



O MANTO DE PENÉLOPE E A TEIA DE ARACNE: TECITURAS FEMINISTAS DE NIETZSCHE

MARIANA ANDRADE¹

RESUMO: Em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, Nietzsche põe em evidência o esquecimento ou apagamento da gênese metafórica da linguagem. Segundo o filósofo, a linguagem seria como que um cemitério de metáforas: metáforas mortas e engessadas nos conceitos ao ponto de esquecerem a si mesmas enquanto metáforas e se tornarem “verdades”. Gostaríamos, então, nas pegadas das possibilidades aventadas por Nietzsche, de desenterrar uma dessas metáforas esquecidas da linguagem: explorar a relação originária, etimológica e metafórica entre texto e tecido. Ora, todas as atividades associadas à tecelagem e à costura foram, histórica e culturalmente, relegadas às mulheres e relacionadas ao universo feminino. Suspeitamos, e é este o sentido do presente ensaio, que esse esquecimento esconda também uma relação entre a escrita e o feminino que foi apagada e suplantada ao longo da história. O nosso esforço será, então, o de trazer à tona as múltiplas constelações entre o feminino e a escrita. Para realizar tal tarefa, nossa investigação percorrerá o seguinte trajeto: partindo de um primeiro excuro pelo pensamento nietzschiano seguiremos, num segundo momento, por um desvio de resgate metafórico pela mitologia grega e desembocaremos, por fim, na defesa da *écriture féminine* realizada pelas filósofas Luce Irigaray e Hélène Cixous.

PALAVRAS-CHAVE: Nietzsche; Feminismo; Escrita feminina; Texto; Tecido.

ABSTRACT: In *On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense* Nietzsche highlights the oblivion or erasure of the metaphorical genesis of language. For the philosopher language is, we could say, a cemetery of metaphors: worn-out metaphors plastered into concepts to the point of being forgotten themselves as metaphors and became “truths”. Thus, following the footsteps of possibilities opened by Nietzsche, we would like to unearth one of these forgotten metaphors of language: exploring the original etymological relationship between text and textile. All the activities associated with weaving and sewing have been historically and culturally relegated to women and related to the female universe. We suspect, and this is the meaning of the present essay, that this forgetting also conceals a relationship between writing and the feminine that has been erased and superseded throughout history. Then our effort will be to bring out the multiple constellations between the feminine and the writing. To accomplish this task, this investigation will be carry out in the following way: starting from a first excursion by Nietzsche's thought, we will make, in a second moment, a metaphorical rescue by Greek mythology and, finally, we will end up in the defense of the *feminine écriture* realized by the philosophers Luce Irigaray and Hélène Cixous.

KEYWORDS: Nietzsche; Feminism; Women's writing; Text; Textile.

¹ Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: mariana.andrade.luz@gmail.com.

“Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem”
Ana Cristina Cesar²

A metáfora esquecida

Num escrito, *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*³, Nietzsche põe em evidência a gênese metafórica da constituição das palavras e dos conceitos. Para além de uma mera constatação da natureza metafórica da linguagem, ou ainda da elaboração de uma concepção de linguagem, nos interessa aqui, enquanto força motriz para o presente ensaio, o caráter de denúncia dessas considerações. De acordo com as elaborações do jovem filósofo nesse opúsculo de 1873, a linguagem seria como que um cemitério de metáforas: metáforas gastas que perderam sua força sensível e riqueza imagética, mortas e engessadas nos conceitos ao ponto de esquecerem a si mesmas enquanto metáforas e se tornarem “verdades”. O esforço do filósofo, nesse texto, é o de expor esse processo de esquecimento e desgaste da metáfora no interior da própria linguagem, evidenciando o modo pelo qual este processo permitirá à linguagem funcionar como um veículo de cristalização da verdade. Com esse intuito, primeiramente, Nietzsche descreve a constituição das palavras:

O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. [...] Um estímulo nervoso primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. [...] Acreditamos saber algo das coisas mesmas, quando falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas [...] (NIETZSCHE, 2009, p. 533-534).

O filósofo expõe a constituição das palavras através de um processo de contínuas transposições arbitrárias, sendo que este começa a partir do estímulo nervoso transposto, do seu âmbito fisiológico e corporal originário, sucessivamente para outros âmbitos distintos. Como podemos observar na passagem citada, Nietzsche utiliza “metáfora”, extrapolando seu sentido restrito à figura de linguagem, para designar, num sentido ampliado, justamente essas sucessivas transposições entre esferas heterogêneas que compõem a origem das palavras. Assim, o filósofo defende que a gênese da linguagem não ocorre através de um processo lógico e sim a partir de um encadeamento de metaforizações, isto é, passagens arbitrárias de uma coisa

² A epígrafe é emprestada da literatura brasileira, são versos do poema intitulado *16 de junho*, publicado pela poeta no seu livro *Cenas de abril*, em 1979 (CESAR, 2013, p. 32).

³ Texto de 1873, ditado pelo jovem Nietzsche ao seu amigo Carl von Gersdorff, publicado apenas postumamente.

para outra. Depois de descrever esse processo de constituição das palavras, Nietzsche desenvolve, em particular, a formação dos conceitos:

Toda palavra torna-se logo conceito justamente quando não deve servir, como recordação, para a vivência primitiva, completamente individualizada e única, à qual deve seu surgimento, mas ao mesmo tempo tem de convir a um sem-número de casos, mais ou menos semelhantes, isto é, tomados rigorosamente, nunca iguais, portanto, a casos claramente desiguais (NIETZSCHE, 2009, p. 534).

Uma palavra, portanto, é transformada em conceito por meio de um processo de generalização, a partir da supressão das diferenças individuais, da pluralidade e diversidade de vivências únicas; as relações de semelhança são convertidas em relações de igualdade através da eliminação do não-idêntico, isto é, o conceito resulta do processo de identificação da não-identidade. Para ilustrar esse movimento de formação do conceito, Nietzsche (2009, p. 535) se vale do exemplo da folha: da nossa vivência da natureza o que encontramos são folhas que nunca são completamente iguais umas às outras; para formar o conceito de “folha” é preciso, portanto, suprimir as diferenças específicas que tornam cada folha única e distinta de todas as outras. Dessa explicação de Nietzsche do modelo conceitual, gostaríamos de destacar algo interessante para o presente texto. O caráter múltiplo e diverso das folhas, a não-identidade, no lugar de ser tomado como aquilo que produz a unicidade de cada folha e a riqueza da natureza, passa a ser considerado como um defeito constitutivo, como se, nas palavras do filósofo, “todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, recortadas, coloridas, frisadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhum exemplar tivesse saído correto e fidedigno como cópia fiel da forma primordial” (NIETZSCHE, 2009, p. 534). Sabemos que cada mão tece à sua maneira, deixando naquilo que foi tecido suas próprias marcas, e que as mãos capazes de tecer peças diferentes e únicas são as mãos mais hábeis. Todavia, no modelo da representação conceitual, essa relação acaba invertida, uma vez que o diferente é negativado, a igualdade é consagrada e imposta contra toda e qualquer diferença, pois, como bem resume o filósofo, “todo conceito nasce por igualação do não-igual” (NIETZSCHE, 2009, p. 534).

O caminho percorrido por Nietzsche, ao longo de seu texto, será o de explicitar a origem das palavras, passando pela formação das palavras em conceitos para, então, chegar na constituição de verdades através da linguagem. Antes de adentrarmos propriamente o modo como o filósofo expõe a cristalização de verdades no interior da linguagem, é preciso segurar o passo um instante e chamar atenção para o vínculo intrínseco entre a formação dos conceitos e o esquecimento da gênese metafórica da linguagem. Essa relação é bem explicitada por Sarah Kofman, no seu livro *Nietzsche et la métaphore*:

Pode-se dizer que o conceito, ele próprio produto da atividade metafórica, desempenha um papel privilegiado no esquecimento da metáfora, na medida em que esconde o caráter metafórico do processo de generalização, fundando-o numa generalidade essencial [...] Então, é no nível do conceito que a atividade metafórica, porque mais oculta, torna-se mais perigosa: graças ao conceito, o homem organiza todo o universo em rubricas lógicas bem ordenadas, sem saber que está, assim, continuando a atividade metafórica mais arcaica. De fato, o conceito não é uma ideia *a priori* nem um modelo, como pretende ser (KOFMAN, 1972, p. 55, tradução nossa).

O esquecimento ou apagamento da gênese metafórica da linguagem, inerente ao processo de generalização da formação dos conceitos, cria, no interior da própria linguagem, um ambiente propício para o engessamento de sentidos e definições que, com a repetição prolongada, se solidificam ao ponto de se tornarem, ilusoriamente, necessários, definitivos e imutáveis. As verdades são, pois, ilusões que não se sabem ilusões porque se esqueceram que são metáforas. É o esquecimento da sua gênese enquanto exercício metafórico que permite que as verdades se solidifiquem no interior da linguagem. Nesse sentido, Nietzsche expõe claramente sua denúncia:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tomaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (NIETZSCHE, 2009, p. 535).

Esse esquecimento da origem metafórica da linguagem é bastante útil para a tradição filosófica, uma vez que a autoridade de seu discurso, a pretensa autoridade do conceito e da verdade, tem seus alicerces forjados na solidez, no rigor e na frieza da lógica. Todavia, o que Nietzsche se esforça para nos mostrar é que, na base do processo de constituição de conceitos e verdades, está a atividade metafórica e não o exercício lógico, como a tradição do pensamento filosófico nos faz acreditar. Ora, segundo o filósofo, se os conceitos não passam de “resíduos de metáforas”, a metáfora, então, “se não é a mãe, é pelo menos a avó de todo e qualquer conceito” (NIETZSCHE, 2009, p. 536). Assim, Nietzsche estremece os alicerces do pomposo edifício filosófico-científico, já que denuncia que seus fundamentos estão na instabilidade e na arbitrariedade da metáfora e não na regularidade e indubitabilidade da lógica e do cálculo matemático.

Essas nossas referências metafóricas ao contexto arquitetônico não são por acaso. Desse momento em diante, o texto nietzschiano será marcado pela presença de inúmeras metáforas relacionadas à arquitetura. O filósofo escreve, à guisa de exemplo, que os conceitos permitem “edificar uma ordenação piramidal por castas e graus” e que “o grande edifício dos conceitos

ostenta a regularidade de um columbário romano” (NIETZSCHE, 2009, p. 536). Assim, o construto filosófico-científico é caracterizado por Nietzsche por meio de metáforas que indicam um tipo de construção baseada na regularidade e na ordenação hierárquica e, principalmente, na rigidez; as palavras são cimentadas enquanto conceitos, isto é, petrificadas em suas significações, transformando o material linguístico em algo sólido, imaleável e inflexível. Desse modo, os monumentais edifícios lógico-conceituais são erigidos à custa daquele elemento que conferia à linguagem sua vivacidade: a metáfora. O aspecto cadavérico dessa edificação, que se alicerça na mortificação da metáfora no interior da linguagem, é expresso por Nietzsche através das referências ao columbário romano, construção onde eram depositadas as cinzas dos mortos cremados, e às pirâmides, que serviam como túmulos reais para os egípcios. O monumento de verdades da filosofia e da ciência é construído, portanto, sobre um solo de metáforas enterradas, e o seu triunfo suplanta e espezinha esses despojos que, todavia, estarão sempre ali para assombrar esse grande mausoléu.

Nesse sentido, ao contrário do que aparenta, e ele mesmo crê que assim o é, todo esse complexo arquitetônico, “um domo conceitual infinitamente complicado” (NIETZSCHE, 2009, p. 537), tem seus alicerces forjados em “fundamentos móveis” (NIETZSCHE, 2009, p. 537): sobre a gênese metafórica esquecida da linguagem. Por esta razão, Nietzsche, jogando mais uma vez com metáforas arquitetônicas, afirma que esta seria “uma construção como que de fios de aranha, tão tênue a ponto de ser carregada pelas ondas, tão firme a ponto de não ser espedaçada pelo sopro de cada vento” (NIETZSCHE, 2009, p. 537). O filósofo, então, compara o “poderoso gênio construtivo do homem” (NIETZSCHE, 2009, p. 537) com a abelha e a aranha. Enquanto construtor, o “homem”⁴ estaria na mesma posição da aranha, na medida em que constrói com a matéria tênue dos conceitos fabricada a partir de si mesmo, tal qual a aranha produz a matéria de sua teia; e estaria em posição elevada com relação à abelha, que constrói com o material que recolhe na natureza. Aqui, não podemos perder a oportunidade de destacar a referência nietzschiana à aranha e à sua capacidade criadora e construtora. Não só a comparação realizada entre o humano e a aranha é bastante relevante no contexto desse trabalho, mas também essa contraposição que o filósofo estabelece entre a aranha e a abelha. Retornaremos a isso mais adiante. Por ora, deixemos em suspenso essas questões e voltemos à metáfora. O filósofo escreve:

⁴ A tradução, como é comum à nossa tradição, utiliza o referente “homem” para designar a humanidade. Optamos, ao longo do nosso texto, por reproduzir esse uso com o acréscimo das aspas, para indicar essa conotação e, também, para destacar essa marca patriarcal no emprego da nossa língua.

Esse impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, que não se pode deixar de levar em conta nem por um instante, porque com isso o homem mesmo não seria levado em conta, quando se constrói para ele, a partir de suas criaturas liquefeitas, os conceitos, um novo mundo regular e rígido como uma praça forte [...] (NIETZSCHE, 2009, p. 538).

Essa passagem parece concluir, com muita força e de forma bastante coadunada, a construção argumentativa do texto de Nietzsche até aqui. Ela põe em evidência, também, a relação entre o exercício metafórico e o ato de construir, que estamos querendo destacar. Todavia, já quase no fim do texto, Nietzsche introduz e começa a desenvolver uma ideia completamente nova, inesperada (e muito empolgante!): o filósofo passa a indicar a existência de outros territórios possíveis e outra forma do “homem” se relacionar com os conceitos e com o edifício filosófico-científico. Leiamos suas próprias palavras:

Ele [o “homem”] procura um novo território para sua atuação e um outro leito de rio, e o encontra no *mito* e, em geral, na *arte*. Constantemente ele embaralha as rubricas e compartimentos dos conceitos, propondo novas transposições, metáforas, metonímias, constantemente ele mostra o desejo de dar ao mundo de que dispõe o homem acordado uma forma tão cromaticamente irregular, inconsequentemente incoerente, estimulante e eternamente nova como a do mundo do sonho. É verdade que somente pela teia rígida e regular do conceito o homem acordado tem certeza clara de estar acordado, e justamente por isso chega às vezes à crença de que sonha, se alguma vez aquela teia conceitual é rasgada pela arte (NIETZSCHE, 2009, p. 538).⁵

Destacamos nesse belíssimo trecho as referências à teia, uma vez que tal uso não só confirma a relevância da imagem da aranha, algo que já começamos a explorar, mas principalmente porque se coaduna com a ideia que é, como veremos, o cerne desse ensaio: a relação metafórica e etimológica entre texto e tecido. Seguindo por essa constelação metafórica aventada pelo filósofo, poderíamos dizer, então, que o “homem” é, ao mesmo tempo, a aranha-construtora dessas teias conceituais e, também, a presa que pode acabar capturada, caindo, assim, na sua própria armadilha. Isto é, o “homem” corre o risco constante de acabar aprisionado pela rigidez e regularidade das teias que “ele” mesmo constrói: há o perigo permanente de acabar imóvel e enredado à textura impregnante de suas próprias verdades. Porém, Nietzsche afirma que essa teia pode ser rasgada pela arte. A arte aparece aqui enquanto força criadora e potência para a invenção de novos possíveis. Para isso, é preciso que o “homem” tenha uma postura subversiva para com a ordem estabelecida dos conceitos. Segundo o filósofo,

Aquele descomunal arcabouço e travejamento dos conceitos, ao qual o homem indigente se agarra, salvando-se assim ao longo da vida, é para o intelecto que se

⁵ Os grifos em itálico são do original e os grifos sublinhados são nossos.

tornou livre somente um andaime e um brinquedo para seus mais audazes artifícios: e quando ele o desmantela, entrecruza, recompõe ironicamente, emparelhando o mais alheio e separando o mais próximo, ele revela que não precisa daquela tábua de salvação da indignância [...] (NIETZSCHE, 2009, p. 539).

Para Nietzsche, o “homem” deve, portanto, ser capaz de deformar os conceitos enrijecidos na linguagem para, assim, poder construir arranjos novos e inéditos que forcem os limites conceituais estabelecidos e dar vazão a novas alternativas e possibilidades. Ao virar e revirar os conceitos, volta a florescer na linguagem aquilo que ela tem de mais próprio: a força criadora da metáfora que foi esquecida e apagada na constituição desses conceitos. Desse modo, a linguagem é desdobrada e abre-se para a possibilidade de que as metáforas voltem a funcionar como andaimes para novas construções. Ao transformar as construções linguísticas, conceitos e verdades em monumentos para serem reverenciados e conservados, o “homem” perde de vista aquilo que a linguagem pode e deve ser: um permanente canteiro de obras⁶.

Depois desse percurso que fizemos por *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, podemos afirmá-lo como sendo um texto profundamente marcado por uma engenhosa construção metafórica. Esse comentário, porém, ainda é demasiadamente difuso. Isto porque a presença constante de metáforas é uma das características mais sobressalentes, não só desse texto, mas de todo o conjunto de textos que compõem a obra de Nietzsche. O uso de metáforas é amplamente conhecido como uma das marcas distintivas do estilo de escrita do filósofo. Nesse texto, porém, podemos perceber, de forma mais evidente, que Nietzsche não utiliza a metáfora como um mero recurso estilístico ou retórico, ou seja, como uma espécie de adereço ou enfeite das suas ideias: o próprio pensamento nietzschiano se constitui metaforicamente e assim se reconhece. Isso é confirmado não somente pelo conteúdo da sua argumentação, isto é, por aquilo que seu texto diz, nesse caso, a defesa da metáfora enquanto gênese da linguagem, mas, principalmente, por seu texto fazer ou mostrar aquilo que está dizendo. Nesse sentido, todo texto é erigido a partir da força construtora da metáfora, pela potência teórica e criadora do exercício metafórico inerente à linguagem. Ao comentar esse aspecto do texto de Nietzsche, Maria Cristina Ferraz escreve que

[...] o sentido etimológico [o de “texto” como *texere*: tecer, entrançar, entrelaçar], ele mesmo metafórico, será também realizado no entrelace de metáforas que irão dar sustentação à delicada arquitetura desse ensaio. A aposta na metáfora se confunde, portanto, com a construção do texto e com a intensificação do que se guardou (e se esqueceu) na própria palavra “texto”. As metáforas utilizadas nomeiam diversas

⁶ Essa nossa afirmação é inspirada pela frase de Georges Canguilhem (1991, p. 110) “[...] *philosophie qui n’est pas un temple, mais un chantier*” e também por um aforismo de Walter Benjamin (2000, pp. 18-19) intitulado, justamente, *Canteiro de obra*.

construções possíveis, relacionadas por Nietzsche às forças que lhe dão sustentação (FERRAZ, 2002, p. 38).

Gostaríamos, então, nas pegadas das possibilidades abertas por Nietzsche, de desenterrar uma dessas metáforas esquecidas da linguagem: explorar essa relação etimológica originária entre texto e tecido. Ora, todas as atividades associadas à tecelagem e à costura foram, histórica e culturalmente, relegadas às mulheres e relacionadas ao universo feminino. Suspeitamos, e é este o sentido da presente investigação, que esse esquecimento esconda também uma relação entre a escrita e o feminino que foi apagada e suplantada ao longo da história. Essa investigação percorrerá o seguinte trajeto: partindo do pensamento de Nietzsche, como fizemos nesse primeiro excursão, seguiremos, agora, por um desvio de resgate metafórico pela mitologia grega e desembocaremos, por fim, na noção de *écriture féminine*, concebida pelo feminismo francês da década de 70.

O fio puxado do tecido

*“E se o verso nasceu enquanto a mão tecia
É porque a cadência do tear trouxe de volta ao peito
Meu mundo amável de reminiscência”*
Hilda Hilst⁷

Como nos esforçaremos para mostrar ao longo desse ensaio, há um vínculo profundo entre o ato de tecer e a expressão feminina. Essa conexão entre as mulheres e a escrita foi soterrada pelos escombros patriarcais da nossa história oficial. Quando escavamos no esquecimento a metáfora originária do texto como tecido trazemos à tona todas as possibilidades latentes de uma história das mulheres que foi silenciada, que não nos foi contada. Como escreve Kathryn Kruger:

[...] Devemos incluir em nossa discussão a antiga produção de textos na forma de têxteis (mesmo que estes textos via têxteis sobrevivam apenas na forma de histórias). Em outras palavras, o modo como funcionam os textos de têxteis, em qualquer história específica, nos fala sobre uma forma muito importante de comunicação até então ignorada. [...] Antes que os textos escritos pudessem gravar e preservar as histórias de uma cultura, o tecido/pano era um dos principais modos de transmitir essas mensagens sociais. [...] Além disso, ao restabelecer a conexão entre o texto escrito e o têxtil, também devemos admitir que existe uma relação significativa entre mulheres que teceram tecidos e produção textual. Recuperando uma história têxtil e incluindo-a em nossa consciência da história literária, vamos recuperar uma grande comunidade de autoria feminina (KRUGER, 2001, p. 12, *tradução nossa*).

⁷ Versos do poema *Memória* do livro *Exercícios*, publicado pela poeta brasileira em 1967 (HILST, 2002, p. 84).

Tentar recuperar um pouco dessa história é a tarefa que nos impomos agora, nesse excuro desviante, por meio do resgate interpretativo de personagens femininas tecelãs, enraizadas na mitologia grega e no imaginário ocidental, em especial através das figuras mitológicas Aracne e Filomela e da personagem Penélope, da *Odisseia* de Homero. Escolhemos esse caminho de resgate através de referências mitológicas porque, como bem resume Werner Jaeger (2013, p. 288), “o mito conserva sua importância como fonte inesgotável de criação poética”. Poderíamos dizer, lembrando das observações de Nietzsche sobre a metáfora, que a mitologia, enquanto fonte matriarcal da criação literária e poética, guarda em si aquele esquecido arsenal metafórico da linguagem. Começamos, então, com o mito de Aracne.

A história de Aracne foi posta no papel, pela primeira vez, pelo poeta romano Ovídio e, ao longo da história da literatura ocidental, essa personagem reaparece e sua saga é retomada em incontáveis obras⁸. Como não poderia ser diferente, em se tratando de um mito que tem suas origens no solo fértil da tradição oral grega, existem inúmeras versões e variações dos elementos da história. De forma geral, porém, o mito narra o seguinte: conta-se que Aracne era uma jovem tecelã extremamente habilidosa e a fama de seus belíssimos bordados cresceu ao ponto de despertar a curiosidade e a inveja da deusa Atena, patrona da arte da tecelagem. Acontece que Aracne não acreditava que sua exímia aptidão fosse derivada de nenhum ensinamento divino; creditava tal habilidade unicamente a si mesma e ao seu próprio talento. Tal impertinência é considerada uma afronta por Atena, que vai até a tecelã questioná-la sobre sua postura ofensiva para com os deuses e cobrar modéstia da mortal. Nesse encontro, porém, Aracne tem a ousadia de desafiar a deusa e propõe uma competição entre elas. Atena aceita e, em seu bordado, expõe os deuses do Olimpo em toda sua majestade, e, para dar uma lição na rebelde, ilustra também cenas de cruéis castigos infligidos pelos deuses aos mortais que ousaram desafiar a autoridade divina. Aracne, por sua vez, borda desenhos dos deuses em cenas nada gloriosas, ilustra as vezes em que a paixão dos deuses por mortais havia provocado situações desonrosas e infames. Além da zombaria, o bordado de Aracne era perfeito; a deusa não pôde encontrar um defeito que fosse no trabalho da tecelã. Atena, então, enfurecida, rasga o bordado de Aracne e a machuca com sua agulha. Aracne, apavorada, tenta enforcar-se, porém a deusa não a deixa morrer, a mantém suspensa no fio e a transforma em aranha, obrigando-a, assim, a tecer pela eternidade.⁹

⁸ A mais antiga aparição é no livro VI da obra *As metamorfoses* (OVÍDIO, 1983. pp. 104-107) e a reaparição literária mais expressiva é na *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

⁹ Para tal relato nos baseamos na obra de Ovídio (1983) e no *Dicionário mítico-etimológico* de Brandão (1991).

Esse mito põe em evidência o vínculo existente entre os atos de tecer e criar. Ao lembrarmos de referências mitológicas à tecelagem, a primeira imagem que nos vem à mente é, possivelmente, a das Moiras, as deusas encarregadas de tecer os destinos humanos. Todavia, talvez o mito de Aracne seja uma referência ainda mais interessante para pensarmos a complexidade metafórica inerente à tecelagem. Isto porque a simbologia do ato de tecer não se restringe somente ao sentido de predestinação, como no caso do mito das deusas fiandeiras. Como explicitam Chevalier e Gheerbrant, o ato de tecer não significa somente predestinar, mas especialmente a capacidade de criar, isto é, através da união de elementos diversos, os fios, criar algo novo, novas formas: “O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a fórmula de benção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 872). Essa associação entre a tecelagem e o parto, enquanto formas por excelência de atos de criação, torna-se ainda mais reveladora se levarmos em consideração que a arte da tecelagem foi tradicionalmente uma atividade reservada exclusivamente às mulheres. Há, portanto, um poderoso complexo simbólico que une a tecelagem, a criação e o feminino.

A história de Aracne expõe, de modo exemplar, as origens mitológicas de uma metáfora que habita o nosso imaginário ocidental: a tecedura como figuração da criação artística, especialmente, da criação literária. Escrever é, literal e metaforicamente, a atividade de tecer um texto, ou seja, produzir um tecido textual. A conexão metafórica entre o ato de tecer têxteis e tecer textos é tão emaranhada que se torna impossível separá-los ou discernir com precisão quais são os sentidos originais e quais são as derivações. Lembremos do vínculo etimológico que une as palavras “texto” e “tecido”. Do latim *textus*, a palavra texto é derivada do verbo *texere*, que é o ato de tecer ou entrelaçar, isto é, produzir um tecido pela justaposição de fios. E essa não é uma característica presente apenas nas línguas derivadas do tronco latino. Essa conexão aparece em muitas línguas, em inglês, por exemplo, o verbo “*weave*” define não apenas o ato de produzir tecidos, mas, igualmente, qualquer ato criativo. Ann Bergren comenta, de forma muito interessante, esse emaranhado metafórico:

Os gregos herdaram da cultura indo-europeia uma metáfora pela qual poetas e profetas definem-se como “tecelões” ou “costureiros” de palavras. Isto é, eles descrevem sua atividade em termos do que é, original e literalmente, um trabalho de mulher por excelência. Eles chamam seu produto, na verdade, de “teia metafórica”. Mas qual é, então, o original e qual é o processo metafórico? A tecelagem é um discurso figurativo ou a poesia é uma teia figurativa? A questão não pode ser decidida. A tecelagem como atividade de produção de signos das mulheres é tanto literal quanto metafórica, original e derivada (BERGREN, 1983, p. 72, *tradução nossa*).

Podemos adicionar mais um elemento metafórico nessa já complexa teia semântica: na nossa tradição literária a imagem da aranha é comumente utilizada como metáfora para o ato da escrita. A aranha se torna, portanto, a imagem (feminina!) paradigmática do ato da criação literária: ela tece sua teia a partir de uma substância que produz de si e, da mesma forma, quem escreve tece a partir da substância das palavras que tira de si próprio, ou melhor, se vale da matéria linguística, uma criação propriamente humana. O mito de Aracne evidencia, também, a aranha como símbolo da ambição humana de que a criação artística pudesse se comparar à criação divina; a criação artística seria, nesse sentido, uma forma de competir com os deuses. A aranha se constitui, dessa forma, como uma imagem metafórica do feminino já que reúne em si as capacidades de criação e tecelagem.

Cumprido ressaltar que a atitude de Aracne simboliza um comportamento feminino completamente diferente daquele modelo, baseado na passividade e na submissão, que conhecemos como sendo o idealizado pelos gregos antigos para a conduta social das mulheres. Para explicitar esse caráter exemplarmente ativo do feminino contido na imagética da aranha é interessante compará-la com a figura da abelha. Lembremos que essa comparação, entre aranha e abelha, é feita por Nietzsche (2009, p. 537) e agora vamos tentar mostrar como ela pode estar relacionada ao feminino. Para tal, nos apoiaremos na relação entre a mulher e a aranha feita por Alberto Prieto e instigantemente comentada por Fábio Lessa. Segundo Lessa (2011, pp. 147-148), essa associação realizada por Prieto (1991), em suas investigações em torno da expressividade feminina na Grécia Antiga, destoa da predominância, observada tanto na historiografia contemporânea quanto na própria documentação grega, da associação da figura da mulher enquanto modelo ideal de esposa, à imagem da abelha. Prieto (1991, p. 450) desenvolve essa relação a partir da descrição aristotélica¹⁰ da aranha, na qual a postura mais ativa da fêmea dessa espécie, que se dedica à caça, é destacada pelo filósofo em comparação com a da abelha. Nesse sentido, Prieto se vale da associação da mulher com a aranha para evidenciar uma forma de representação igualmente mais ativa do feminino, soterrada pela nossa história.

O caráter ativo do papel social desempenhado pelas mulheres gregas está profundamente atrelado ao seu domínio da arte da tecelagem, isto é, à capacidade feminina de tecer e criar. Dessa forma, a atividade de tecer se constitui como o espaço essencial de expressão

¹⁰ Na obra *História dos Animais*, Livro VIII (IX). No item *A inteligência das aranhas*, à guisa de exemplo, em 623a, lê-se: “É a fêmea que se encarrega de tecer e de caçar; o macho apenas toma parte no festim” (ARISTÓTELES, 2008, p. 175).

e comunicação das mulheres. As mulheres, nas sociedades antigas, teciam em conjunto para que pudessem produzir de forma mais eficiente, assim, formavam espaços de grupos de mulheres que serviam como locais de troca e apoio entre elas. Os lugares onde as mulheres teciam eram, nesse sentido, locais de fala de mulheres e entre mulheres. É importante ressaltar, também, que as mulheres cantavam e narravam histórias enquanto teciam. Já que as crianças (os meninos até completarem uma certa idade) permaneciam nesses locais com suas mães, eles funcionavam, igualmente, como espaços fundamentais de transmissão da tradição e cultura. Sobre esse aspecto da tecelagem Françoise Frontisi-Ducroux escreve:

Em resumo, o tear é o instrumento através do qual se transmite o patrimônio cultural aos futuros cidadãos, que os marcará para sempre. E essa transmissão se realiza por meio da voz das mulheres, muito antes dos poetas colocarem em relevo esta função educativa. Uma formação audiovisual na qual as palavras e as imagens tecidas se entrelaçam e se conjugam (FRONTISI-DUCROUX, 2003, p. 240, *tradução nossa*).

O ato de tecer é, portanto, um meio de comunicar e a forma como as mulheres estabelecem, entre si, uma forma de expressão propriamente feminina. Como vimos no mito de Aracne, através dos seus bordados a tecelã, astuta e maliciosamente, expõe os deuses, isto é, comunica uma mensagem e uma denúncia sobre eles. Há um outro mito grego que expõe de forma exemplar essa característica da arte da tecelagem: o mito de Filomela¹¹. O mito narra a história de duas irmãs, Filomela e Procne. Tereu, marido de Procne, estupra Filomela e corta sua língua para impedi-la de revelar a violação sofrida. Filomela, porém, encontra um modo de denunciar seu cunhado estuprador: narra a violência sofrida através de bordados que tece num pedaço de pano e entrega à sua irmã. Procne entende a mensagem de Filomela e, como forma de punição e vingança, mata o filho deles e o oferece como refeição ao seu marido. Tereu, então, acaba comendo seu próprio filho sem sabê-lo. Procne e Filomela fogem juntas e, ao descobrir o que Procne havia feito, Tereu passa a persegui-las. Quando finalmente as encontra, as irmãs desesperadas clamam pela ajuda dos deuses, que se apiedam delas e as transformam em dois pássaros¹².

O mito de Filomela fala por si mesmo de um modo muito eloquente. É uma narrativa que expõe, contundentemente, os silenciamentos e violências infringidos às mulheres pela sociedade patriarcal. É, também, a metáfora exemplar da tecelagem como uma forma de

¹¹ A versão do mito que possui mais notoriedade é narrada por Ovídio (1983, pp. 113-117) no livro VI de *As metamorfoses*, mesmo livro em que Aracne aparece. Todavia, segundo apontam alguns estudos, o registro escrito mais antigo se encontraria na *Odisseia* de Homero, pela boca de Penélope, numa versão da história bem diferente daquela que ficará conhecida através de Ovídio. A personagem Filomela aparece, também, em obras de Sófocles e Aristófanes.

¹² Resumimos aqui o mito com base no dicionário de Brandão (1991).

comunicação das mulheres e de expressão feminina. As mulheres silenciadas, através da tecelagem, inventam uma forma metafórica de fala, uma voz capaz de se expressar por meio de uma matéria silenciosa, o tecido. As mulheres criam, assim, uma linguagem exclusivamente feminina, uma linguagem silenciosa e sutil que somente as mulheres sabiam decodificar, sendo, portanto, inacessível aos homens. Essa linguagem tecida, silenciosa e metafórica se torna um espaço de resistência através do qual a experiência social feminina marginalizada podia ser comunicada, um meio pelo qual a história não-oficial das mulheres podia ser narrada e preservada. Essa forma de comunicação têxtil se constitui, portanto, como um veículo poderoso de denúncia e podia ser utilizada pelas mulheres como um poderoso artifício contra as opressões às quais estavam submetidas, tal qual faz Filomela. Nesse sentido, Kathryn Kruger comenta:

Essas histórias retratam as mulheres tecelãs transformando sua atividade doméstica de fazer têxteis num fazer de textos, inscrevendo seus tecidos com mensagens pessoais e políticas. [...] Histórias em que tecer significa revolta contra o patriarcado [...] e que desafia a instituição patriarcal que nega autonomia às mulheres. Nestas histórias, o processo de tecelagem ilustra a criação por excelência; tecer constitui o meio pelo qual cada tecelã pode se formar como sujeito, como produtora de signos, ao invés de ser lançada como um objeto, incorporando o signo de alteridade dado a elas pela sociedade (KRUGER, 2001, p. 13/58, *tradução nossa*).

Como estamos tentando evidenciar através da mitologia, a tecelagem se constitui, no mundo antigo, como uma *sophía* e uma *techné* fundamentalmente femininas. A *techné*, como sabemos, diz respeito a um tipo de *sophía* especializada, que implica num conhecimento vinculado à prática: a tecelagem, portanto, pressupõe a existência de um saber propriamente feminino. A arte da tecelagem implica, também, numa *métis*¹³ própria das mulheres. Se lembrarmos que Detienne e Vernant (2008, p. 11) escrevem que a *métis* “aparece sempre mais ou menos ‘nos vãos’”, podemos dizer, então, que uma inteligência astuciosa tipicamente feminina pode ser vislumbrada nos espaços entre os pontos dos bordados. Ao tecer, as mulheres tramam os fios e revelam sua *métis*. Essa astúcia da tecelagem feminina já aparece, como vimos, no mito de Aracne, mas a sua figura exemplar é, certamente, Penélope. A personagem homérica dispensa apresentações. Mas vale avisar que é preciso colocar em suspenso aquela imagem de Penélope que ficou mais impregnada, isto é, o exemplo modelar da esposa fiel que, paciente e resignadamente, espera pelo retorno de seu marido. Tentaremos trazer à tona outras faces possíveis de Penélope: uma mulher que transforma tecelagem em arдил para burlar a obrigação social que deveria obedecer; uma mulher que, sob o véu da esposa virtuosa, utiliza

¹³ A palavra grega *métis* possui um campo semântico complexo. Detienne e Vernant, na obra que dedicam exclusivamente ao estudo do seu significado no pensamento grego, a descrevem como “um jogo das práticas sociais e intelectuais” (2008, p. 11) e a definem como “uma potência de astúcia e engano” (2008, p. 29).

astuciosamente o único meio que dispõe, a tecelagem, para tramar uma enganação e poder comandar o seu próprio destino.

A tecelagem é a forma de ação de Penélope e o modo como a personagem atua na trama da *Odisseia*. Na verdade, poderíamos até mesmo dizer que a própria trama da *Odisseia* é tecida por Penélope, na medida em que o enredo depende literalmente da sua tecelagem: é a sua façanha de destecer que mantém o enredo da epopeia aberto. É por essa razão que alguns estudiosos, como Vernant e Detienne (2008), apontam o artil do destecer, secreto e noturno, de Penélope como o maior exemplo da *métis* de seres não divinos representados na *Odisseia*. Assim, Penélope seria a personagem mais astuciosa da *Odisseia*, sua *métis* seria inclusive superior à de Ulisses, uma vez que é a sua ação que oferece à narrativa o tempo necessário para o desenrolar da epopeia. A trama de Penélope, portanto, tem duplo sentido: como confecção do enredo e como artil, tramoia. Essa duplicidade semântica que liga a tecelagem à artimanha, isto é, tramar no sentido de enganar, já está presente no próprio texto homérico. Como aponta Lilian Sais:

A ligação entre tecelagem e engano está bem enraizada no texto homérico: na *Odisseia*, o verbo “tecer” (*ύφαίνω*) possui como objeto palavras como “astúcia” (*μητις*) e “dolo” (*δόλος*) [...] em Homero, portanto, o verbo “tecer” pode ser usado no sentido literal, de tecer vestes, ou no sentido metafórico, de tecer uma astúcia, um dolo ou um engano. [...] As mulheres são – ou ao menos possuem recursos para ser – perigosas, e nesse sentido a astúcia feminina é um desses recursos a serem temidos (SAIS, 2016, p. 123).

Penélope é, portanto, a personagem que melhor encarna o significado metafórico da ação feminina de tecer ou tramar. E a artimanha que Penélope tece não é qualquer uma: através da sua ação de tecer e destecer Penélope faz com que o tempo pare na epopeia homérica. Através do artifício da tecelagem, Penélope exerce poder sobre o tempo. E Penélope exerce esse poder em silêncio, no seu confinamento doméstico, camuflada sob a aparência de passividade, sob o disfarce de uma prensagem que apenas espera... Dissimula-se como uma figura meramente reativa, como se não fosse o sujeito de sua ação e apenas aceitasse o desenrolar das situações mas, secreta e artilosamente, manipula o tempo através da tecedura.

Ioanna Papadopoulou-Belmehdi recupera uma associação incrivelmente interessante entre o ato de destecer de Penélope e a análise. Segundo ela, se a tecedura representa a *métis*, uma *métis* própria das mulheres como já vimos, o destecer representaria a atividade da reflexão. Nesse sentido, ela põe em evidência que o ato de destecer de Penélope seria o processo de “analisar” o tecido: através do tecer o fio é potencializado em tecido e a operação oposta, o destecer, efetua uma separação dos elementos que compõem o tecido, fazendo com que ele

retorne ao seu estado inicial de fio e esteja pronto, novamente, para ser retrabalhado. Por meio de um resgate etimológico, a estudiosa traz à tona o destecer penelopiano como a primeira metáfora para o procedimento analítico e desenterra, assim, Penélope como a percursora da imagem da reflexão filosófica:

O verbo empregado é *αλλύσσαν*, primeira aparição na literatura ocidental do conceito de “análise”; o potencial metafórico do procedimento utilizado por Penélope já havia impressionado os antigos, que fizeram da tecelã astuciosa uma imagem da Filosofia e do destecer do tecido um exemplo do método analítico (PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994, p. 33)¹⁴.

A mulher escrita

*“Mãos tateiam/ palavras/ tecido/ de formas.
Tato no escuro das palavras/ mãos capturando o fato/
texto e textura: afinal/ matéria”
Orides Fontela¹⁵*

Depois desse excuro pela mitologia grega, chegamos finalmente ao terceiro e último movimento do nosso texto. Desembocaremos agora na teoria feminista, almejando colocá-la em perspectiva com a filosofia nietzschiana, isto é, na contraluz de alguns temas presentes no pensamento do filósofo. Do pensamento nietzschiano, além de trazermos de volta as questões relacionadas à linguagem, aquelas exploradas no nosso primeiro excuro, tocaremos também em temas como o corpo e a crítica à igualdade e à masculinização da mulher. Não pretendemos, de forma nenhuma, dar conta da totalidade dessas questões complexas (e polêmicas!) no seu pensamento ou fixar e repetir o modo com que elas foram desenvolvidas pelo filósofo: o que nos interessa é investigar o modo como o pensamento nietzschiano (e as brechas abertas por ele) foi desdobrado e reelaborado por uma corrente do feminismo da década de 1970, caracterizado por elaborações em torno do tema da diferença sexual. Não queremos uma mera conservação imóvel do legado de Nietzsche: gostaríamos de, desapegados e esquecidos dele próprio, abrir os ouvidos para os ecos oriundos da sua filosofia, principalmente na elaboração da noção de *écriture féminine*, concebida pelas filósofas Luce Irigaray e Hélène Cixous, que põe em evidência as múltiplas constelações entre o feminino e a escrita e desenvolve as relações da linguagem com o corpo e a sexualidade feminina.

¹⁴ A tradução do trecho é de Dumith (2012, p. 58).

¹⁵ Poema *Tato* da poeta brasileira Orides Fontela, do livro *Transposição*, de 1969 (FONTELA, 2006, p. 22).

O nosso intuito agora será o de mostrar o modo como a defesa de uma escrita feminina, efetuada por uma importante corrente do feminismo, carrega vestígios do pensamento nietzschiano. A *écriture féminine*, traduzida como “escrita feminina” ou “escritura feminina”, ou ainda “escrita das mulheres”, foi um conceito cunhado pelo pensamento feminista na década de 70, no interior de uma corrente conhecida como “feminismo francês” (apesar de abranger pensadoras de outras origens!) ou “feminismo da diferença”. Hélène Cixous, ao lado de Luce Irigaray e Julia Kristeva, são consideradas as grandes representantes da elaboração e da defesa dessa noção dentro do feminismo.¹⁶ Importante dizer, primeiro, que essas pensadoras não compõem um conjunto de pensamento homogêneo e que nós não entraremos nas especificidades de suas teorias. Traremos à tona, em particular, o modo como Cixous e Irigaray denunciam a urgência de pensar e realizar uma linguagem no feminino. As duas pensadoras defendem uma escrita feminina na medida em que demonstram a necessidade de abrir, no interior do espaço discursivo, uma real possibilidade de afirmação da diferença sexual específica das mulheres. Em *Le rire de la Méduse*, Cixous declara:

[...] escrever é precisamente a *real possibilidade de mudança*. O espaço do qual pode brotar o pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. [...] É necessário que a mulher escreva a si mesma, porque é a invenção de uma escrita *nova, insurgente* que, chegado o momento da sua liberação, lhe permitirá efetuar as rupturas e as transformações indispensáveis em sua história [...] Censurar o corpo é, ao mesmo tempo, censurar a respiração, a palavra. [...] Escreva-se: seu corpo precisa ser ouvido. [...] Escrever, um ato que não só “realizará” a relação não censurada com sua sexualidade, com sua condição de mulher, mas lhe devolverá seus bens, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corporais que foram mantidos lacrados (CIXOUS, 1975, pp. 43-45, *tradução nossa*).

De um modo contundente, Cixous incita as mulheres à escrita e as convoca à inscrição de seus corpos no discurso. Se lembrarmos de todos os laços que unem as mulheres e o texto/tecido, podemos dizer, então, que Cixous está evocando que as mulheres devem tecer um texto-corpo feminino na linguagem. Através da escrita Cixous vê a única possibilidade de as mulheres tomarem de volta os seus próprios corpos: “Escreva! A escrita é para você, você é para você, seu corpo é seu, tome-o” (CIXOUS, 1976, p. 121, *tradução nossa*). Escrever para tomar de volta os corpos femininos que foram, histórica e culturalmente, moldados às convenções sociais patriarcais. Corpos dos quais foram suprimidos seus desejos próprios, objetificados em prol do prazer masculino, destituídos de sua subjetividade. Um texto-mulher,

¹⁶ Cabe notar que a obra da escritora inglesa Virginia Woolf é tida como embrionária desse conceito: sua produção literária e, principalmente, seus ensaios sobre feminismo e crítica literária teriam influenciado os estudos feministas posteriores e culminado na formulação teórica da noção de escrita feminina.

uma linguagem no feminino, isto é, fundada na alteridade radical da diferença sexual da mulher, seria um poderoso instrumento de resistência à captura dos corpos femininos.

Sabemos que Nietzsche foi um crítico mordaz ao modo pelo qual a tradição filosófica desenvolve-se como um discurso de altivez e elevação da razão através da inferiorização e rebaixamento do corpo. O tema do corpo e todo um complexo de questões relacionadas a ele possuem, portanto, um lugar bastante relevante no interior do seu pensamento. O filósofo, muito mais do que uma valorização ou elevação do corpo, ressignifica o seu sentido para a reflexão filosófica. Podemos dizer que, em Nietzsche, não só o corpo é uma questão filosófica fundamental, mas também que o corpo mesmo é filosofante. Lembremos que Nietzsche foi o filósofo que escreveu: “De tudo escrito, amo apenas o que se escreve com o próprio sangue. Escreve com sangue: e verás que sangue é espírito” (NIETZSCHE, 2002, p. 40). Desse modo, esse resgate que põe em evidência a relação do corpo com a escrita é o primeiro dos ecos nietzschianos que podemos ouvir na defesa feminista de uma escrita feminina. E esses ecos se desdobram. Ao afirmar a retomada dos corpos femininos pela inscrição desses corpos na escrita, Cixous está, simultaneamente, afirmando a possibilidade de uma linguagem capaz de implodir o discurso falocêntrico:

É preciso que a mulher escreva (com) o seu corpo, que invente uma língua inexpugnável que exploda as partições, classes e retóricas, ordenações e códigos, que submerja, transpasse, que vá além das últimas reservas do discurso [...] Um texto feminino não pode não ser nada menos que subversivo: quando escrito provoca um deslocamento, vulcânico, na velha crosta imutável, carregada de investimentos masculinos, e não há outra maneira; não há espaço para ela, se ela não é um ele. Se ela é um ela, é para tudo esmagar, quebrar em pedaços os prédios das instituições, soprar a lei no ar, distorcer a “verdade” pelo riso (CIXOUS, 1975, p. 55/59, *tradução nossa*).

Notemos como a força subversiva que Cixous aponta na escrita feminina possui ressonâncias com as formulações nietzschianas elaboradas no fim de *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (NIETZSCHE, 2009, p. 538-539), que expomos no começo desse texto. As afinidades são inúmeras, até mesmo as referências metafóricas são semelhantes, ambos se valem de metáforas arquitetônicas em suas elaborações. Assim como o filósofo alemão, Cixous indica a necessidade de uma postura subversiva com relação à ordem estabelecida do discurso, que seja capaz de revirar por dentro a linguagem, forçando, assim, o rompimento de seus limites. Ambos denunciam a rigidez e imobilidade do ordenamento lógico-conceitual, o enrijecimento da linguagem, que neutraliza sua potência de criação de novos possíveis. Luce Irigaray, por sua vez, igualmente reverbera uma outra parte importante da crítica nietzschiana à linguagem lógica-conceitual: a igualação do não-igual através da supressão das diferenças

(NIETZSCHE, 2009, p. 534). A filósofa afirma que “a dominação do *logos* filosófico decorre, em grande parte, do seu poder de *reduzir todos os outros à economia do Mesmo*” (IRIGARAY, 1985, p. 74, *tradução nossa*) [Grifos no original].

Assim, o pomposo edifício filosófico-científico e seu poderoso maquinal de verdades está sendo denunciado pelas filósofas feministas nas mesmas pegadas dos caminhos abertos pelo pensamento nietzschiano. Elas estão, igualmente, elaborando meios e estratégias de desconstrução. Em Nietzsche essa desconstrução é necessária porque, para o filósofo, a conservação desse construto enrijecido anula a potência criadora ou artística do “homem”, já que impede a liberdade de invenção e o livre jogo no interior da linguagem. Cixous e Irigaray compartilham, em seus pensamentos, a crítica nietzschiana, mas a amplificam ao afirmarem a necessidade de desconstrução desse logocentrismo da filosofia ocidental a partir da perspectiva das mulheres: as filósofas denunciam essa lógica como parte integrante de um sistema falocêntrico que opera e se afirma pela exclusão das mulheres e do feminino. Irigaray diz:

Pensar a partir do homem como um não é ainda pensar [...] a espécie humana não pode elaborar uma civilização sem se preocupar em representar validamente os dois sexos que a integram [...] e não é possível neutralizar a diferença homem/mulher em nome de uma igualdade fictícia (IRIGARAY, 1992, p. 74-75)¹⁷.

Irigaray realiza uma releitura feminista da tradição do pensamento filosófico e põe em evidência o modo como ele é marcado por uma ausência estrutural: é um discurso fundamentalmente baseado na repressão do feminino e da diferença sexual das mulheres. Segundo a filósofa, toda a ordem discursiva da racionalidade ocidental seria sustentada por uma ilusão, pela ilusão de um só: pela fantasia defensiva de que existiria apenas um sexo. Irigaray demonstra, a partir de uma leitura cuidadosa dos textos e autores canônicos da nossa tradição, que a própria posição de sujeito, estatuto epistemológico que alicerça nosso modelo lógico-científico, depende, essencialmente, da negação da diferença sexual e do feminino. Essa negação seria a precondição que permitiria a formulação do sujeito universal do conhecimento, universalidade esta fundada na exclusão do feminino. É nesse sentido que Irigaray (1985, p. 222) escreve que “*parler femme*”¹⁸ tentaria interromper ou alterar a sintaxe da lógica discursiva, com base nos requisitos da mesmidade masculina, a fim de expressar a pluralidade e

¹⁷ A tradução do trecho é de Magalhães (2006, p. 15).

¹⁸ Enquanto Cixous elabora a noção de *écriture féminine*, Irigaray, por sua vez, cunha e utiliza o conceito *parler femme*, isto é, “falar mulher” ou “fala mulher”. Os dois conceitos têm, é claro, suas particularidades, mas partilham uma ideia e uma base teórica comum: relacionam a diferença sexual feminina ao uso da linguagem e designam a elaboração de uma linguagem no feminino. É esse contexto comum que estamos trabalhando nesse texto, já que não é nosso intuito adentrar nas especificidades teóricas de cada uma das pensadoras.

individualidade da diferença feminina” e Cixous (1975, p. 25) provoca o discurso masculino dizendo que a mulher “o traria em sua boca, mordendo aquela língua com seus próprios dentes para inventar por ela mesma uma linguagem em que possa entrar”.¹⁹

Desse modo, já que compartilham os mesmos pressupostos críticos ao discurso lógico-racional, podemos perceber muitas ressonâncias nietzschianas na defesa de uma linguagem no feminino operada pelas filósofas do feminismo da diferença. O posicionamento crítico com relação à ideia de uma igualdade entre homens e mulheres é uma delas. Todo cuidado é pouco ao tratarmos dessa questão, pois ela é polêmica e geradora de muitos mal-entendidos. Essa igualdade a qual estamos nos referindo não diz respeito ao plano social e político, no sentido de uma igualdade de direitos, e sim a uma igualdade relacionada ao nível lógico-discursivo: uma igualdade metafísica e abstrata forjada pela erradicação da diferença para formulação de um sistema racional em que o universal é auto-representado por um sujeito masculino. É essa “igualdade fictícia” que critica Irigaray. A própria filósofa esclarece isso:

Em outras palavras, a questão não é elaborar uma nova teoria na qual a mulher pode ser o *sujeito* ou o *objeto*, mas emperrar a própria maquinaria teórica, interromper sua pretensão de produção da verdade e do sentido de modo excessivamente unívoco. Isso pressupõe que a mulher não aspira simplesmente se igualar ao conhecimento do homem. Que elas não pretendem rivalizar com os homens na construção de uma lógica do feminino que ainda assumiria a onto-teo-lógica como modelo [...] em vez disso, pretende-se, por meio da repetição-interpretação da maneira em que o feminino se encontra determinado no discurso – como falta, defeito, ou como imitação e imagem negativa do sujeito – mostrar que do lado feminino é possível um *excesso perturbador* dessa lógica (IRIGARAY, 1985, p. 78, *tradução nossa*) [Grifos no original].

A filosofia de Nietzsche, como sabemos, igualmente tentou perturbar essa lógica. Nietzsche foi um grande crítico das abstrações metafísicas produtoras de binarismos encurralantes, um defensor das diferenças que são suprimidas em nome da racionalidade e da universalidade, isto é, em prol da ordenação lógica da realidade. Nesse sentido, talvez, colocá-lo em perspectiva com o pensamento dessas feministas nos ajude a compreender, e mesmo reinterpretar, alguns de seus posicionamentos. Ao falar das mulheres é recorrente que Nietzsche critique, velada ou explicitamente, a masculinização da mulher e acuse o feminismo de seu tempo de promover justamente isso. Se este posicionamento é fruto de uma misoginia latente ou de um relacionamento conturbado com as mulheres ao longo da sua vida, essa é uma questão muitíssimo menor perto do que pode nos oferecer a força crítica do pensamento nietzschiano: pelo prisma de um olhar feminista é possível ver, em Nietzsche, o feminino como uma potência

¹⁹ A tradução dos dois trechos é nossa.

de resistência ao logocentrismo dominante na tradição filosófica ocidental. Como bem expõe as palavras de Irigaray:

Eu tive a sensação de que, em Nietzsche, havia um novo tipo de linguagem filosófica por causa do trabalho sempre muito denso de escrita que, frequentemente, estava conectado à linguagem crítica. Isso quer dizer que, através da linguagem, através da desconstrução da linguagem, um outro poderia ser inventado. De certo modo, Nietzsche me fez decolar e subir (IRIGARAY, 1981, p. 45, *tradução nossa*).

A defesa da escrita feminina é comumente criticada e acusada de ser essencialista, principalmente no que tange à associação do feminino ao corpóreo. Não vamos aqui adentrar essa questão espinhosa, mas vale ressaltar que essas críticas muitas vezes são baseadas numa má interpretação da relação entre a escrita e o corpo presente no pensamento dessas filósofas. Tentaremos lançar mais luz a essa relação agora. A escrita feminina, como vimos, se daria como uma escrita do corpo. Essa afirmação, porém, tem uma significação complexa. Primeiramente, através da defesa da escrita feminina, as filósofas estão colocando em evidência que as elaborações discursivas sobre o corpo moldam a materialidade e os desejos dos corpos reais. Nesse sentido, elas estão aventando a denúncia de que as práticas discursivas masculinas e falocêntricas têm moldado os corpos das mulheres ao longo de toda nossa história, marcando e delimitando o corpo feminino, inclusive no que tange à relação da mulher com seu próprio corpo. Duas passagens²⁰ contundentes explicitam essa denúncia: Irigaray (1991, p. 4) escreve “eu tive que raspar minha carne de mulher, limpá-la da insígnia e das marcas que você tinha gravado nela” e Cixous (1981, p. 54) diz “corpo que transborda, vomita, expelindo, contrariamente à incorporação masculina”.

É preciso lembrar que esse vínculo entre a escrita e o corpo é relação de mão dupla. Assim, na medida que a defesa feminista de uma escrita feminina põe em relevo que o corpo das mulheres é sempre mediado pela linguagem, está, concomitantemente, explicitando que o corpo humano já é um texto: “Eu me deixei atravessar, impregnar, afetar, [...] me infiltrar, invadir, meio à minha carne [...] A vida faz texto do meu corpo. Eu já sou texto. Eu já sou texto” (CIXOUS, 1986, p. 17, *tradução nossa*). O corpo é texto, portanto, na medida que também é uma elaboração textual, isto é, é um signo elaborado pela materialidade discursiva. A supressão simbólica do feminino no interior do discurso da tradição filosófica ocidental implica, assim, na inexistência desses corpos. Nesse sentido, ao convocarem as mulheres à escrita de seus corpos, as feministas estão incitando tanto um ato discursivo quanto de práxis política: estão

²⁰ As passagens são de nossa tradução.

convocando as mulheres à exploração daqueles territórios corporais que foram mantidos ocultos. E aqui a questão desdobra-se na sua ligação com a sexualidade feminina. Irigaray diz que uma linguagem feminina seria “[...] um processo experimental de descoberta das possíveis conexões entre sexualidade feminina e escrita” (IRIGARAY, 1985, p. 222, *tradução nossa*). As teóricas da escrita feminina, portanto, ao afirmarem a exploração da sexualidade e a inscrição do corpo feminino pela escrita, estão também reivindicando espaço para uma outra forma de conceber a própria linguagem. Ao operarem esse resgate da materialidade discursiva, da materialidade e da historicidade da linguagem, a escrita feminina escaparia ao modelo representacional da linguagem e dos sistemas abstratos da tradição masculina do pensamento filosófico.

Não poderíamos concluir esse ensaio de outro modo que não fosse arrematando a escrita feminina e Nietzsche através da metáfora da tecelagem. Irigaray afirma, sobre a escrita feminina, que “deve-se escutá-la de modo diferente para ouvir um ‘outro significado’ que está permanentemente tecendo-se, ao mesmo tempo incessantemente abraçando as palavras e ainda se desfazendo delas para evitar que se tornem fixas, imobilizadas” (IRIGARAY, 1985, p. 29, *tradução nossa*). Assim, se lembrarmos, uma vez mais, da metáfora do texto como tecido, poderíamos dizer que o exercício filosófico se nutre da possibilidade sempre renovada do entrelaçamento de seus fios e toma sua força, o fôlego incansável do pensamento, do esforço expressivo capaz de tecer sempre novos arranjos. A criação desses novos possíveis, porém, só será realizável se imprimirmos as marcas de nossas mãos no tecido da filosofia. Deixemos esse último ponto solto, terminando com o ecoar dessas palavras:

No tear — Contra os poucos que têm prazer em desatar os nós das coisas e desmanchar sua trama, há muitos (todos os artistas e mulheres, por exemplo) que se empenham em atá-los e confundi-los de novo, assim transformando o compreendido em incompreendido e, se possível, em incompreensível. Não importando o que mais resulte disso — o que foi tramado e atado sempre parecerá um tanto sujo, pois nele trabalham e atuam muitas mãos (NIETZSCHE, 2007, p. 19).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *História dos Animais* (Tomo II). Tradução de Maria de Fátima Silva. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2008.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. In: *Obras escolhidas* (Volume II). Tradução de Rubens Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2000. pp. 9-70.

BERGREN, Ann. Language and the Female in Early Greek Thought. *Arethusa*, v. 16, 1983, pp. 69-95.

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CANGUILHEM, Georges. Qu'est-ce un philosophe en France aujourd'hui?. *Commentaire*, v. 14, n. 53, 1991, pp. 107-112.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse*. Paris: L'Arc, 1975.
- _____. Sorties. In: *La jeune née*. Paris: Union générale d'éditions, 1976.
- _____. *Entre l'écriture*. Paris: Des femmes, 1986.
- _____. Castration or Decapitation?. *Signs*, v. 7, n. 1, 1981, pp. 41-55.
- DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: As astúcias da inteligência*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- DUMITH, Denise de Carvalho. *O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira: Clarice Lispector e Nélide Pinõn*. Rio Grande do Sul, 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Da valorização estratégica da metáfora em Nietzsche. In: *Nove variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. pp. 37-56.
- FONTELA, Orides. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7 Letras, 2006.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. *L'homme-cerf et la femme-araignée: Figures grecques de la métamorphose*. Paris: Gallimard, 2003.
- HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2002.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.
- IRIGARAY, Luce. *This Sex Which is Not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- _____. *J'aime à toi: Esquisse d'une félicité dans l'histoire*. Paris: Grasset, 1992.
- _____. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montreal: Editions de la pleine lune, 1981.
- _____. *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*. Translated by Gillian Gill. New York: Columbia University Press, 1991.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*. Tradução de Artur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Payot, 1972.
- KRUGER, Kathryn. *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. London: Associated University Press, 2001.
- LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica. *Humanitas*, n. 63, 2011, pp. 143-156.
- MAGALHÃES, Isabel Alegro de. Ao contrário de Diótima: a diferença sexual na escrita. *Ipotesi*, v. 10, n. 1, n. 2, jan/jun, jul/dez 2006, pp. 11-20.
- NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. Tradução de Rubens Torres Filho. In: MARÇAL, Jairo (Org.). *Antologia de textos filosóficos*. Paraná: SEED, 2009. pp. 530-541.

_____. *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres* (Volume II). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1983.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna. *Le chant de Pénélope: Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*. Paris: Belin, 1994.

PRIETO ARCINIEGA, Alberto. La parole féminine dans la Grèce Ancienne. *Dialogues d'Histoire Ancienne*, v. 17, n. 1, 1991, pp. 449-452.