos e me tirava as cartas. Um dia, que estava deitada sob a cama, pálida como um susto, me disse: “O Senhor virá me buscar, também virá por ti: e então nos encontraremos no céu<sup>364</sup> (OCAMPO, 1999a, p. 128).

Nesta história, uma relação de afeto e elo conexivo se constrói entre a filha dos patrões e a “corsetera”, que assume um lugar na vida de Aurora próximo ao de uma amiga, cuidadora, mãe substituta e verdadeira discípula, a quem também é dado o fantasmático poder da previsão.

Clotilde Ifrán dará nome a um outro conto de Silvina Ocampo no qual Clotilde assume novamente o papel de uma costureira já falecida que é procurada por Clemencia, uma garota de nove anos, para que lhe fizesse uma fantasia para o carnaval, data que coincidia com seu aniversário. O telefone da costureira constava na agenda da ocupadíssima mãe da menina, que não tinha tempo para ocupar-se da filha. Na busca pela letra “M”, Clemencia encontrou o número da modista “Clotilde Ifrán (a finada)”, falecida há oito anos, e pensou: Por que não? Do outro lado da linha – dado talvez ao maravilhoso

---

<sup>364</sup> No original: “[...] Es una adivina que me leyó las manos. Cuando murió estaba acostada en una cama preciosa, en su tienda. Era corsetera. Hacía fajas y corpiños para señoras y tenía los cajones de su cuarto llenos de cintas celestes y rosadas, elásticos y broches, botones y encajes por todas partes. Cuando yo iba a su casa con mamá y la esperaba, me dejaba jugar con todo y a veces, cuando yo no iba al colegio, y mamá iba al teatro o Dios sabe dónde, me dejaba en la casa de Clotilde Ifrán, para que ella me cuidara. Y entonces sí que me divertía. No sólo me daba bombones y me dejaba jugar con las agujas, con las tijeras y con las cintas, sino que me leía las manos y me tiraba las cartas. Un día, que estaba echada sobre la cama, pálida como un susto, me dijo: “El Señor vendrá a buscarme, también vendrá por ti: y entonces nos encontraremos en el cielo” (OCAMPO, 2008, p. 128).

mistério das proximidades do Carnaval –, a costureira respondeu atendendo ao chamado. A menina não disse nada à mãe, nem mesmo sobre o dia seguinte em que faria a prova da roupa, como forma evidente de puni-la por não ter se ocupado do esperado traje de diabo, o qual, inclusive, cheirava a óleo de rícino. Nesta espécie de vingança estabelecida, em meio ao tom sugestivo e fantástico da narrativa, Clemencia<sup>365</sup> decide ir embora com a atenciosa costureira:

— Quantas diabruras fará? — expressou a modista com um sorriso distraído. Clemencia sentiu uma grande simpatia por Clotilde Ifrán e se atirou em seus braços.

— Te levaria comigo a minha casa. Tenho bombons e uma máscara preciosa — exclamou com ternura —, mas tenho medo que sua mãe não lhe dê permissão.

— Tenho aqui o dinheiro para pagar a feitura — disse Clemencia abrindo um moedeiro de material plástico —.

— É meu presente de aniversário — respondeu Clotilde Ifrán, ao despedir-se —.

Uma luz obscura resplandeceu em seus olhos enormes.

— Quero ir com você agora mesmo — protestou Clemencia —. Não me deixe.

— Vamos — disse Clotilde —. [...] as duas saíram de mãos dadas<sup>366</sup> (OCAMPO, 1999b, p.45-46).

No conto “Esperanza en Flores”, a pobre mulher pontua seus pensamentos e relembra acontecimentos a partir da contagem dos pontos de tricô da malha que ela tece para sobreviver: “um, dois, três, quatro, cinco, era já muito tarde. [...] Um, dois, três, quatro, cinco haviam sido os cavalos negros atados ao carro fúnebre que levaram seu marido coberto de flores até a Chacarita”<sup>367</sup> (1999a, p.6). No engenhoso jogo de linguagem da narrativa, cada ponto trama o tecido e a própria vida passada e presente de Esperanza. A costura, neste jogo, evoca um estado contemplativo, talvez mais do que um

---

<sup>365</sup> Esta mesma personagem do conto “Clotilde Ifrán” – Clemencia – será a narradora do conto “El árbol grabado”, o que sugere uma sequência ou encadeamento das narrativas (OCAMPO, 1999a, p. 274-276).

<sup>366</sup> — ¿Cuántas diabluras harás? – musitó la modista con una sonrisa distraída. Clemencia sintió una gran simpatía por Clotilde Ifrán y se echó en sus brazos.

— Te llevaría conmigo a mi casa. Tengo bombones y una careta preciosa – exclamó con ternura –, pero tengo miedo que tu mamá no te dé permiso.

— Tengo aquí la plata para pagarle la hechura —dijo Clemencia abriendo un monedero de material plástico —.

—Es mi regalo de cumpleaños —respondió Clotilde Ifrán, al despedirse —. Una luz oscura resplandeció en sus ojos enormes.

— Quiero irme con vos ahora mismo — protestó Clemencia—. No me dejes.

— Vamos — dijo Clotilde —.

Envolvieron el traje de diablo en un papel de diario para llevarlo y dejaron la valija con el cepillo de dientes y el camión. Las dos salieron tomadas de la mano (OCAMPO, 1999, p.45-46).

<sup>367</sup> No original: “Uno, dos, tres, cuatro, cinco, era ya muy tarde. [...] Uno, dos, tres, cuatro, cinco habían sido los caballos negros atados al coche fúnebre que llevaron a su marido cubierto de flores hasta la Chacarita” (OCAMPO, 1999a, p.6).

poder propriamente criativo. Mas é no conto “El caderno” que nos aparece uma outra bela imagem da jovem costureira assalariada cujo evidente poder criador é transferido de sua força de trabalho e habilidade manual para a vivência da maternidade. Ermelina é uma mulher trabalhadora, faz chapéus como ninguém, possui estonteante habilidade artística notoriamente reconhecida pela dona da loja onde trabalha, mas desde que se casou e engravidou, teria perdido toda aptidão e interesse pela feitura dos requintados chapéus. A tensão estabelecida entre as atividades caseiras da protagonista e sua atividade profissional pode ser observada desde o início do ato narrativo, até a compreensão da modista sobre a verdadeira relação entre ela e Paula Hódl, proprietária da casa dos chapéus: “*Paula não queria a ela, mas sim a sua habilidade, não queria a ela, mas sim aos chapéus que saíam de suas mãos como pássaros recém-nascidos*”<sup>368</sup>. Num primeiro momento, a partir do relato de suas atividades domésticas, observamos o seguinte:

Nos dias de festa, sempre Ermelina costurava em frente à janela. Remendava as camisas, cerzia as meias. Esta vez, Ermelina costurava um vestido, para quando estivesse mais magra. O quarto estava em desordem, havia retalhos de tecido no chão, alfinetes, papéis recortados. [...] Ermelina levantou os olhos e olhou a cama de matrimônio que era de bronze dourado; um ramo de flores ao centro da cabeceira entrelaçava as grades com uma fita. Essa cama era o testemunho de sua felicidade<sup>369</sup> (OCAMPO, 1999a, p.123).

E na sequência, conhecemos os comentários de Paula Hódl sobre a influência negativa da vida pessoal da modista em sua produtividade no trabalho:

— Já lhe disse, Ermelina, já lhe disse que não deveria ter se casado. Agora está triste. Perdeu até a habilidade que tinha para adornar chapéus – e sacudindo um chapéu adornado com fitas, acrescida com um pequenino riso, que parecia uma rouquidão: Que significa este laço? Que significa esta costura? Ermelina sabia que o chapéu era feio mas ficava em silêncio (era sua maneira de contestar). Não estava triste. Até então havia tratado os chapéus como recém-nascidos, frágeis e importantes. Agora lhe inspiravam um grande cansaço, que se traduzia em laços mal feitos e pregados com grandes pontadas, que martirizavam a frescura das fitas<sup>370</sup> (OCAMPO, 1999a, p.123-124).

---

<sup>368</sup> No original: Pero Paula no la quería a ella, sino a su habilidad, no la quería a ella, sino a los sombreros que salían de sus manos como pájaros recién nacidos (OCAMPO, 1999a, p.123).

<sup>369</sup> No original: “Los días de fiesta, siempre Ermelina cosía frente a la ventana. Remendaba las camisas, zurcía las medias. Esta vez, Ermelina cosía un vestido, para cuando estuviese más delgada. El cuarto estaba en desorden, había retazos de género en el suelo, alfileres, papeles recortados. [...] Ermelina alzó los ojos y miró la cama de matrimonio que era de bronce dorado; un ramo de flores en el centro de la cabecera entrelazaba los barrotes con una cinta. Esa cama era el testimonio de su felicidad” (OCAMPO, 1999a, p.123).

<sup>370</sup> No original: “–Ya te dije, Ermelina, ya te dije que no te casaras. Ahora estás triste. Has perdido hasta la habilidad que tenías para adornar sombreros –y sacudiendo un sombrero adornado con cintas, añadía con una pequeñísima risa, que parecía una carraspera–: ¿Qué significa este moño? ¿Qué significa esta costura? Ermelina sabía que el sombrero era un cachivache, pero quedaba en silencio (era su manera de contestar). No estaba triste. Hasta entonces había tratado los sombreros como a recién nacidos, frágiles e importantes.

No passado, Ermelina se relacionava com os chapéus como se eles fossem verdadeiros recém-nascidos, comparação que é repetida uma vez mais ao longo da narrativa. Agora, que ela desfruta da felicidade de sua cama de bronze à espera de seu próprio filho, seu interesse pelo trabalho tinha desaparecido. A história ganha mais um desdobramento no momento fantástico em que Ermelina prediz a aparência física de seu bebê olhando uma ilustração do álbum da amiga, fato que faz referência ao título do conto, “El caderno”. No final da narrativa, em seu último parágrafo, confirma-se finalmente o desejo e a previsão da modista, concretização que é esboçada por Patricia Klingenberg como forma de realização do desejo feminino, da existência de uma conexão tensionada entre o artístico e o materno. A mulher que possui um fantástico poder criativo como artista opta pelo outro poder, desta vez como esposa e como mãe (KLINGENBERG, 1999, p.166-167).

Em “As vestes perigosas”, a narradora Piluca Régula prossegue seu relato descrevendo, enfim, alguns dos extravagantes vestidos manufaturados por suas próprias mãos a partir do desejo e criação da jovem Artemia. O primeiro deles era um vestido de veludo que tinha um grande decote por onde deveria se sobrepor uma blusa de *chiffon*, que cobriria seus seios. Após costurar o vestido, o único de veludo feito por ela, a modista recordou à patroa sobre a necessidade de comprar o *chiffon* para finalizar a peça. No dia em que Artemia decidiu, no entanto, estreá-lo, a blusa ainda não estava pronta, mas o vestido foi colocado e usado da maneira como estava. Piluca nos descreve a cena:

Parecia uma rainha, se não fosse pelos peitos, que com mamilo e tudo se viam como em uma compota, dentro do decote. Mama mía. Acompanhei-a até a porta da rua e depois até à praça. Ali me despedi dela. Não pude menos que admirar a silhueta envolta no belo forro negro de veludo que com relutância eu lhe havia cortado e costurado. Que extravagância<sup>371</sup> (BOMBAL, 1999b, p. 23).

Piluca voltou a vê-la apenas na manhã seguinte, quando Artemia, ainda pálida, pegou o jornal e, chorando, leu para ela uma notícia surpreendente de Budapeste, na qual uma garota, que vestia o mesmo traje de veludo com decote provocativo e seios

---

Ahora le inspiraban un gran cansancio, que se traducía en moños mal hechos y pegados con grandes puntadas, que martirizaban la frescura de las cintas” (OCAMPO, 1999a, p.123-124).

<sup>371</sup> Passagem original: “Parecia una reina, si no hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veían como en una compotera, dentro del escote. Mama mía. La acompañé hasta la puerta de calle y después hasta la plaza. Allí me despedí de ella. No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro de terciopelo que a regañadientes yo le había cortado y cosido. Qué extravagancia” (BOMBAL, 1999b, p. 23).

descobertos, tinha sido violentada por um grupo de jovens que lhe deixaram inanimada, estendida e dilacerada sob o chão. Artemia chorava desconsoladamente, como se a notícia tratasse de alguém conhecido. A costureira, assistindo à cena, lhe perguntava sobre o motivo do choro, afinal, porque lhe importaria uma moça de Budapeste que não havia conhecido? E arremata seu questionamento com a frase: “Que sensibilidade!”, ao que Artemia lhe responde:

— Devia ter acontecido comigo — me contestou, enxugando as lágrimas —.

— Mas menina, tudo bem que seja boa — lhe disse — mas não até o ponto de querer **sacrificar-se** pela humanidade.

— É horrível que isso tenha acontecido. Compreenda que é meu vestido jumper o que levava essa mulher. O jumper que eu desenhei, o que ficava bem em mim.

Não compreendi. Fiquei ruborizada e sem lhe dizer nada saí do quarto, para tomar uma tacinha de tília<sup>372</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 23).

No dia seguinte, após o misterioso acontecimento, Artemia entregou à costureira o desenho de um novo vestido, não menos extravagante aos olhos de Piluca para que esta o copiasse: “*Para que temos um belo corpo? Não é para mostrá-lo, por acaso?*”, disse a patroa fulminando-a com o olhar diante do seu “Deus meu! Virgem Santíssima!”. Assim prosseguiu nossa narradora diante do questionamento motivado pela artista *designer*:

Disse a ela que tinha razão, ainda que não cresse, porque sou educada muito às antigas e antes de colocar um vestido transparente, com tudo ao ar, eu morro.

—Você é uma puritana, mas não tem direito de impor suas ideias aos demais.

—Fui educada assim e já é tarde para mudar.

— Eu me eduquei a mim mesma e não é tarde para mudar, mas não vou mudar. Ajude-me, então —me disse—<sup>373</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 24).

Uma série de outros contrapontos são construídos a partir do relato da modista, para demarcar os supostos antagonismos constitutivos de ambas as personalidades:

---

<sup>372</sup> No original: “— Debió de sucederme a mí – me contestó, enjugándose las lágrimas –.

— Pero niña, está bien que sea buena – le dije – pero no hasta el punto de querer sacrificarse por la humanidad.

— Es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi jumper el que llevaba esa mujer. El jumper que yo dibujé, el que me quedaba bien a mí.

No comprendí. Me ruboricé y sin decirle nada salí del cuarto, para tomar una tacita de tilo” (OCAMPO, 1999b, p. 23).

<sup>373</sup> No original: “Le dije que tenía razón, aunque no lo pensara, porque soy educada muy a la antigua y antes de ponerme un vestido transparente, con todo al aire, me muero.

—Usted es una santulona, pero no hay derecho de imponerle sus ideas a los demás.

—Fui educada así y ya es tarde para cambiarme.

—Yo me eduqué a mí misma y no es tarde para cambiarme, pero no voy a cambiar. Ayúdeme, entonces — me dijo—” (OCAMPO, 1999b, p. 24).

enquanto Piluca se tece ou é tecida como representante exemplar da tradição – símbolo casto e puritano da antiga moral e dos bons costumes, das leis religiosas de repressão do desejo e das visões mais conservadoras diante da vestimenta, do corpo e da sensualidade feminina – Artemia, em contrapartida, aparece como uma jovem despojada da tradição familiar e que assume um enfrentamento dessa educação moral e cristã, explicitando seu desejo e libido através de suas sensuais e sedutoras criações e de sua crença na beleza do corpo e na exposição de tudo aquilo que é belo. A beleza, a arte, a criatividade e a sedução aproximam-se da personalidade da jovem Artemia e parecem encontrar seu limite num desejo que se converte numa espécie de perversão: era ela que queria ter sido sexualmente violada e violentada.

O segundo vestido desenhado pela artista *designer* era, segundo a costureira, ainda mais provocante que o primeiro e foi assim descrito:

O vestido que havia desenhado era mais indecente que o anterior. Era todo em gaze de seda negra, com pinturas feitas à mão: pinturas muito delicadas, que pareciam reais, como o fogo das fogueiras e os perfis. As pinturas representavam somente mãos e pés perfeitamente desenhados e em diferentes posições; mãos com anéis e sem anéis. Ao menor movimento da gaze de seda, as mãos e os pés pareciam acariciar o ar. Quando terminei o vestido e ela o provou me enrubesci. Artemia sentia prazer em frente ao espelho, vendo o movimento das mãos pintadas sobre seu corpo, que se transparecia através da gaze. Perguntei a ela:  
— Como lhe faço o forro?  
— Sua avó — me contestou — Não sabe que se usa sem forro? Você, velha, está muito antiquada<sup>374</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 24).

Neste fragmento, Piluca reforça sua percepção sobre a delicadeza e os efeitos performativos realísticos da pintura em tecido sobre o corpo de Artemia e sobre o seu próprio corpo, repetindo, uma vez mais, a comparação dessas imagens com o fogo, as fogueiras e os perfis notoriamente humanos. Também observamos a persistente afirmação sobre o rubor involuntário provocado na narradora diante dos indecentes vestidos feitos a contragosto da costureira e que moldavam o corpo da jovem e sedutora Artemia.

---

<sup>374</sup> No original: “El vestido que había dibujado era más indecente que el anterior. Era todo de gasa negra, con pinturas hechas a mano: pinturas muy delicadas, que parecían reales, como el fuego de las fogatas y los perfiles. Las pinturas representaban sólo manos y pies perfectamente dibujados y en diferentes posturas; manos con anillos y sin anillos. Al menor movimiento de la gasa, las manos y los pies parecían acariciar el aire. Cuando terminé el vestido y se lo probó me ruboricé. La Artemia se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa. Le pregunté: —¿Cómo le hago el viso?  
—Su abuela —me contestó—. ¿No sabe que se usa sin viso? Usted, vieja, está muy anticuada” (OCAMPO, 1999b, p. 24).

Naquela noite, a jovem saiu às duas da manhã sem nenhum abrigo ou xale que cobrisse seu corpo, pois era janeiro e fazia calor. Piluca Régula, não sem temor, assistiu o afastar-se da patroa e não dormiu em toda santa noite. No dia seguinte, encontrou-a mal humorada durante o café da manhã, enquanto lia o jornal e bebia seu café com leite. Artemia leu para a modista uma outra notícia: “Em Tóquio, em um subúrbio, um grupo de jovens havia violado uma moça às três da manhã. O vestido provocativo que a moça usava era transparente e com mãos e pés pintados”<sup>375</sup>. A *designer* pôe-se a chorar e a costureira tratou de consolá-la. Enquanto chorava, desconsoladamente, Artemia prosseguia:

- Não posso fazer nada no mundo sem que outras mulheres me copiem
- exclamou sacudindo a cabeça —.
- Mas, menina, não diga essas coisas.
- São umas copionas. E as copionas são as que têm êxito.
- Que êxito é esse? Não é nada de invejar.
- Não me entende, Régula.
- Chama-me Piluca e não fique com raiva<sup>376</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 24).

A indignação de Artemia diante de mais um misterioso caso de violação de uma outra mulher, em outra parte do mundo, trajada com a mesma veste criada e usada por ela naquela mesma noite, nos aponta para a relação entre a obra de arte e sua cópia ou reprodução. O modelo exclusivo dos vestidos criados originalmente pela *designer* e que ganham vida nas mãos de sua modista possuem aqui, inversamente, um menor valor agregado do que as réplicas utilizadas em outras partes do globo, já que não são capazes de cumprir com o objetivo desejado por quem os idealizou, qual seja, o de seduzir os rapazes até ter seu corpo finalmente possuído e violado. O jogo previsível instituído entre réplica e original, falso e verdadeiro é subvertido justamente quando a suposta cópia do vestido ganha o poder que deveria pertencer à obra de arte autêntica, ao vestido usado por Artemia. A situação fantástica produzida pelo conto, ao mesmo tempo, poderia também evocar, para além do previsível, uma paranoia cotidiana por parte da jovem patroa?

---

<sup>375</sup> Na citação original: “Me leyó una noticia: en Tokio, en un suburbio, una patota de jóvenes había violado a una muchacha a las tres de la mañana. El vestido provocativo que la muchacha llevaba era transparente y con manos y pies pintados”.

<sup>376</sup> Na citação original: “La Artemia se echó a llorar y yo traté de consolarla.

— No puedo hacer nada en el mundo sin que otras mujeres me copien — exclamó sacudiendo la cabeza —  
— Pero, niña, no diga esas cosas.  
— Son unas copionas. Y las copionas son las que tienen éxito.  
— ¿Qué éxito es ése? No es nada de envidiar.  
— No me entiende, Régula.  
— Llámeme Piluca y no se enoje” (OCAMPO, 1999b, p. 24).

Teriam fundamento aquelas notícias? Seriam reais ou apenas criações de um delírio obstinado?

O vestido seguinte, usado por Artemia, é descrito da seguinte maneira por Piluca:

Era de tule azul, com pinturas de cor de carne, que representavam figuras de homens e mulheres desnudos. Ao mover-se todos esses corpos, representavam uma orgia que nem no cinema se havia visto. Eu, Régula Portinari, metida nessa; não parecia possível.

Durante uma semana costurei tremendo a túnica pintada com lúbricas imagens, mas não sabia os efeitos que sobre o corpo de Artemia podiam produzir.

Perdi cinco quilos costurando esse bem-aventurado vestido; rompi várias agulhas de puro nervoso. Aquele quarto de costura era um amontoado de tecidos mal aproveitados. Seios, pernas, braços, colarinhos de tule, enchiam o piso<sup>377</sup> (OCAMPO, 1999b, p. 24).

A ansiedade de Piluca, bem como a sua intensa presença antes e depois de cada nova performance de Artemia, trajando uma nova veste, um novo vestido, transita entre o sentimento maternal, de proteção a uma filha – “acompanhei até a porta da rua e depois até a praça”, “com temor a vi afastar-se e não dormi em toda santa noite” –, e o frenesi do artista diante da apresentação tão esperada de sua obra ao grande público, como o ator e a atriz diante de uma noite de estreia – no sentido teatral que existe no ato de toda e qualquer encenação de estreia – ou o artista plástico *designer* diante da inauguração de sua coleção nos desfile das grandes passarelas da moda. Curiosamente, em Budapest, Tokio ou Oklahoma, a cobertura da imprensa internacional fazia tanto da criadora quanto da artesã que havia, por fim, fabricado os artísticos vestidos, figuras anônimas, subtraídas da fama mesmo diante de criações poderosas e originais. Em lugar dela, manchetes reproduziam a violência contra a mulher em toda parte.

No dia seguinte, mais uma vez lendo os diários, outra notícia abalou o corpo de Artemia: desta vez em Oklahoma, uma moça foi repudiada por toda a cidade após sair na rua com um vestido indecente, nas palavras de Piluca, em igual descrição ao da própria *designer*, o tule levava pintado corpos nus que, ao menor movimento, pareciam abraçar-se obscenamente. Um grupo de jovens violou o corpo da moça, como forma de ultrajá-la.

---

<sup>377</sup> El siguiente vestido me sacó canas verdes. Era de tul azul, con pinturas de color de carne, que representaban figuras de hombres y mujeres desnudos. Al moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto. Yo, Régula Portinari, metida en ésas; no parecía posible.

Durante una semana cosí temblando la túnica pintada con lúbricas imágenes, pero no sabía los efectos que sobre el cuerpo de la Artemia podían producir.

Rebajé cinco kilos cosiendo ese dichoso vestido; rompí varias agujas de puro nerviosa. Aquel cuarto de costura era un tendal de géneros mal aprovechados. Senos, piernas, brazos, cuellos de tul, llenaban el piso. (OCAMPO, 2010, p. 42).

O vestido como vestimenta ligada ao universo feminino traz, em “As vestes perigosas” e em outros contos de Ocampo, um simbolismo carregado de poder, sensualidade e enigma. No conto “El vestido de terciopelo” (1999a), a costureira e modista Casilda aparece como uma espécie de mãe substituta<sup>378</sup>, verdadeira *amiga* da narradora – uma menina de oito anos – que a acompanha até o apartamento de uma cliente, para que esta provasse seu vestido de veludo preto que levaria na sua viagem à Itália e a Paris. Com certa dificuldade, Casilda consegue colocar o vestido na cliente já extasiada e se ajoelha, olhando a senhora no espelho, para fazer-lhe a bainha. O vestido, na descrição da narradora, era precioso e complicado: “um dragão bordado de lantejoulas negras brilhava sob o lado esquerdo” (OCAMPO, 1999a, p.153).

Os sentidos da narradora são aguçados quando ela toca o tecido de veludo: “era áspero quando passava a mão de um lado e suave quando a passava de outro” (OCAMPO, 1999a, p.153). O contato com aquela superfície felpuda fazia a menina ranger os dentes. Enquanto a costureira pregava os alfinetes, fazendo os reparos finais no traje, a madame observa que o tecido de veludo é aquele do qual ela mais gostava. Os vestidos eram, para ela, como as flores e o veludo seria comparável aos nardos, cujo odor a fazia se descompor. O veludo a fazia ranger os dentes e sentir nas mãos uma suavidade que atrai ao mesmo tempo que repele. Suntuoso e sóbrio, o veludo bastaria a si mesmo, dispensando outros adereços, como laços e colares de pérolas. Quando terminou de falar, a senhora respirava com dificuldade, cambaleando, junto com o dragão, em frente ao espelho. A costureira tentou em vão retirar o vestuário da mulher, que lutou inutilmente durante alguns segundos: “– Terei que dormir com ele – disse a senhora, em frente ao espelho, olhando seu rosto pálido e o dragão que tremia sobre as batidas de seu coração [...]. – É uma prisão. Como sair?” (OCAMPO, 1999a, p.154). A senhora caiu ao chão e o dragão se retorceu até ficar imóvel, como ela. A menina acariciou novamente o veludo que parecia um animal. Há, em “El vestido de terciopelo”, a sugestão da morte súbita da madame associada ao vestido, que ganha vida, e, por extensão, a atribuição da morte à costureira modista, quem verdadeiramente o confeccionou. Além disso, a ambiguidade que o veludo instaura – de atração e repulsão – a partir da fala da senhora e da sensação provocada na mão da menina narradora, é provocativamente interessante.

Em um outro conto de Silvina, “El vestido verde aceituna” (OCAMPO, 1999a), presenciemos a relação entre Miss Hilton – mulher estrangeira, viajada e experiente – e

---

<sup>378</sup> “Todo el mundo creía que mi amiga Casilda era mi mamá. ¡Qué risa!” nos diz a menina narradora do conto “El vestido de Terciopelo” (OCAMPO, 1999a, p. 153).

sua última discípula, uma menina de catorze anos a quem a mestra permitiu, certo dia, ser penteada por um penteado de tranças que a fez verdadeiramente semelhante, a seus olhos, a uma legítima ‘cabeça grega’. Desde aquele dia, vários pintores passaram a olhá-la com insistência e um deles lhe pediu permissão para fazer um retrato, pelo extraordinário parentesco que aquele penteado lhe proporcionava com a imagem de Miss Edith Cavell, uma enfermeira britânica que atuou heroicamente na Primeira Guerra Mundial. Nos dias em que ia posar para o pintor, Miss Hilton se vestia com um traje de veludo verde azeitona, que era espesso como o estofado de um genuflexório antigo. Nas paredes do estúdio havia quadros de mulheres nuas, mas ele gostava daquelas compostas de sol. Em uma tarde, a mentora levou sua discípula para mostrar-lhe um quadro no qual se via um rebanho de ovelhas debaixo de uma árvore ao entardecer. Miss Hilton procurava com desespero a paisagem enquanto as duas esperavam, sozinhas, a chegada do pintor. No entanto, todos os quadros haviam se convertido em imagens de mulheres nuas e, um deles, recém pintado sobre o cavalete, era justamente o do formoso penteado de tranças de uma mulher igualmente nua. Naquela tarde, diante de sua discípula, Miss Hilton pousou mais tensa do que nunca, envolta ao vestido de veludo.

Na manhã seguinte, ao chegar na casa de sua discípula, não encontrou ninguém, apenas um bilhete, sobre a mesa do quarto de estudo, com um dinheiro que lhe deviam e um pequeno cartão insultante, escrito pela dona da casa, que dizia:

Não queremos mestras que tenham tão pouco pudor. Miss Hilton não entendeu o sentido da frase; a palavra pudor vagueava em sua cabeça vestida de veludo verde azeitona. Sentiu crescer nela uma mulher facilmente fatal, e se foi da casa com a cara abrasada, como se acabasse de jogar uma partida de tênis (OCAMPO, 1999a, p.9).

Diante do cartão, Miss Hilton parecia olhar uma fotografia verdadeiramente pornográfica. Neste conto, Ocampo nos apresenta novamente a relação entre *amigas*, na qual a mestra tutora aparece ambigualmente, ora como uma espécie de mãe substituta, ora como uma amante em potencial.

Quando percorremos a história da moda e das vestimentas até seu destino nas sociedades modernas, o vestido aparece, em certo momento, como um traje marcadamente feminino, delimitador e revelador de uma marcação de gênero instituída. Em *O império do Efêmero* (2009), Gilles Lipovetsky propõe que a maior diferenciação na indumentária entre os sexos teve início com o fortalecimento da ideia do amor romântico entre os indivíduos na Europa Ocidental, especialmente com a noção da corte do homem em relação à sua amada e intocável dama. Naquele período, durante os séculos

IX e XV, muitas mudanças sociais ocorreram em relação à busca pelos prazeres do mundo, do saudosismo da juventude e na estilização dos hábitos de conforto, especialmente entre a nobreza que já gozava de uma série de regalias e privilégios dessa natureza. No início da Idade Média, já seria possível apontar diferenças mais marcantes entre os trajes masculinos e femininos, como as evidências do comprimento da *gonele*, espécie de túnica medieval, e dos acessórios como gorros e chapéus. As vestimentas, com o passar dos séculos, tornaram-se cada vez mais adornadas e elaboradas conforme o crescente culto ao prazer alimentado por esses grupos, início daquilo que o filósofo chama, em seu livro, de a “estética da sedução”.



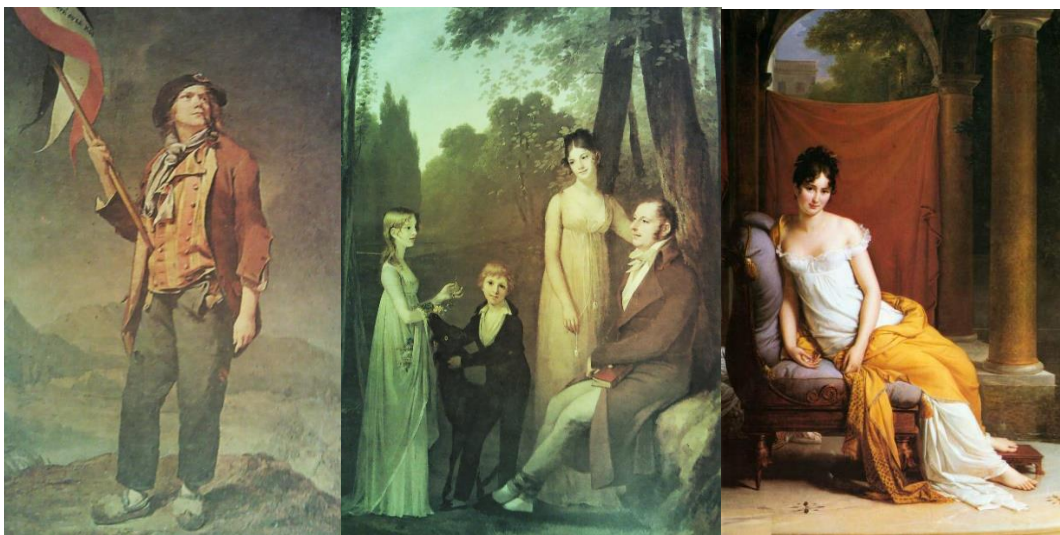
**Figura 76** - Escultura de pastores trajando a *gonele*. Ano de 1150 (LIPOVETSKY, 2009) (esquerda), “Anatomia” de Gui Pávia, início do século XIV. A túnica longa era usada tanto por homens quanto por mulheres (LIPOVETSKY, 2009) (centro) e Estátuas do conde Eckhart e da condessa Uta, século XII (LIPOVETSKY, 2009) (direita).

Por volta de 1100, Lipovetsky afirma que o amor baseado no heroísmo cavaleiresco cede lugar àquele baseado num heroísmo lírico e sentimental: o homem cultua a mulher e põe-se aos seus pés, como nas imagens representativas expostas a seguir, mostrando-se em ato de submissão e exaltando a beleza e a virtude da amada. De acordo com o estudo do autor, a moda contribui para a realização desse jogo cujas regras apresentam a necessidade da estilização das maneiras e dos comportamentos para a conquista. O gosto e interesse feminino por adornos e toalete existiria desde a Antiguidade e foi reforçado com a elevação dos atributos da mulher como características divinas e intocáveis alimentadas pelo lirismo de seus admiradores a fim de fortalecerem a ideia de uma beleza ideal feminina. A partir daí, as roupas se tornaram cada vez mais distintas entre os gêneros, valorizando e denotando com maior intensidade as diferenças

existentes entre homens e mulheres, tanto as físicas quanto as simbólicas utilizadas na prática da sedução. As mudanças e cuidados com questões de aparência e vestuário demarcavam uma necessidade de separação lírica entre mundos diferentes, o dos homens e o das mulheres. A estética da sedução seguiu de acordo com as devidas adaptações necessárias aos períodos decorrentes. A roupa masculina, que entre os séculos XV e XVI foi sempre ornamentada e valorizada, sofreu forte mudança, especialmente após a Revolução Francesa, fase em que os excessos e as ostentações deveriam ser suprimidos, exercendo também impactos na moda. Como aponta Lipovetsky:

Depois da “renúncia” aos exageros e enfeites que serviam para diferenciar ricos de pobres, o traje masculino sofreu mudanças até chegar ao que conhecemos hoje: simples, prático, democrático e que se mantém atual por mais de um século. O que antes queria representar festas, riquezas e prazer, agora passa a significar trabalho, seriedade, economia e igualdade. (LIPOVETSKY, 2009, p.?).

O autor aponta para como, especialmente no caso do traje masculino, as mudanças acompanharam o surgimento do que conhecemos hoje por “terno”, marcado por características como a seriedade e a igualdade. A calça dos operários franceses, por exemplo, acaba servindo de inspiração e sendo adotada como moda entre os nobres, em 1792, como ilustra a primeira figura a seguir.



**Figura 77** - Calça dos operários franceses, 1792 (LIPOVETSKY, 2009) (esquerda), “A Família Schimmelpenninck”, de Pierre-Paul Prud’hon, 1801 (LIPOVETSKY, 2009) (centro) e Vestido feminino mais simples, 1802 (LIPOVETSKY, 2009) (direita).

Os vestidos femininos, que até o início do século XIX tornaram-se mais simples, com silhuetas mais lânguidas, retornam aos exageros, por volta da metade do mesmo século, esbanjando cores e formas volumosas, enquanto o terno masculino permanece simples, com cores sóbrias.



**Figura 78** - Trajes masculinos para o dia, 1834 (LIPOVETSKY, 2009) (esquerda) e Gravura de Charles Vernier, 1860 (LIPOVETSKY, 2009) (direita).

O que Lipovetsky passa a chamar de “moda de Cem anos”, que marca o final do século XIX e o século XX, é também o período de fortalecimento da Alta Costura como prática exclusiva das mulheres, cujos vestidos personalizavam cores, detalhes de costura ou aviamentos, algo não permitido aos homens. Já as mudanças em relação ao terno masculino foram sempre mais lentas e contidas, com pequenas alterações no corte e na modelagem, mas a preservação da mesma estrutura escura, sóbria e formal até hoje.

O século XX, que sofreu mudanças comportamentais expressivas e que “engrandeceu a moda”, alimentou as mudanças e a liberdade de criação no universo feminino, ganhando reconhecimento artístico e fornecendo aos costureiros, igualmente, o *status* de artista, capaz de criar trajes originais, inspirar sonhos e despertar desejos. Ironicamente, a moda da modernidade acentuou com mais veemência a distinção entre o vestuário masculino e feminino. Enquanto ao universo das mulheres, o sonho, o desejo, a sedução, vaidade e a criação ganhavam espaço, ao outro, se reafirmavam a norma da razão, da formalidade e da funcionalidade.

O mundo da Alta Costura feminina foi, pouco a pouco, sendo substituído pela tecnologia e pelo fortalecimento das máquinas industriais que deram vazão à produção em massa, com o fortalecimento do *prêt-à-porter* até a revolução cultural que busca igualar, a partir de um código jovem, as classes sociais, as raças e os gêneros através da vestimenta. Dessa forma, ao mesmo tempo que a celebração individualista – alimentado pela mídia e pela publicidade – cresce exacerbadamente, surge também necessidade da demarcação da diferença, capaz de destacar o indivíduo da média coletiva. Se as tentativas de chocar e de desagradar – subvertendo possíveis normas sociais – através das vestimentas e, por extensão, do comportamento, passam a ser uma consequência e um fim desse período, provocar a confusão entre os sexos – homens de cabelos compridos;

mulheres de cabelos curtos e calças cumpridas; corpos travestidos etc. – foi certamente um meio explorado de atingir este objetivo.

O vestido, assim como a moda e a maquiagem, será um tema recorrente nas reflexões sobre a modernidade propostas por Charles Baudelaire, especialmente em sua crítica à obra do pintor Constantin Guys, cujas pinturas mobilizavam o olhar em direção à mulher, mostrando os diversos universos femininos integrantes do mundo moderno, além do interesse de Guys pelas imagens poéticas populares, como observamos a seguir.



**Figura 79** - “Mulher com lenço amarelo”, Constantin Guys (1860-1864). Museu do Louvre (BAUDELAIRE, 2010, p. 37) (esquerda) e “Na rua”, Constantin Guys. Musée d’Orsay (BAUDELAIRE, 2010, p.) (direita).



**Figura 80** - “Professionnelle” (1870-1875), Constantin Guys. Musée Carnavelet, Paris (BAUDELAIRE, 2010, p.) (esquerda) e “Cabinet particulier (1865-1870), Constantin Guys. Musée Carnavelet, Paris (BAUDELAIRE, 2010, p.) (direita).

Na crítica de Baudelaire, o olhar em direção à mulher, proposto pelas obras de Guys, mostra os diferentes universos femininos que integram o mundo moderno. A pintura de Guy apresenta um interesse pelas mulheres do cotidiano da cidade, passantes,

transeuntes, nobres senhoras, e também pela prostituta, em sua feminilidade e vulgaridade, pela poesia popular contida em todas essas cenas.

O processo de criação de Artemia, em “As vestes perigosas”, mantém a magia contida nos desenhos, que já exprimem uma primeira ideia do belo, que é, em seguida, desenvolvida por Piluca. Os desenhos artísticos de Artemia demonstram a genialidade criadora de uma pintora e são considerados por Piluca como esboços perfeitos que ganham a vivacidade da própria vida. Os inúmeros desenhos de Artemia unidos à fase última da execução, da passagem da ideia ao corpo, do esboço à fabricação, são a materialização da arte, expressão singular dela.

O anonimato também está presente no conto de Ocampo quando os vestidos originais viram cópias reproduzidas nos corpos de mulheres espalhadas pelo globo os quais, após terem sido violentados, viram notícia – através dos jornais – aos olhos da multidão de leitores. O anonimato fornece uma máscara para Artemia e recupera, novamente, o mistério sobre a identidade.

A brincadeira que o conto institui entre o verdadeiro e o falso, o real e o simulacro, entre o original e a sua reprodução, entre o feminino e o masculino, ganha sentido especular e torna-se mais instigante na medida em que se afasta dos rígidos binarismos assertivos. Afinal, aqui, de que adiantaria insistir em um suposto não iterável do original nos modos de se encenar uma suposta essência do feminino e da identificação feminina quando são as cópias dos vestidos, encenadas nos corpos de outras mulheres espalhadas por toda parte, que ganham o poder performativo de produzir alguma reação efetiva nos modos de se encenar o masculino, ainda que a encenação derradeira que traveste o feminino em masculino tenha produzido como efeito a própria morte do feminino? Descosturar o corpo feminino – descozer a pele do corpo feminino das vestimentas que o constituem como feminino – só pode ter como efeito a morte do próprio feminino. Nesse efeito que provoca a encenação do feminino, a partir do conto de Ocampo, a única vestimenta perigosa para o corpo de mulher é aquela que se pretende cópia de uma vestimenta vista como masculina.

Ao final do conto de Ocampo, nos é narrado o episódio de um aparente travestimento de Artemia, sugerido por Piluca Régula:

Aconselhei a Artemia que se vestisse com calça escura e camisa de homem. Uma vestimenta sóbria, que ninguém poderia copiar porque todas as jovens a usavam. Em má hora me escutou. Com suma felicidade e rapidez lhe fiz a calça e uma camisa xadrez, que cortei e costurei em dois tempos. Vê-la assim, vestida de menininho, me

encantou, porque com aquela figura, a quem não fica bem uma calça? (OCAMPO, 1999b, p. 25)<sup>379</sup>.

Ao sair de casa, Artemia teria abraçado a costureira como nunca havia feito antes. Na manhã seguinte, Piluca Régula tem a notícia da morte da menina, violada por um grupo de jovens, às três da manhã, em uma rua escura. O grupo esfaqueou Artemia por trapeceira<sup>380</sup>. Nesta trapaça transgressiva, o jogo da ambiguidade novamente ganha forma e sentido. Artemia se traveste de uma ambígua identidade, rompendo com os limites seguros que configurariam a essência de um suposto masculino e um suposto feminino e com as regras fixas que conformariam sua identidade.

Quem ousaria, afinal, separar a mulher de sua vestimenta? A cena final de “As vestes perigosas” provoca efeitos na superfície de nossa própria pele. A pele que habitamos como veste. Como em um jogo de espelhos infiel, o que se olha nem sempre é o que se vê. A lógica da visão e do reflexo da imagem de si são levados ao imponderável, até o limite que dilacera por completo a fria e lisa superfície de natureza espelhada. Na ousadia final das protagonistas nos é revelada a inseparabilidade entre vestimenta e identificação.

\*\*\*

## 5. Algumas palavras mais se palavras houver para tanto...

---

<sup>379</sup> A passagem original é a seguinte: “Aconsejé a la Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban. En mala hora me escuchó. Con suma facilidad y rapidez le hice el pantalón y una camisa a cuadros, que corté y cosí en dos patadas. Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón?” (OCAMPO, 1999b, p. 25).

<sup>380</sup> A passagem original é a seguinte: “Una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa” (OCAMPO, 1999b, p. 25).

Algo mais sempre poderia ser dito – isto é, encenado através de jogos exclusivamente verbais de linguagem – sobre modos de se encenar o feminino em jogos verbais e trans-verbais de linguagem. As terapias de dispersão espectral do feminino em diferentes jogos de linguagem encenados e percorridos nestas nossas *Investigações Literárias* poderiam continuar ilimitadamente. Os percursos mudariam conforme a disponibilidade interessada dos leitores em percorrer efeitos sempre idiossincráticos do texto literário sob seus próprios corpos, sob suas próprias peles, em cada ato personalizado de leitura.

Os movimentos terapêuticos de encenações do feminino que aqui realizamos com base em e a partir dos contos que elegemos - desinteressados pela discussão acerca de categorizações do texto literário com base em quaisquer critérios distintivos hierarquizantes, bem como por novas e supostamente mais profundas hermenêuticas de qualquer natureza, ainda que reconheça a legitimidade e relevância desses desejos interpretativos ou teorizadores, eles próprios constitutivos de arquivos culturais de determinadas formas de vidas - não intencionam provar tese alguma, não reivindicam a si próprios qualquer estatuto de cientificidade e, nem mesmo, pretendem sugerir a prevalência, originalidade, relevância ou pertinência de certas significações do feminino em detrimento de outras.

Se alguma intenção difusa tiver orientado a realização destas terapias, ela poderia, talvez, estar associada ao desejo de se evidenciar a função existencial referencial do texto literário, no sentido de possibilitar a constituição cultural mutante das identidades dos sujeitos, uma vez que os efeitos performáticos de sentido de todo ato idiossincrático de leitura de um texto literário participam inevitavelmente dos arquivos memorialísticos alegóricos - em ilimitada expansão e diversificação - de todas as formas culturais de vida humana.

Apenas tal função existencial do texto literário poderia nos levar a ver pertinência, relevância e valor na atitude terapêutica aqui praticada. Atitude esta que - no caso particular de nossas terapias de encenações do feminino em relações de gênero que o constituem – consistiria em explorar caminhos supostamente perigosos dos quais deveríamos nos desviar, ainda que sem indicar supostos caminhos seguros que pudéssemos eventualmente trilhar na condução ética e estética de nossas vidas em diferentes campos e contextos de atividade humana em que o problema aqui levado à terapia, bem como outros a ele relacionados, se manifeste de algum modo.

Não porque, é claro, uma terapia queira nos ocultar tais caminhos, mas porque não há segurança que possa ser atestada a priori em qualquer caminho; porque uma avaliação das implicações ou dos efeitos performáticos de nossas opções, ações e formas de nos conduzirmos só pode ser realizada a posteriori, com base em outros critérios que não estavam necessariamente presentes antes da tomada das decisões ao longo do percurso.

Uma atitude terapêutica, embora não defenda ou indique um ponto de vista supostamente privilegiado, supostamente correto ou verdadeiro, cientificamente orientado etc., também não impede, é claro, que tomemos decisões. Ela apenas nos alerta para o fato de que toda opção ou tomada de decisão em relação a modos de nos conduzirmos, feita com base na leitura de textos literários, não se faz sem riscos. Optamos e temos que optar aceitando os riscos. Decidimos e agimos confiando nos enunciados-crenças nem sempre claros e transparentes que participam da gramática que orienta essas ações, mas contando também com a imprevisibilidade dos efeitos performáticos dessas ações.

Ter lidado terapêuticamente com os contos que elegemos, tal como o fizemos, não constitui uma nova proposta de estudo literário. Mesmo porque, a atitude terapêutica não intenciona direcionar qualquer ato de leitura de um texto literário, porque entende tal ato, sempre, como idiossincrático. Ao contrário, deseja que cada leitor viva por si mesmo, e a sua maneira, a força e o poder performáticos existenciais que habitam a superfície alegórica da pele de todo texto literário.

Assim, embora existam, de fato, propostas de diálogo entre o pensamento wittgensteiniano e o campo da teoria e dos estudos literários mais recentes, como já apontado no início dessas *Investigações*, é notória a percepção de que, em sua quase totalidade, esses estudos parecem não atentar-se para as potencialidades do modo terapêutico de Wittgenstein praticar a filosofia para o campo dos Estudos Literários, não se dando conta, portanto, das possibilidades de se fazer com que esse próprio estilo terapêutico opere, sempre de modo situado e ressignificado, como um movimento investigativo do leitor a partir do próprio texto literário. Pensamos ser esta, talvez, a originalidade e a contribuição destas nossas *Investigações Literárias*.

E ainda que os contos eleitos por estas nossas *Investigações* já tenham sido objetos de outros estudos de natureza literária, nenhum desses estudos, ao que tudo indica, lidou com tais contos de modo centralmente referenciado em uma perspectiva terapêutica wittgensteiniana, ressignificada com base em semelhanças de família que ela mantém com a perspectiva desconstrucionista derridiana, ambas submetidas, por sua vez, a um

exame comparativo crítico por parte de Henry McDonald em relação a suas potencialidades de se conceber os atos narrativos e os atos de leitura na perspectiva dos estudos culturais.

A função mais expressiva de usos terapêuticos de um ato narrativo em atos de leitura não é a da interpretação. As terapias aqui praticadas e percorridas não pretendem convencer nenhum leitor de coisa alguma, muito menos os autores e os narradores por eles constituídos em seus contos da existência de verdadeiros, originais e/ou imprevistos significados dos atos narrativos dos quais, eles próprios, não se teriam dado conta.

A atitude terapêutica percorre os arquivos culturais a partir dos meios expressivos, estratégias e recursos ficcionais manifestos nos textos, simplesmente para valorizar o desejo do leitor de se explorar com base no convite que lhe faz o texto literário.

Cada leitor, cada ato de leitura, reatualiza um ritual, revisita velhas e conhecidas mitologias e, nesse percurso, encontra o prazer e as dimensões ética e estética que se atualizam nos contextos das disputas dialógicas entre os usos dos textos em distintas formas de vida.

Como propõe Wittgenstein no penúltimo parágrafo do *Tractatus*, depois de ter subido as escadas e contornado todas as dificuldades, o leitor deve pensar por conta própria os problemas ali suscitados. Cientes dessa recomendação, a perspectiva terapêutico-dispersiva que procuramos praticar nestas nossas *Investigações*, desde o início, recusou decididamente enveredar-se por qualquer rota que, para ser explorada, dependesse de uma escada. A posição de leitores – e não de intérpretes ou tradutores – em que nos colocamos em nossas investigações terapêuticas pode ser bem dita pela voz de Almeida:

A terapia, finalmente, não é nada mais do que um efeito da leitura do confronto entre mitologias, as do leitor e as do autor dos diários. A terapia não consiste na exposição de um corpo doutrinário [...]. O ritual é a autoterapia, a criação de um ambiente dialógico e polifônico pelo qual podemos, se quisermos, reviver nossas próprias mitologias que não são, fora de seu uso, boas ou más. A filosofia de Wittgenstein é presa do seu estilo (ALMEIDA, 2012, p. 117).

\*\*\*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABARZA, Cynthia Carggiolis. El texto tejido en La amortajada de María Luisa Bombal. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2012, vol. 30, Núm. Especial 181-193

ABRAMOVICH, Léia Schacher. *Ludwig Wittgenstein e a teoria da literatura*. Coleção Filosofia, n. 88. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. Trad. Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. La fine del poema. In: *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1966, p. 113-119.

AGAMBEN, Giorgio. O Fim do poema. Tradução e notas de Sérgio Alcides. *Revista Cacto*, n.1, 2010.

AGOSÍN, Marjorie. *Las protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. Tese de doutorado. Indiana University, 1982.

AGOSÍN, Marjorie. Mujer, espacio e imaginación en Latinoamérica: dos cuentos de María Luisa Bombal y Silvina Ocampo. *Revista Internacional de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography* 41, n. 4, 1991, p.627-633.

ALMEIDA, João José Rodrigues Lima. Se as pulgas desenvolvessem um rito, ele estaria relacionado ao cão. In: *Revista. Filos., Aurora*, Curitiba, v. 21, n. 29, p. 369-382, jul./dez. 2009.

ALMEIDA, João José Rodrigues Lima. Wittgenstein, Freud e Lacã: Por um Uso Completo da Linguagem". In: Simanke, Richard; Menendez, Ada ; Caropreso, Fatima; Barbelli, Isabel; Bochi, Josiane (Orgs.). *Filosofia da Psicanálise: Autores, Diálogos, Problemas*. São Carlos: Editora da UFSCar, 2010, p. 237-260.

ALMEIDA, João José Rodrigues Lima (2012). "Rito, mito e sentido nos diários de Wittgenstein". *Estudos de Religião*, v. 26, n. 42, 100-118, jan./jun.

ALMEIDA, João José Rodrigues Lima. Wittgenstein, Freud e Lacã: Por um Uso Completo da Linguagem. Disponível em: [http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/wittgenstein\\_freud\\_lacan.pdf](http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/textos/wittgenstein_freud_lacan.pdf). Acesso em: 23/01/2014.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Writing from the place of the O(o)ther: the poetic discourse of transgression in the works of Virginia Woolf, Clarice Lispector and Teolinda Gersão*. Carolina do Norte: The University of North Carolina at Chapel Hill, 1994.

ALTIERI, Charles. Wittgenstein on Consciousness and Language: a Challenge to Derridean Literary Theory. *Modern Language Notes* 91, n. 6, 1976.

- AMARAL, Emília. *O Leitor Segundo G.H.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- AMÍCOLA, José. *Silvina Ocampo y el arte de la adivinación como epítome de la escritura de la mujer.* Alp: Cuadernos Angers – La Plata, 1996, 1, 1. p. 129-144.
- AMÍCOLA, José. *La batalla de los géneros: Novela gótica versus novela de educación.* 1ª. Ed. Rosário [AR]: Beatriz Viterbo, 2003.
- ARBEX, Daniela. *Holocausto Brasileiro.* 3. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea.* Madrid: Editorial Gredos. 1998.
- AZEVEDO, Luciene (2007). “Representação e performance na literatura contemporânea”. *Aletria*, v.16, jul-dez, p. 80-93.
- BADIOU, Alain. *La antifilosofia de Wittgenstein.* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- BALDERSTON, Daniel. Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. *Revista Iberoamericana*, n. 125, University of Pittsburgh, 1983, pp. 743-752.
- BALDERSTON, Daniel. De la Antología de la literatura e sus alrededores. In: SAÍTTA, Sylvia (directora). *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2004, p.217-128.
- BAPTISTA FILHO, Zito. *A Ópera.* 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- BARABINA, Graciela. Safo, la Décima Musa. 2005. Disponível em: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/gbarabino.html>. Acesso em 13 de outubro de 2014.
- BARBAS, Helena. *Madalena. História e Mito.* Lisboa: Ésquilo, 2008.
- BASSNETT, Susan. Coming Out of the Labyrinth: Woman Writers in Contemporary Latin America. In: *On Modern Latin American Fiction.* Edited by John King. New York: The Noonday Press, 1987, p. 247-267.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna.* Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo, volume II: a experiência vivida.* Trad. Sérgio Milliet. 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BEAVER, Daniel. *Hunting and the politics of violence before the English civil war.* New York: Cambridge University Press, 2008.

- BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Traducción de José Antonio Bravo. Barcelona: Swing, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras escolhidas, vol. 2. 6ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENOÎT, Peeters. *Derrida*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOLLMANN, Stefan. *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Traducción Ana Kosutic. Madrid: Maeva Ediciones, 2007.
- BOMBAL, María Luisa. *Obras Completas*. Introducción y recopilación de Lucía Guerra. 2. ed. Santiago: Editorial Andres Bello, 1997.
- BOMBAL, María Luisa. *Obras completas*. Compiladora Lucía Guerra Torres. Santiago de Chile: Zig Zag, 2010.
- BOMBAL, María Luisa. *Casa de Niebla*. Trad. Lucía Guerra Torres. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012.
- BOMBAL, María Luisa. *A última névoa; A amortalhada*: María Luisa Bombal. Trad. Laura Janina Hosiasson. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um Possível Retrato*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. El arte narrativo y la magia. *Sur*, n. 5, 1932.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952.
- BORGES, Jorge Luis. Ao Espelho. In: *Obras Completas*, v. 3. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antología de La literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, primera reimpresión, 2011.
- BOUVERESSE, Jacques. *La rime et la raison*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1973.

BOUVERESSE, Jacques. *Le mythe de l'intériorité*. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein. Paris: Les Éditions de Minuit, 1976.

BOUVERESSE, Jacques. *La force de la règle. Wittgenstein et l'invention de la nécessité*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

BOUVERESSE, Jacques. *Wittgenstein et la philosophie du langage*. Paris: Les Éditions de l'Éclat, 1991.

BRASIL, Assis. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

BRILL, Susan B. *Wittgenstein and Critical Theory: Beyond Postmodernism and Toward Descriptive Investigations*. Athens: Ohio University Press, 1995, p.93-116.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BUTLER, Judith. Sexo y género en El segundo sexo de Simone de Beauvoir. In: *Revista Mora. Número 4*. Octubre de 1998. Revista del Instituto de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. p. 10-21.

BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversión of identity*. New York, Routledge, 1999. Primera edición de 1990.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. In: *Trajetórias do gênero, masculinidades*. v. 11. Núcleo de Estudos de Gênero. UNICAMP, Campinas: Cadernos Pagu. 1998, p. 11-42.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Trad. Alcira Bixio. 1.a ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. 1 ed. em inglês em 2004. Traducción de Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Editorial Paidós, 2006.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAO, Marián L. Fernández. *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.

CARLSON, Marvin. *Performance. Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARMINI, Caroline (2013). O Beijo de Klimt e sua atração pelo feminino. Disponível em: <http://bibliobelas.wordpress.com/2013/03/25/o-beijo-de-klimt-sua-atracao-pelo-feminino/>. Acesso em: 30 de janeiro de 2014.

CASARES, Bioy. Prólogo. In: *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

CAVELL, Stanley. *This New Yet Unapproachable America: Lectures after Emerson after Wittgenstein*, Albuquerque, NM, Living Batch Press, 1989, p. 29-75.

CAVELL, Stanley. *A Pitch of Philosophy, Autobiographical Exercises*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1994.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHACEL, Rosa. Crítica de Los que aman odian. *Sur*, n. 143, 1946, pp.75-81.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chave em filosofia*. Trad. Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHERRY, Deborah. *Beyond de Frame: Feminism and Visual Culture, 1850-1900*. Britain, 2000.

CHIAPPINI, Ligia. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar. *Literatura e sociedade*, n. 1, São Paulo: USP/FFLCH, 1996.

CIXOUS, Hélène. "The Laugh of the Medusa". In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane Prince. (Eds.) *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997, p.347-362.

CIXOUS, Hélène. *La Risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Traducción Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Antrhopos, 1995.

CIXOUS, Hélène. *Readings: the poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*. 1991.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CIXOUS, Hélène. *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes, 1986.

CIXOUS, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

CIXOUS, Hélène. *Vivre l'orange, to live the orange*. Paris: Des Femmes, 1979.

COELHO, Luiz & MARTINS, Helena F. Linguagem ordinária e linguagem literária em Wittgenstein (2008). Disponível em: [http://www.pucrio.br/pibic/relatorio\\_resumo2008/relatorios/ctch/let/let\\_luiz\\_coelho.pdf](http://www.pucrio.br/pibic/relatorio_resumo2008/relatorios/ctch/let/let_luiz_coelho.pdf). Acesso em: 21 de agosto de 2014.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. *Wittgenstein: linguagem e mundo*. São Paulo: Annablume, 1998.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbora. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974, p. 228.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbora. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CORTÁZAR, Julio. *La hoguera donde arde una*. Traduzido por Leonardo Gonçalves. In: Revista Salamalandro, janeiro de 2002. Disponível em: <http://www.salamalandro.redezero.org/traducao/>. Acesso em: outubro de 2013.

CORTÁZAR, Julio. *El sentimiento de lo fantástico*. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2014.

COSTA, Walter Carlos. Las traducciones de la Antología de la literatura fantástica de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. In: *Cuadernos Americanos 129* (México, 2009/3), pp. 159-167.

COZARINSKY, Eduardo. *Introducción a Informe del cielo y del infierno*. Caracas: Monte Avila, 1970.

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF, revisão da tradução e texto, Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURI, Simone. *A Escritura Nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. La irrupción de la dimensión fantástica. In: SAÍTTA, Sylvia (directora). *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2004, p.171-194.

DAUD, Roberto (2008). “O conto de Clarice Lispector e de A. P. Tchekhov: um estudo comparado”. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho, s/p.

DELGADO, Josefina. 1989. Presencia de la mujer en la literatura. In: *Mujeres y escritura*. GIARDINELLI, Mempo (Ed.). Buenos Aires: Puro Cuento, 1989.

DESCARTES, René. *Discurso do Método* (1637). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1971.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

DERRIDA, Jacques. Diferença. In: *As margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994a.

DERRIDA, Jacques. *Le passage des frontières – Autour du travail de Jacques Derrida*. Colloque de Cerisy-la-salle Paris: Galilée, 1994b.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*, tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papirus, 1995.

DERRIDA, Jacques. Assinatura, evento, Contexto. In: *Limited Inc*. Campinas: Papirus, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: editora Unesp, 2002.

DERRIDA, Jacques. Deconstruction and the Other: an Interview with Richard Kearney. In: KEARNEY, R. (Org.). *Debates in Continental Philosophy: Conversations with Contemporary Thinkers*. Nova York: Fordham University Press, 2004, p.139-156.

DERRIDA, Jacques. *Pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

DERRIDA, Jacques. *O cartão-postal. De Sócrates a Freud e além*. Trad. Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Esporas: os estilos de Nietzsche*. Trad. Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU, 2013.

DINIS, Nilson. *A Arte da Fuga em Clarice Lispector*. Londrina: Ed. UEL, 2001.

DIRIE, Waris e MILLER, Cathleen. *Flor do deserto*. A extraordinária odisseia de uma nómade do deserto. Trad. Tomás Paz da Silva. 4. Ed. Lisboa: Asa, 2002.

DONATELLI, Marilda (Org.). *O Livro das Deusas*. Grupo rodas da lua. Textos de Elisabetta Recibe, Karina Guimarães e Nina Rodrigues. São Paulo: Publiflôha, 2005.

DRUMMOND, Carlos. História Natural. In: *Corpo*. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. Derrida e a escritura. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. PUCRio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 9-28.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Jacques Derrida. Primeiros passos: da linguagem à escritura. In: *Revista Mente, Cérebro & Filosofia. Fundamentos para a compreensão contemporânea da psique*. São Paulo: Duetto. n. 12, agosto, 2008, p.49-57.

ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales. Colección Vidas Ajenas, 2014.

ESTRADA, Ezequiel Martínez. Crítica de Espacios métricos. *Sur*, n. 137, 1946, pp.82-86.

FALCATO, Ana Cristina Serralheiro. *A Filosofia como Terapia Gramatical segundo Wittgenstein*. Universidade da Beira Interior. Covilhã: LusoSofia, 2012.

FEITOSA, Charles. O Silêncio dos Animais. In: *Nietzsche / Deleuze. Natureza / Cultura*. LINS, Daniel; OLIVEIRA, Nilson; BARROS, Roberto (Orgs.). São Paulo: Lumme Editor, 2011.

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. *Eu sou uma pergunta; uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FERREIRA-PINTO, Cristina. El narrador intimista de Silvina Ocampo: La continuación. *Revista de Estudios Hispánicos*, 17-18, 1990-1991, p.309-315.

FIERRO, Danubio Torres. Correspondencia con Silvina Ocampo. *Plural* 50, 1975.

FLIEDL, Gottfried; KLIMT, Gustav. *Gustav Klimt 1862-1918: o mundo de aparência feminina*. Koln: Benedikt Taschen, 1994, p.239.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O início da história e as lágrimas de Tucídides. In: *Revista MARGEM*, nº1, março de 1992, p. 9-28.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GATENS, Moira. Feminism, Philosophy and Riddles Without Answers. In: PATEMAN, Carole e GROSZ, Elizabeth. (eds.) *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Sydney, Allen and Unwin, 1986.

GATENS, Moira. *Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*. Cambridge, Polity Press, 1991.

GEBAUER, Gunter. *O pensamento antropológico de Wittgenstein*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

GEDEÃO, António. *Lição sobre a água*. In: *Linhas de Força*. Coimbra: Atlântida Editora, 1967.

GENET, Jean. *As Criadas*. Tradução de Francisco Pontes de Paula Lima para o roteiro da peça encenada em São Paulo pela Companhia de Teatro de Avanço, s/d.

GERDES, Paulus. *Da etnomatemática a arte-design e matrizes cíclicas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

GIARDINELLI, Mempo. Assim se escreve um conto. Trad. Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GIBSON, John & HUEMER, Wolfgang (Orgs.). *The Literary Wittgenstein*. London and New York: Routledge, 2004.

GINZBURG, Jaime. Dor e Linguagem: em torno de Wittgenstein. In: *Revista ComCiência, SBPC*, 10/5/2007.

GLIGO, Ágata. *María Luisa: sobre la vida de María Luisa Bombal*. Santiago: Andrés Bello, 1984.

GLOCK, Hans-Johann. *Dicionário Wittgenstein*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Zahar, p. 325-326, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. 2ª ed. Doutrina das Cores. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

GOMES, Paulo Emilio Sales. Verbete Artes Plásticas. In: SADER, Emir; JINKINGS, Ivana; NOBILE, Rodrigo; MARTINS, Carlos E. (Coord.). *Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2006, p.132-150.

GONZÁLEZ, Patricia E./Ortega, E. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico. Ediciones Huracán, 1985.

GOTLIB, Nadia Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2006.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice Lispector: fotobiografia*. São Paulo: EdUSP, 2004.

GRAMUGLIO, María Teresa. Posiciones, transformaciones y debates en la literatura. In: *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, tomo VII de la Nueva Historia Argentina, dirigido por Alejandro Cataruzza. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

GRAMUGLIO, María Teresa. Momentos del ensayo de interpretación nacional 1910-1930. In: Boletín/10 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, diciembre de 2002, p.37-50.

GRAMUGLIO, María Teresa. Posiciones del Sur en el espacio literario. Una política de la cultura. In: SAÍTTA, Sylvia (directora). *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecè, 2004, p.93-122.

GROSENICK, Uta. *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Madrid: Taschen Benedikt, 2003.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. In: *cadernos pagu* 14, 2000, p.45-86.

GROSZ, Elizabeth. *Sexual Subversions: Three French Feminists*. Sydney, Allen and Unwin, 1989.

GUERRA, Cunningham Lucía. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madri: Ed. Playor, 1980.

GUERRA, Cunningham Lucía. Introducción. In: BOMBAL, María Luísa Bombal. *Obras Completas*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1996.

GUERRA, Cunningham Lucía. Testimonio autobiografico basado en una serie de entrevistas realizadas por Lucia Guerra y Martín Cerda em 1979. In: *María Luisa Bombal. Obras completas*. Santiago: Editorial Andres Bello, 1996.

GUERRA, Cunningham Lucía. Escritora Lucía Guerra protagoniza ciclo “Grandes Chilenas” em Radio Universidad de Santiago. Entrevista realizada pela jornalista Gabriela Martínez e concedida ao programa “Mujeres”, 2014. Disponível em: <http://www.udesantiagoaldia.cl/content/escritora-lucia-guerra-protagoniza-ciclo-grandes-chilenas-en-radio-u-de-santiago>. Acesso em: setembro de 2014.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. *Pampa, substantivo feminino: a reconfiguração da literatura gauchesca na narrativa de Silvina Ocampo*. Tese de doutorado em Literatura Comparada do programa de Pós-Graduação em letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

GUIMARÃES, Rodrigo. A mística oblíqua na escritura de Clarice Lispector. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. n. 40. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/mistobli.html>. Acesso em: 28 de dezembro de 2014.

GUIMARÃES, Rodrigo. Algumas considerações acerca da escritura e do conceito de “jogo” em Wittgenstein, Derrida e Kostas Axelos. In: *LING. – Est. e Pesq.*, Catalão-GO, vol. 15, n. 2, p. 225-243, jul./dez. 2011.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: NAU: Ed. PUC-Rio, 2011.

HALL, Stuart. 2013. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Ed. UGMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p.199-218.

HEATON, John M. *The Talking Cure. Wittgenstein's therapeutic method for psychotherapy*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa*. Itinerários da escrita em Clarice Lispector. 2º ed., Rio de Janeiro: EDUFF, 2006.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. São Paulo (SP): Gustavo Gili, 2013.

HERMANN, Iris. *Ludwig Wittgensteins Schmerzbeffriff im Dialog mit Fernando Pessoa, Franz Kafka und Clarice Lispector*. (Veröffentlicht in: Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft. September 1999, Jahrgang 29, Heft 115, Heft "Wittgenstein", S. 67-89). Disponível em: [www.lili.uni-bielefeld.de/~zeitung/6witt.htm](http://www.lili.uni-bielefeld.de/~zeitung/6witt.htm). Acesso em: 29 de dezembro de 2014.

HIDALGO, Carmen. Análisis psicoanalítico de Las Vestiduras Peligrosas de Silvina Ocampo. s/d. Disponível em: [http://www.researchgate.net/publication/237087051\\_Analisis\\_psicoanalitico\\_de\\_Las\\_Vestiduras\\_Peligrosas\\_de\\_Silvina\\_Ocampo.Carmen\\_Hidalgo](http://www.researchgate.net/publication/237087051_Analisis_psicoanalitico_de_Las_Vestiduras_Peligrosas_de_Silvina_Ocampo.Carmen_Hidalgo). Acesso em: novembro de 2014.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas de Médéric Dufour. São Paulo: Editora Nova Cultural Limitada, 2002.

HOOKS, bell. *Feminis mis for Everybody*. London: Pluto Press, 2000.

HOSIASSON, Laura Janina. *El ser secreto: imágenes de mujer en Clarice Lispector y María Luisa Bombal*. Dissertação de Mestrado em Literatura Hispano-Americana. Departamento de Línguas Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

HOSIASSON, Laura Janina. Posfácio. In: BOMBAL, M. L. *A última névoa e A amortalhada*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.195-215.

HUEMER, Wolfgan. Introduction: Wittgenstein, Language and Philosophy of Literature. In: GIBSON, John & HUEMER, Wolfgang (Orgs.). *The Literary Wittgenstein*. London and New York: Routledge, 2004.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2001.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009.

IAMBERT, Enrique Anderson. *Teoria y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.

- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the other woman*. Trad. Gillian Gill. New York: Cornell University Press, 1985.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- JAKOBSON, Roman. Hacia una ciencia del arte poético. In: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Mexico DF: Siglo XXI Editores, 1978.
- JAMESON, Frederick. *Magical Narratives: Romance as Genre*. New Literary History 7, no. 1, 1975, p.133-163.
- JAMESON, Frederick. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.
- JUÁREZ, Laura. *Roberto Arlt en los años treinta*. Cuadernos de Ensayo. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2010.
- JULIEN, Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Barcelona: Swing, 2008.
- JÚNIOR, Carlos Pernisa; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese et all (Orgs.). *Walter Benjamin: imagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- KAFKA, Franz. *O silêncio das sereias* (1917). Tradução de Modesto Carone. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>. Acesso em 02 de janeiro de 2014.
- KAMENSZAIN, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, UNAM, 1983.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.
- KING, John. Victoria Ocampo (1890-1986): Precursor. In: *Knives and Angels: Woman Writers in Latin American*. Ed. Susan Bassnett. London: Zed, 1990.
- KING, Ynestra. Curando as feridas: feminismo, ecologia e dualismo natureza/cultura. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan. (Orgs.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 126-154.
- KLIMT, Gustav. Coleção Folha: *Grandes mestres da pintura*. Volume 20. Org. Folha de S. Paulo. Tradução Martín Ernesto Russo. São Paulo: Sol, 2007.
- KLINGENBERG, Patricia Nisbet. *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo*. London: Associated University Presses, 1999.
- KLINGENBERG, Patricia Nisbet. The grotesque in the Short Stories of Silvina Ocampo. *Letras Femeninas* 8, 1984, p.49-52.
- KLINGENBERG, Patricia Nisbet. The Twisted Mirrow: The Fantastic Stories of Silvina Ocampo. *Letras Femeninas* 13, 1987a, p.67-78.

- KLINGENBERG, Patricia Nisbet. Portrait of the Writer as Artist: Silvina Ocampo. *Perspectives in Contemporary Literature: Literature and the Other Arts 13*, 1987b, p.58-64.
- KLINGENBERG, Patricia Nisbet. The Mad Double in the Short Stories of Silvina Ocampo. *Latin American Literary Review* 16, n. 2, 1988, p.29-40.
- KLINGENBERG, Patricia Nisbet. Silvina Ocampo frente al espejo. In: *Revista de Literatura hispánica* 40-41, 1994-95, p.273-286.
- LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- LANCELOTTI, A. Mario & GUASTA, Eugenio. Dos juicios sobre La furia. *Sur*, n.263, 1960, pp.62-66.
- LANCELOTTI, A. Mario. Crítica de Las invitadas. *Sur*, n. 278, 1962, pp. 74-76.
- LANUZA, Eduardo González. Silvina Ocampo: Autobiografía de Irene. *Sur*, n. 175, 1949, p. 56-58.
- LAURETIS, Teresa de. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Feminismos, 1984.
- LE DOEUFF. *The Philosophical Imagination*. London, Athlone, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Totemismo Hoje*. Trad. J. A. B. F. Dias. São Paulo: Edições 70, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. A Mística ao revés de Clarice Lispector. In: *Por que Literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966, p. 100-125.
- LIPOVETSKY, Gille. *O império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIRA, Gloria Gálvez. *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1986.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida – Pulsações*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Edição Crítica. Benedito Nunes (Coordenador). Coleção Arquivos. Paris: ALLCA, XX, 1988.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. 4º ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.
- LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira*. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.
- LOBO, Luiza (2002). *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>. Acesso em: 12 de dezembro de 2013.
- LOPES, Adília. *Antologia*. Coleção Ás de colete. São Paulo: Cosac & Naify e Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- LOUIS, Annick, “Definiendo un género: la Antología de la literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”, In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* (El Colegio de México), núm. 49 (2001), pp. 409-437.
- LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. Doyer Publications, Ney York, 1945.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: um tratado sobre la pátria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- LUDMER, Josefina. *O Corpo do Delito – um Manual*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidade; Editora 34, 2009.

MACGREGOR, Neil. *A história do mundo em 100 objetos*. Trad. Berilo Vargas, Ana Beatriz Rodrigues, Cláudio Figueiredo. 1a. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

MACHADO, Ana Maria. (2003). O Tao da teia – sobre textos e têxteis. *Estudos avançados*, 17 (49).

MANCINI, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*, Buenos Aires, Norma, 2003.

MANCINI, Adriana. “Silvina Ocampo: la literatura del *dudar del arte*”. Saítta, Sylvia (directora), *El oficio se afirma, Historia crítica de la literatura argentina*, (dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires, Emecé, 2004.

MANGUEL, Alberto. Ed. *Other Fires. Short Fiction by Latin American Women*. Ney York: Clarkson N. Potter, Crown, 1986.

MANGUEL, Alberto (Org.). *Contos de Horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da Leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2006.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MANZINI, Adriana. *Silvina Ocampo: escalas de pasión*. Buenos Aires, Norma, 2003, pp. 155-156, n. 38.

MARLET, Robert. From tale to short story: the emergence of a new genre in the 1850's. In: MAY, Charles E. (Org.). *The new short story theories*. Athens: Ohio University, 1994, p.165-181.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Del amor y otros demonios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

MARTÍNEZ, Noemí; Lopez Fernández Cao, Marian: *Pintando el mundo. Artistas latino-americanas y españolas (1850-1950)*. Madrid: Horas y horas, 2001.

MARTINS, André; SANTIAGO, Homero; OLIVA, Luís Cesar (Orgs.). *As ilusões do eu: Spinoza e Nietzsche*. Trad. Daniel Santos da Silva... et all.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARX, K. O 18 de Brumário de Luís Bonaparte. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(2): 440, maio-agosto/2008.

MAETERLINCK, Maurice. Libreto da ópera Pelléas et Mélisande. In: encarte do CD Opera Classics. Paris: Editions A. Durand, 1997.

MARANGUELLO, Carolina. *Un mundo de contacto: miradas impresionistas y expresionistas en la literatura de Silvina Ocampo*. 2014a, no prelo.

MARANGUELLO, Carolina. *El regimen de la sombra: la mirada inquieta en algunos relatos de Silvina Ocampo*. 2014b, no prelo.

MASCIOTO, María de los Ángeles. Las vestiduras peligrosas (Silvina Ocampo, 1970): de la obra de arte a la reproducción. *Revista Laboratorio. Literatura & Experimentación*, 2012. Disponível em: <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/06/de-la-obra-de-arte-a-la-reproduccion-%E2%80%9C Clas-vestiduras-peligrosas%E2%80%9D-1970-de-silvina-ocampo/>. Acesso em: setembro de 2014.

McDONALD, Henry (1994). The narrative act: Wittgenstein and narratology. *Telos: Critical Theory of Contemporary*, vol. IV.4.

McDONALD, Henry. *The narrative act: Wittgenstein and narratology*. Disponível em: <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/mcdonald.html>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

McDONALD, Henry (2001). Wittgenstein, Narrative Theory, and Cultural Studies. *Telos: Critical Theory of Contemporary*, n. 121 p. 11-53.

McGUINNESS, Brian (1998). Freud and Wittgenstein. In: *Wittgenstein and His Times*. London: Thoemmes Press [ed. original, 1982], pp. 27-43.

MENEGOLLA, Ione Marisa. *A linguagem do silêncio*. São Paulo: Hucitec, 2003.

MERCATO, Tununa. *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn, 1988.

MERCHANT, Carolyn. *The death of nature: woman, ecology and the scientific revolution*. New York: Harper & Row, 1989.

MIGUEL, Antonio. Pesquisa em Educação matemática e mentalidade bélica. *Bolema - Boletim de Educação Matemática*, vol. 19, núm. 25, 2006.

MIGUEL, Antonio. Vidas de professores de matemática: o doce e o dócil do adoecimento. In: GOMES, M. L. M.; TEIXEIRA, I. A. C.; AUAREK, W. A.; PAULA, M. J. (orgs.). *Viver e Contar: experiências e práticas de professores e Matemática*. São Paulo: Livraria da Física, 2011. p. 271-309.

MIGUEL, Antonio. Infâncias e Pós-colonialismo. *Revista Educação & Sociedade*. Campinas (SP): CEDES/UNICAMP, 2014. No prelo.

MIGUEL, Antonio. *Historiografia e Terapia na Cidade da Linguagem de Wittgenstein*. In: *Bolema - Boletim de Educação Matemática*, 2015. No prelo.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. Corpos em performance nas criações poéticas de Bombal e Lispector. *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. Bombal: uma obra de ficção sombria y transgressora. *Revista de Cine y Literatura*. 2014a. Disponível em: [http://letraceluloide.blogspot.com.br/2014\\_07\\_01\\_archive.html](http://letraceluloide.blogspot.com.br/2014_07_01_archive.html). Acesso em: 21 de novembro de 2014.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. Medea: Una cruel venganza. *Revista de Cine y Literatura*. 2014b. Disponível em: [http://letraceluloide.blogspot.com.br/2014\\_05\\_01\\_archive.html](http://letraceluloide.blogspot.com.br/2014_05_01_archive.html). Acesso em: 21 de novembro de 2014.

MIRANDA, Sérgio. Introdução. In: WITTGENSTEIN, Ludwig, *Da Certeza*. Edição bilíngue. Trad. Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 2012b.

MOI, Toril. Feminist, female, feminine. In: MOI, T. *The feminist reader*, 1989, p.117-132.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Traducción castellana de Amalia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1999.

MOLLOY, Silvia. La exageración como lenguaje. *Sur*, n. 320, 1969, pp.15-24.

MOLLOY, Silvia. La simplicidad inquietante en los relatos del Silvina Ocampo. *Lexis*, Vol. II, n.02, 1978, pp.241-251.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MOLLOY, Sylvia. “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo”. In: Orbe, Juan (Compilador). *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 1994. pp.13-30.

MONET, Claude / [Coordenação e Organização Folha de S. Paulo; Trad. Martín Ernesto Russo]. Barueri, SP: Editorial Sol 90, 2007. (*Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura*; 04).

MONTEIRO, Rebecca Pedroso. *Em função do agora. Aproximações entre literatura e política em Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2012.

MONK, Ray. *Wittgenstein: o dever do gênio*. São Paulo: Cia das Letras. Trad. Carlos Afonso Malferrari, 1995.

MORENO, Arley. A propósito da noção de “estética” em Wittgenstein. *Manuscrito*, Campinas, v. 8, n.2, p.113-146, 1985.

MORENO, Arley. *Wittgenstein - Através das Imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MORENO, Arley. *Wittgenstein: os labirintos da linguagem*. São Paulo: Moderna, Campinas: UNICAMP, 2000, p.55.

- MORENO, Arley. R. *Introdução a uma pragmática filosófica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. 3. ed. Trad. José Geraldo Couto. 2009.
- MOYAL-SHARROCK, D. *Understanding Wittgenstein's On Certainty*, Londres, Palgrave, 2007.
- MUÑOZ, Manuel Peña. María Luisa Bombal: Tres cartas y un prólogo. In: *Revista Mapocho*, n. 38, 2º semestre, 1995.
- NASCIMENTO, Evandro. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NAVARRO, Márcia Hoppe. O discurso crítico feminista na América Hispânica. In: SCHMIDT, Rita T. (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997, p.39-49.
- NEDO, Michael. *Wittgenstein and Cambridge Family Resemblances*. Cambridge, 2011. Disponível em: <http://www.editor.net/BWS/docs/ClareHallCatalogueNew.pdf>. Acesso em: março de 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo: Escala, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: *Escritos sobre História*. Rio de Janeiro: Loyola, 2005.
- NIGRO, Rachel B. *Desconstrução linguagem política*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro (RJ): Departamento de Filosofia da PUC-Rio, 2007.
- NOLASCO, Edgar Cezar (org.). *Espectros de Clarice: uma homenagem*. Pedro e João Editores, 2007.
- NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo, Editora Annablume, 2004.
- NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre: ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- NUNES, Benedito. *Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- OCAMPO, Silvina. *Informe del cielo y del infierno*. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.
- OCAMPO, Silvina. *Viaje olvidado*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- OCAMPO, Silvina. Silvina Ocampo: *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé Editores. Primera edición, 1999a.

OCAMPO, Silvina. *Silvina Ocampo: Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé Editores. Primera edición, 1999b.

OCAMPO, Silvina. *Poesía completa I*. Edición a cargo de Sara Luisa Del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, con colaboración de Daniel Gigena. Buenos Aires: Emecé, 2010a.

OCAMPO, Silvina. *Poesía completa II*. Edición a cargo de Sara Luisa Del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, con colaboración de Daniel Gigena. Buenos Aires: Emecé, 2010b.

OCAMPO, Victoria. Crítica de Viaje olvidado. *Sur*, n. 35, 1937, pp.118-121.

OCAMPO, Victoria. *La mujer y su expresión*. *Sur*, Año V, n.11, 1935.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

OLMOS, Gabriela. *Pintores mexicanos de la A a la Z*. Cuauhtémoc: Artes de México, 2007.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PAREDas, Manuel Rigoberto. *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Prólogo do Dr. Belisario Díaz Romero. La Paz: Arno Hermanos — Libreros Editores, 1920, pp 38 a 42.

PAYRÓ, Julio E. La escuela de París. Gustavo Cochet. Norah Borges. Xul Solar y Silvina Ocampo, Ramón Gómez Conet. La escuela de París. Museo Müller. Buenos Aires, *Sur*, n. 71, 1940, p.80-85.

PEETERS, Benoît. *Derrida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

PEÑERA, Virgilio. Silvina Ocampo y su perro mágico. *Sur*, n. 253, 1958, pp.108-109.

PENTEADO, J. Roberto Whitaker (2010). A Vênus de Brassempouy. Disponível em: <http://www.revistamarketing.com.br/materia.aspx?m=465>. Acesso em: 12/12/2013

PERILLI, Carmen (2004). *Los trabajos de la araña: Mujeres, teorías y literatura*. Disponível: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html> Acesso em: 24 de setembro de 2014.

PERLOFF, Marjorie. Toward a Wittgensteinian poetics. In: *Contemporary literature*, Wiscosin, v. 33, n. 2, p.191-213, 1992.

PERLOFF, Marjorie. *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem poética e o Estranhamento do Cotidiano*. Trad. Elisabeth Rocha Leite; Autora fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PERROT, Michelle. *História dos quartos*. Tradução Alcida Brant. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

PEZZONI, Enrique. *Silvina Ocampo: a nostalgia del orden*. Prólogo à edição espanhola de La Furia. Madrid: Alianza, 1982

PEZZONI, Enrique. *Páginas de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Celtia, 1984.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Teses sobre o conto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, Paulo Roberto Margutti. *Iniciação Ao Silêncio: Uma Análise Argumentativa do Tractatus de Wittgenstein*. São Paulo: Loyola, 1998.

PINTO, Paulo Roberto Margutti. Freud e Wittgesntein: a perspicácia do cientista e a sabedoria do filósofo. In: TEIXEIRA, Antonio; ROCHA, Guilherme Massara (Org.). *Dez Encontros. Psicanálise e Filosofia*. Belo Horizonte, 2000, p.169-190.

PINTO, Paulo Roberto Margutti. *A dialética da linguagem e do silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector*. 2005. Disponível em: [http://www.academia.edu/1883045/A\\_dial%C3%A9tica\\_da\\_linguagem\\_e\\_do\\_sil%C3%A2ncio\\_em\\_Ludwig\\_Wittgenstein\\_e\\_Clarice\\_Lispector](http://www.academia.edu/1883045/A_dial%C3%A9tica_da_linguagem_e_do_sil%C3%A2ncio_em_Ludwig_Wittgenstein_e_Clarice_Lispector). Acesso em: 27 de dezembro de 2014.

PIZARNIK, Alejandra. Dominios ilícitos, crítica do El pecado mortal de Silvina Ocampo. *Sur*, n. 311, 1968, pp.91-95.

PLEASANTS, Nigel. *Wittgenstein and the idea of a critical social theory. A critique of Giddens, Habermas and Bhaskar*. London and New York: Routledge, 2002

POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 83-107.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. 4ª reimpressão da 1ª edição. Trad. Oscar Mendes, colaboração de Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

POGGI, Giulia. Las vestiduras peligrosas' di Silvina Ocampo: Análisi di un'antifiaba". *Studi Ispanici* 3, 1978, p.145-162.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PONTIERI, Regina Lúcia (org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

- PROPP, Vladimir. Las transformaciones de los cuentos fantásticos. In: TODOROV, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI, 1978, pp. 177-198.
- PROPP, Vladimir. L. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- QUESNEL, Alain. et all. *O Egito: Mitos e Lendas*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- QUIGLEY, Austin E. Wittgenstein's Philosophizing and Literary Theorizing. *New Literary History*, Vol. 19, n. 02. Wittgenstein and Literary Theory, 1988, p.209-237.
- RAMÍREZ LÁMBARRY, Alejandro. *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX*. ÉCOLE DOCTORALE IV. Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains. Thèse Docteur, Paris, Sorbonne, 2011.
- RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. *Diálogos Latinoamericanos*, número 004. Universidad de Aarhus, p. 47-57, 2001.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 47-68.
- RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lylei; ROJO, Sara (Org.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-62.
- RAVETTI, Graciela. Comunidade, performance, memória: a propósito de La grande, de Juan José Saer. In: *Topografias da cultura. Representação, espaço, memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- RAVETTI, Graciela. Nem pedra na pedra, nem ar no ar. Reflexões sobre literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- READ, R. Wittgenstein's Philosophical Investigations as a war book. *New Literary History*, Volume 41, Number 3, Summer, 2010, pp. 593-612.
- RECKITT, Helena; Phelan, Peggy. *Arte y feminismo*. Londres: Phaidon Press Limited, 2005.
- RELA, Walter. Prólogo. In: REYLES, Carlos. *Beba*. Montevideo: Barreiro e Ramos, 1964, p. VII-XXX.

- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- RIMSKY, M. Cynthia, María Luisa Bombal, el accidente de amor. In: *ANALES DE LITERATURA CHILENA*. Año 11, Diciembre 2010, Número 14, 277-284.
- RIVERA, Luisa. Ilustrações. In: BOMBAL, María Luisa, *Trenzas*. Santiago de Chile: Liberalia Ediciones, 2012.
- RIVERO, Eliana. Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica literaria hispanoamericana. In: *Revista de Literatura Hispánica 40-41*, 1994-1995, p.21-46.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas*. Trad. Juián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RODRIGUES, Carla. *Coreografias do feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.
- RORTY, Richard. *Wittgenstein e a virada linguística*. Trad. Paulo Ghiraldelli Jr. CEFA: Centro de Estudos em Filosofia Americana, s/d.
- RORTY, Richard. *Verdade e Progresso*. Barueri: Manole, 2005a.
- RORTY, Richard. A trajetória do pragmatista. In: *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF, revisão da tradução e texto, Monica Stahel. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2006.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SADER, Emir; JINKINGS, Ivana; NOBILE, Rodrigo; MARTINS, Carlos E. (Coord.). *Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2006.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAÍTTA, Sylvia (directora). *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2004.
- SALLES, João Carlos P. da Silva. Filosofia e terapia em Wittgenstein. *Analytica*, vol. 9, n. 2, pp. 88-112, 2005.
- SÁNCHEZ, Matilde. *Las reglas del secreto*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Clarice: a epifania da escrita*. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião Estrangeira*. São Paulo: Ática, 1985, p. 3-7.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Laços de família e legião Estrangeira*. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7. Ed. São Paulo: Ática, 1990, p.157-184.

SANTISTEBAN, Rocío Silva (2001). *Escribir como mujer*. Disponível em: [http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul\\_023.htm](http://www.lainsignia.org/2001/febrero/cul_023.htm). Acesso em: 24 de setembro de 2014.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice. O social e o político na transição pós-moderna*. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: EdUFSC, 2000.

SCHATZKI, T. R. *Social Practices: A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. 1ª Ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 1-23.

SCHEMAN, Naomi & O'CONNOR, Peg (Orgs.). *Feminist Interpretations of Ludwig Wittgenstein*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2002.

SCHILLING, Voltaire. (2002). Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/artigos/matriarcado.htm>. Acesso em: 04/01/2014

SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: *Organon*, Porto Alegre, n. 52, p.233-262, janeiro/junho, 2012.

SCHULTE, Joachim. *Wittgenstein: an introduction*. Albany: State University of New York Press, 1992.

SERROS, Robert. *La felicidad vista através del amor, la soledad, y la muerte en la obra literaria de María Luisa Bombal*. Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School University of Southern California. Los Angeles, California, 1971.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. 3ª ed. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução: Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SHOWALTER, Elaine. Toward a Feminist Poetics. In: *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory*. London: Virago Press, 1986, p.125-143.

SILVA, Beclaute Oliveira. Direito e justiça. *Jus Navigandi*. vol. 1, 2006. Disponível em: <http://jus.com.br/revista/texto/9466/direito-e-justica/2>. Acesso em: 12 de outubro de 2014.

SILVA, J. S. Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaianas [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

SILVA, Vagner Gonçalves da. O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: a poesia que lévistrouxe. In: *Revista de Antropologia*. Vol.42, n.1-2. São Paulo, 1999.

SILVA, Yara dos Santos Augusto. *Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar*. Dissertação de Mestrado, FALE / UFMG. 2011.

SJÓN. *A Raposa Azul*. Tradução de Maria João Freire de Andrade. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2010.

SJÓN. *A Raposa Sombria. Uma lenda islandesa*. Tradução de Luciano Dutra. São Paulo: Hedra, 2013.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Trad. Albino Poli Hr. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUTER, Gerry. *Frída Kahlo*. Naucalpan, Edo. de México: Numem. Arte a través del tiempo, 2013.

SPIVAK, Gayatri C. *Outside in the Teaching Machine*, New York and London: Routledge, 1993.

STANFORD, Craig B. *The hunting apes. Meat Eating and the Origins of Human Behavior*. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

STATEN, Henry. *Wittgenstein and Derrida*. USA: University of Nebraska Press, 1986.

STIGGER, Veronica. *Maria Martins: Metamorfoses*. Disponível em: <http://www.bolsadearte.com/oparalelo/maria-martins-metamorfoses>. Acesso em: 30 de novembro de 2014.

STROLL, A. *Wittgenstein*, NY, Oneworld Publications, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard. Introduction by Robert Scholes. New York: Cornell Paperbacks, 1975.

- TODOROV, Tzvetan. *Poetics of Prose*. Translated from the French by Richard Howard, with a new foreword by Jonathan Culler. Oxford: Basil Blackwell, 1977.
- TOMASSIMI, Gabriela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995.
- TOULMIN, Stephen & JANIK, Allan. *La Viena de Wittgenstein*. Versión castellana de Ignacio Gomez de Liaño. Santafé de Bogotá, Colombia: Taurus, 1998.
- TUSQUETS, Ester. Prólogo. In: BOLLMANN, Stefan, *Las mujeres que escriben también son peligrosas*. Traducción Ana Kosutic. Madrid: Maeva Ediciones, 2007.
- ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Belgrano, 1982a.
- ULLA, Noemí. "Silvina Ocampo". *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982b.
- ULLA, Noemí. *Invenções a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1992.
- VENTURINHA, Nuno. *Linguagem e Valor: Entre o Tractatus e as Investigações*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Instituto de Filosofia da Linguagem. Biblioteca Colloquia, 2011.
- VIAL, Sara. Testimonios: Las ardillas de María Luisa Bombal. In: *Las Últimas Noticias*, 6 de agosto de 1978.
- VILELA, Denise. *A Terapia Filosófica de Wittgenstein e a Educação Matemática*. In: *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 24, n. 48, 2010.
- VIVÈS, Jean-Michel. Trad. Robson Lacerda Dutra. O silêncio das sereias de Kafka: uma aproximação literária da voz como objeto pulsional. *O Marrare. Revista de Pós-graduação em Literatura Portuguesa*. N. 11. Ano 9, 2009. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero11/robson.html>. Acesso em 02 de fevereiro de 2014.
- WHITEHEAD, A. N. *A função da razão*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.
- WILKINSON, Philip. *Mitos y leyendas. Guía ilustrada de su origen y significado*. Traducción Dorling Kinderley. Santiago: Ed. Cosar, 2009.
- WITTGENSTEIN, L. *The blue and brown books*. Second Edition. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell Publishers Ltd, 1962.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Estética, Psicologia e religião: palestras e conversações*. São Paulo: Cultrix, 1970.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores, XLVI).

WITTGENSTEIN, L. *O livro azul*. Lisboa: Edições 70, 1992a.

WITTGENSTEIN, L. *O livro castanho*. Lisboa: Edições 70, 1992b.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e valor*. Trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 2000a.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Wittgenstein's Nachlass*. University of Bergen Electronic Edition. Oxford: Oxford University Press, 2000b.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. 50th Anniversary Commemorative Edition. New York: Basil Blackwell, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Observações sobre “O Ramo de Ouro” de Frazer. Suplemento da *Revista Digital AdVerbum* 2 (2): Jul a Dez 2007: pp. 186-231. Tradução e notas comentadas: João José R. L. Almeida. Disponível também em: <http://www.psicanaliseefilosofia.com.br/adverbum/revistaadverbum.html>. Acesso em: 23/01/2014.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observações sobre a Filosofia da Psicologia* (Vol. I e II). Trad. e revisão técnica Ricardo Hermann Ploch Machado. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2008.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Trad. João Carlos Salles Pires da Silva. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3. ed. 2 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observações sobre “O Ramo Dourado” de Frazer*. Tradução e notas comentadas por João José R. L. Almeida. Porto: Deriva Editores, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Luz e sombras: uma experiência (onírica) noturna e um fragmento de carta*. Trad. Edgar da Rocha Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Da certeza*. Edição bilíngue. Introdução de Sérgio Miranda. Trad. Maria Elisa Costa. Lisboa: Edições 70, 2012b.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Trad. De Caesar Souza. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1928.

ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector. A narração do indizível*. Porto Alegre: EDIPUC, 1998.

ZAPATA, Mónica. *La métamorphose des corps et l'esthétique du grotesque dans les récits de Silvina Ocampo*. Cahiers du G.e.r.f., n. 5, Grenoble, 1998, p.181-193.

## **DOCUMENTOS SONOROS, FÍLMICOS E AUDIOVISUAIS**

ANTICRISTO (filme). Lars von Trier (elenco: Charlotte Gainsbourg e Willem Dafoe), 2009. Color. 112 minutos.

AS APARÊNCIAS ENGANAM (música). Do álbum “Essa Mulher” (1979). Composição de Tunai e Sergio Natureza. Interpretação de Elis Regina.

AS HORAS (filme). Stephen Daldry (elenco: Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep, Eileen Atkins, Toni Collette, Allison Janney e Stephen Dillane). 2002. Color. 114 minutos.

BLUE (filme). Derek Jarman. Inglaterra. 1993a. Color. 79 minutos.

BOMBAL (filme). Marcelo Ferrari (Paula del Fierro, roteirista), 2012. Espanhol. 81 minutos. son. color.

BOMBAL (Entrevista em áudio), 1972. Fonte do áudio: memóriachilena.cl. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2h8q5KHVOLg>. Acesso em 17/02/2014.

BOMBAL (sobre o filme), 2013. 31ª Feria Internacional del libro de Santiago. 6'58''. Centro Cultural Estación Mapocho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SU5HLxqKbe4>. Acesso em: 16/02/2014.

CAÇA À RAPOSA (música). Do álbum “Caça à Raposa” (1975). Composição de João Bosco e Aldir Blanc. Interpretação de Elis Regina, do álbum “Elis” (1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BQOifim6cQ8>. Acesso em: janeiro de 2015.

CAÇADOR DE MIM (música). Do álbum “Caçador de mim” (1981). Composição de Milton Nascimento. Interpretação de Milton nascimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Se9XYKHQI3Y>. Acesso em: dezembro de 2014.

CIDADE DE DEUS (filme). Fernando Meirelles. Roteiro de Bráulio Mantovani (elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino, Phellipe Haagensen, Matheus Nachtergaele, Alice Braga, Seu Jorge). Brasil, 2002. Color, 130 minutos.

DEZ (filme). Abbas Kiarostami e Marin Karmitz, 2002. 90 minutos. son. color.

IPHIGENIA. Michael Cacoyannis, 1977. Based on Euridipes' Tragedy Irene Pappas. Music by Mikis Theodorakis. 127 minutos. color. (cult classic)

JOGO DE CENA (filme/documentário). Eduardo Coutinho (Atendendo a um anúncio de jornal, 83 mulheres contaram sua história de vida em um estúdio. 23 delas foram

selecionadas, em junho de 2006, e filmadas no Teatro Glaucê Rocha. Em setembro do mesmo ano várias atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas por estas mulheres. Elenco: Marília Pera, Fernanda Torres, Andréa Beltrão, dentre outras), 2007. cor. Brasil.

LE SACRE DU PRINTEMPS (balé). Igor Stravinsky. DVD. Choreography after Vaslav Nijinsky (1913). Stravinsky and the Ballets Russes. Mariinsky Theatre. Saint Petesburg, 2008.

MEDEA (filme). Pier Paolo Pasolini (Maria Callas), 1969, filme italo-franco-germânico, publicado no Brasil pela Versátil (coleção estadunidense The Criterion Collection). 118 minutos.

MEDEA (filme). Lars von Trier (elenco: Kirsten Olesen, Dick Kaysø e outros). Baseada na peça de Eurípedes e no roteiro original do cineasta Carl Theodor Dreyer. 1988. color. 76 minutos.

MELANCOLIA (filme). Lars von Trier (elenco: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Alexander Skargård e outros), 2011. França, Dinamarca, Suécia, Alemanha. color. 129 minutos.

MORRO VELHO (música). Do álbum “Courage” (1968). Composição de Milton Nascimento. Interpretação de Milton Nascimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNIWu7DWWHs>. Acesso em: dezembro de 2014.

OS PÁSSAROS (filme). Alfred Hitchcock (elenco: Tippi Hedren, Rod Taylor, Suzanne Pleshette). 1963. Reino Unido. Color. 119 minutos.

PACHAMAMA (documentário). Eryk Rocha (diretor e roteirista), 2009. 105 min.

PARIS JE T’AIME (filme). Coordenado por Emmanuel Benbihy. Reúne 21 curtas-metragens dirigidos por distintos diretores: Gurinder Chadha, Sylvain Chomet, Joel e Ethan Coen, Gérard Depardieu, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Nobuhiro Suwa, Alexander Payne, Tom Tykwer, Walter Salles, Yolande Moreau e Gus Van Sant.. 2006. Dinamarca. Color. 120 minutos.

PELLÉAS ET MÉLISANDE (ópera). Claude Debussy. DVD. Conductor Pierre Boulez, 158 min. Hamburg: Deutsche Grammophon, 2002.

PELLÉAS ET MÉLISANDE (CD). Claude Debussy. 3 CDs. Duração total 157 min. In: Opera Classics. Paris: Editions A. Durand, 1997.

PINA (filme documentário). Wim Wenders (Música composta por Thomas Hanreich. Elenco: Dominique Mercy, Sergey Zhukov, Regina Advento, dentre outros). França, Reino Unido, Alemanha. 2011.

WITTGENSTEIN (filme/biografia). Direção de Derek Jarman. Roteiro de Derek Jarman, Terry Eagleton e Ken Butler. Inglaterra, 1993b. Color, 75 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YaVzeCzStm8>.