

CORPOS EM PERFORMANCE NAS CRIAÇÕES POÉTICAS DE BOMBAL E LISPECTOR

Fernanda Valim Côrtes MIGUEL
Universidade Federal de Minas Gerais
fernanda.v.c.mig@gmail.com

Resumo: O objetivo deste texto foi o de apresentar algumas questões que fundamentam parte das reflexões de uma pesquisa, na qual propus estudar uma compilação de contos latino-americanos contemporâneos, escrito por quatro autoras, e o diálogo entre a perspectiva da desconstrução derridiana e a abordagem filosófica wittgensteiniana de sua “terapia gramatical”. O foco temático sobre o qual incide a nossa “terapia desconstrutiva” é a questão do gênero feminino, isto é, do como cada conto performa o gênero feminino através do acionamento de estratégias literárias que produzem, em cada caso, o que denomino de “efeitos performáticos” no modo de se encenar e problematizar alegoricamente o feminino. As narrativas selecionadas para esta apresentação foram dois contos, “Trenzas” (1940) e “Amor” (1952), de autoria da escritora chilena María Luisa Bombal e da brasileira Clarice Lispector, respectivamente. As afinidades de natureza temática e de estilo entre essas duas poéticas apontam para uma reflexão sobre a escrita literária feminina e, nos contos em questão, para uma íntima relação entre a mulher e a natureza ancestral. As enunciações das personagens personificam corpos femininos, corpos de artistas que carregam identidades e que assumem na/pela escrita verdadeiras *personas* em encontro a um outro corpo efetivo, que é deste leitor/expectador.

Palavras-chave: escrita performática; terapia desconstrutiva; Bombal; Lispector.

O propósito desta minha apresentação hoje é compartilhar algumas ideias e pontos de vista sobre os quais venho tentando elaborar algumas impressões e reflexões e que possuem como ponto de partida minha pesquisa de doutorado, na qual me propus a estudar uma seleção de contos de quatro escritoras latino-americanas contemporâneas, duas delas, justamente María Luisa Bombal e Clarice Lispector, cujas obras estão aqui focalizadas e que publicaram, notoriamente durante a primeira metade do século XX no Chile e no Brasil, respectivamente.

Orientada por uma atitude terapêutico-desconstrutiva¹ no modo de se ver e investigar narrativas ficcionais, o propósito desta minha apresentação é descrever possíveis estratégias literárias performáticas manifestas em cada um dos dois contos aqui em foco a fim de se dar visibilidade aos modos como cada um deles desconstrói a oposição de gênero, através da problematização alegórica da condição da mulher no mundo contemporâneo.

Essa atitude terapêutica que procuramos praticar para se lidar com narrativas ficcionais, baseia-se em apropriações personalizadas que aqui fazemos das noções derridianas de “desconstrução” e de “iterabilidade performática”, bem como das noções wittgensteinianas de “jogos de linguagem” e de “terapia gramatical”.

Como nos advertiu inúmeras vezes Derrida², a desconstrução não deve ser vista como um método de análise discursiva, mas ela pode, entretanto, nos auxiliar a interrogar

¹ Expressão cunhada por Miguel na referência (Miguel, 2012).

² 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 e, ainda, que valha para todo e qualquer texto literário. A desconstrução percorre uma lógica de

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 desconstrução³. Nesse sentido, o nosso modo de praticar uma “terapia desconstrutiva” sobre os contos que aqui focalizamos mobiliza outros tantos diálogos com autores diversos, além das autoras mencionadas e das personagens que elas próprias mobilizam nas encenações de seus contos.

O foco temático sobre o qual incide a nossa “terapia desconstrutiva” desses contos – a qual procura, em cada um deles, percorrer *os rastros do como* a performance é instaurada e opera para produzir os efeitos idiossincráticos que produz - é a questão do gênero, ou, mais precisamente, do gênero feminino, isto é, do como cada conto performa o gênero feminino através do acionamento de estratégias literárias que produzem, em cada caso, o que denomino de “efeitos performáticos” no modo de se encenar e problematizar alegoricamente o gênero feminino. E, portanto, o que deve ficar esclarecido aqui, àqueles interessados na compreensão do *modus operandi* de uma “terapia desconstrutiva”, é que uma tal atitude investigativa opera sobre os contos, e o faz visando a um propósito que deve sempre estar claro para o pesquisador. No caso de minha pesquisa, essa terapia opera orientada, sobretudo e centralmente, pelo propósito da desconstrução de discursos que maniqueízam as diferenças de papéis sociais pelo critério da distinção de gênero. Entretanto, outras oposições de fundo que podem, de algum modo, se mostrar reforçadoras da central acabam também sendo levadas ao divã terapêutico; oposições tais como: masculino *versus* feminino; texto literário *versus* texto ordinário ou científico; narrativa factual *versus* narrativa ficcional (realidade *versus* ficção); iteração *versus* performatividade; e performance corporal *versus* performance textual.

Para Derrida, a desconstrução opera sobre um "texto" (no sentido amplo de “escritura”) para desconstruir oposições binárias. 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.

Já para Wittgenstein, uma terapia gramatical opera sobre o que ele denomina “jogos de linguagem” (Wittgenstein, 1979). E opera 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. A terapia wittgensteiniana opera não com o propósito de se indicar ou de se prescrever uma suposta solução ao problema levado ao divã, mas, contrariamente, para se vê-lo, em perspectiva panorâmica, de diferentes maneiras.

Concebemos aqui um jogo de linguagem como um “jogo de cena”, visto que, para o próprio Wittgenstein, um jogo de linguagem já é sempre uma performance corporal (Wittgenstein, 1979, § 7). Nesse sentido, como defende Mc Donald, tal compreensão wittgensteiniana da linguagem como ação, quando levada ao domínio do discurso narrativo

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”. Ver: (Wolfreys, 2007).

³ Derrida 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. Ver: (Derrida, 2000); (Wolfreys, 2007).

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 este autor, 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 este autor, “*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*” (Mc Donald, 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*” (Wolfreys, 2007), para usar uma expressão de Derrida, ou então, por um movimento de “*dispersão metonímica*”, para usar uma expressão de Mc Donald (1994, p.7), que, em vez de se concentrar em “*passagens metafóricamente significativas dos textos*”, procura seguir os rastros das “*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.

Finalmente, após esta breve contextualização, o *corpus* selecionado para esta apresentação de hoje são dois contos de autoria de Bombal e Lispector, respectivamente: “*Trenzas*”⁴ (1940) e “*Amor*”⁵ (1969). Há algo na escrita dessas autoras que nos desperta para certa intensidade dramática da ordem de uma sensibilidade alerta para a superfície cotidiana, para uma íntima relação entre a mulher e a natureza ancestral, com seus bosques misteriosos.

O conto “*Tranças*”⁶ nos apresenta, logo no título, um rastro que nos conecta a este penteado feminino⁷, no qual o trançar dos cabelos da mulher nos remete à imagem de uma corrente ou espécie de raiz, capaz de brotar e alcançar imensas fontes subterrâneas. Bombal recria uma relação íntima entre as tranças dos cabelos femininos e a natureza ancestral ou ainda uma correspondência íntima entre os seres e o profundo mistério da terra. Teríamos nos desprendido de “*nosso limbo inicial*”, especialmente as mulheres, que ao se desprenderem de suas tranças bloqueariam igualmente “*as mágicas correntes que brotam do coração mesmo da terra*”. Nas palavras de um narrador incógnito, que, curiosamente, não se deixa revelar pela marcação de um masculino ou de um feminino, obtemos a seguinte imagem profundamente plástica: “*Porque a cabeleira da mulher arranca desde o mais profundo e misterioso, desde ali onde nasce e treme a primeira borbulha; que é desde ai que se desenvolve, luta e cresce entre muitas e emaranhadas forças, até a superfície do vegetal, do ar e até as frentes privilegiadas que ela elege*”⁸.

O conto se constrói a partir de remissões notórias a cinco histórias conhecidas, nas quais as protagonistas ganham, sem dúvida, vida e papel central. A primeira delas é a de Isolda, princesa da Irlanda e amante de Tristão, cujas obscuras e lustrosas tranças teriam

⁴ Conto publicado pela revista argentina *Saber Vivir* em 1940.

⁵ Conto que integra o livro *Laços de Família*, em 1952.

⁶ Traduções pessoais do espanhol para o português.

⁷ A associação das tranças aqui a um penteado “*tipicamente*” feminino é significativa e evidenciada a partir das relações manifestas e exploradas no/a partir do conto de Bombal. Em outros contextos, é evidente que tanto as tranças quanto as cabeleiras ou cabelos poderiam estar associadas a outros gêneros, categorias, pessoas, etc. Não é o que acontece aqui.

⁸ Tradução livre da passagem: “*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).

absorvido daquela primeira borbulha 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”. Durante a noite, enquanto Isolda dormia, sua cabeleira seguia entreaberta e florescia dela flores estranhas, as quais ela arrancava atemorizada a cada amanhecer. Aqui, os cabelos possuem evidente vida pulsante: encantam, suspiram, florescem, cantam naturalmente. Percorrendo o rastro espectral, manifesto no texto de Bombal, dessa íntima relação entre o corpo feminino e a natureza ancestral, passamos pela memória da cena antológica do filme “Melancolia”, 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.



Cena do Filme “Melancolia”, Lars Von Trier

Ao som da poderosa e comovente trilha de Wagner, a protagonista, Justine, aparece vestida de noiva 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 evidencia o encontro entre Justine e aquele “limbo inicial” ou as “mágicas correntes que brotam do coração mesmo da terra”, aludidos por Bombal.



Cena do Filme “Melancolia”, Lars Von Trier

“A morte de Ofélia”, de John Everett Millais

Na cena seguinte, Justine aparece boiando em um rio cercado por plantas e vitória-régias. Ainda vestida de noiva, a protagonista segura um buquê de flores, mas seu corpo encena a posição de um cadáver velado - não fossem seus olhos abertos -, numa remissão quase direta à cena da morte de Ofélia, imortalizada por diversos artistas depois de Shakespeare. Durante o filme, com o retorno da trilha de “Tristão e Isolda”, nos é revelada a influência de um planeta nos sentimentos humanos - especialmente femininos - e a protagonista estende-se nua nas margens de um rio que rompe o velado bosque noturno para receber sua luz, como num banho profundo capaz de tocar seu interior.



Cena do Filme “Melancholia”, Lars Von Trier

O conto salta da história de Isolda no rastro agora das loiras tranças de Mélisande, mais largas que seu corpo delicado, e que teriam caído do alto sobre os ombros fortes de Pelléas, que gritou espantado, estremeado 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”.



Caminhando pelo mapa espectral da história de Mélisande e Pelléas, chegamos até os rastros da peça simbolista e do libreto de Maurice Maeterliack e a ópera de Claude Debussy, que deixou forte influência na música do século XX e que buscou lutar contra a tradição, mostrando o interesse do músico em refletir sobre os efeitos da luz e instituindo uma nova técnica no tratamento da cor. Outros reevios 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: o córrego na floresta, onde Mélisande perde sua coroa e é encontrada; o mar, por onde a protagonista chega até o reino; a fonte, na qual ela perde seu anel de casamento; 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.

Mais uma remissão do conto, agora à trágica história de María e Efraín, do romance colombiano de Jorge Isaac e que marcou a história da América Latina. As tranças mortas de María, ceifadas como planta, são o testamento vivo de sua presença ausente, “tranças picoteadas de borboletas secas e de recordações com as que Efraín dormira sob o travesseiro sua larga noite de dor”.

A penúltima história recontada em “Tranças” - a da oitava mulher de Barba Azul - talvez seja a de maior transgressão, do ponto de vista de quem persegue o como o conto performa a questão do gênero, particularmente o feminino. Sua máxima se resume no seguinte comentário: “Muito sabido é que tanto nas mulheres quanto nos gatos, a curiosidade

sempre triunfou sobre toda outra paixão”. 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. A surpresa aqui está no modo como o conto termina: “Foram suas tranças e nada mais que suas tranças, complicadamente penteadas em cem sedosas e caprichosas cobras, quando seu implacável marido a lançara 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”, salvando nossa pobre curiosa. A desestabilização se constrói no recontar da história de Barba Azul (já que toda narrativa sempre reconta e reenvia a outra), transformando a oitava esposa numa espécie de Medusa, cujas serpentes tornam-se uma extensão do corpo da protagonista e a salvam da morte.

Na última história trazida em “Tranças”, duas irmãs, separadas pelo espaço do campo e da cidade e por seus comportamentos opostos, são comparadas com as plantas. E o bosque, cujas raízes se confundem com a cabeleira da protagonista – linda trança vermelha -, arde durante toda a noite, até queimar e virar cinzas, enquanto ela agoniza até a morte na cidade. Bosque e cabeleira se emanam, então, numa mesma entidade.

No conto de Clarice Lispector - “Amor” - a presença e a identificação com o elemento natural também acontece de maneira curiosa, promovendo um desequilíbrio das representações criadas pelo masculino. Ana é uma dona de casa feliz, cujo universo tipicamente feminino gira em torno dos afazeres domésticos cotidianos: costurar para os meninos, fazer compras, receber o marido depois do trabalho, cuidar dos afazeres na cozinha e de seu apartamento do nono andar da cidade. “Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa”, vento que prenuncia mudanças e que, em seguida, soprará mais úmido e depois ainda mais morno e misterioso. No rastro do vento surgem sementes que ela plantara, “como um lavrador”, não outras, mas aquelas apenas. No rastro das sementes cresciam árvores e, em certa hora da tarde – justamente a mais perigosa -, as árvores que plantara riam dela. E porque “sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas”, escolheu pela constituição de um lar e acabou caindo num certo destino de mulher, fazendo “obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo”, alimentando anonimamente a vida. Num dia, ao retornar no bonde com as compras no saco de tricô que ela mesma teceu, Ana teve o inesperado encontro com um cego que, mascando chicletes, “mergulhava o mundo em escura sofreguidão”, tornando-o de novo um mal-estar. O mal estava feito “e como numa estranha música, o mundo recomeçava ao redor”. “Como se olha o que não se vê”, o encontro com o cego, neste recomeço de mundo, (re)conduziu Ana a um Jardim conhecido.

A subversão total ao paraíso bíblico de Éden acontece quando a piedade e a misericórdia tomam por completo o corpo da protagonista que passa, então, a ter vergonha, a sentir-se banida, “expulsa de seus próprios dias”, afinal, por Deus, “era mais fácil ser um santo que uma pessoa!”. Ao encontro de si mesma, Ana adentra o Jardim Botânico. Ali o mundo, contraditoriamente natural e humano, era sombrio e faiscante: “a brisa se insinua entre as flores”, “a penumbra dos ramos cobria o atalho”, “as sombras vacilavam no chão”, “as vitórias-régias boiavam monstruosas”, “com suavidade intensa rumorejavam as águas”, “a crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. A morte não era o que pensávamos”. “Era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas” onde a decomposição era profunda e perfumada e o Jardim era tão bonito que “ela teve medo do inferno”. Transgressivamente, a moral deste Jardim era outra, fazia-se ali um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber e que, de repente, tornou-se o mesmo que acontecia em sua própria cozinha. A vida do Jardim chamava Ana “como um lobisomem

é chamado ao luar”, ela estava do lado das espessas plantas, pertencia à parte forte do mundo. Beleza e asco. Atração e ânsia. O Jardim Botânico lhe revelava. “Fora atingida pelo demônio da fé”. Enfim, o retorno ao apartamento, o estranhamento, o jantar em família, seu marido que, segurando-a pelo braço, a afastava mais e mais da “vertigem de bondade” e do “perigo de viver”: “E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia”.

As enunciações narrativas de Clarice e Bombal personificam corpos femininos, corpos de artistas escritoras que carregam identidades e que assumem na/pela escrita verdadeiras *personas* em encontro a um outro corpo efetivo, que é deste participante/leitor/expectador vivo. Estes corpos em *performance*, aos quais essas enunciações literárias nos convidam, 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, transgredindo, desse modo, o discurso que o poder patriarcal abdicava à mulher, especialmente no momento de produção das narrativas em questão.

Referências

- BOMBAL, María Luisa. *Trenzas*. In: Obras Completas. Santiago: Editorial Andres Bello, 1996.
- DERRIDA, Jacques. Assinatura, evento, Contexto. In: *Limited Inc*. Campinas: Papyrus, 2000.
- _____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- _____. *Pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.
- _____. *Cartão postal - De Sócrates a Freud e além*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. Amor. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MCDONALD, Henry. Wittgenstein, Narrative Theory, and Cultural Studies. *Telos: Critical Theory of Contemporary*, n. 121 p. 11-53, 2001.
- MCDONALD, Henry. The narrative act: Wittgenstein and narratology. *Telos: Critical Theory of Contemporary*, vol. IV.4, 1994.
- MIGUEL, Antonio. *Vidas de professores de matemática: o doce e o dócil do adoecimento*. In: GOMES, Maria Laura Magalhães; TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; AUAREK, Wagner Ahmad; PAULA, Maria José (Orgs.). *Viver e Contar: experiências e práticas de professores de Matemática*, p. 271 a 309. São Paulo (SP): Editora Livraria da Física, 2012.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.