

# O que a palavra não pode dizer: a escrita do eu em *Os guarda-chuvas cintilantes*, de Teolinda Gersão

Audrey Castañon de Mattos

Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/UNESP

## RESUMO

A análise das formas do silêncio no diário ficcional *Os guarda-chuvas cintilantes*, de Teolinda Gersão, particularmente à luz das proposições de Ludwig Wittgenstein, em seu *Tractatus logico-philosophicus*, conduziu-nos à observação da dificuldade em apreender a complexidade do ser no mundo moderno. Se pensado como indivíduo, isto é, uno, íntegro, delimitável, esse ser é impensável, portanto, indizível. O ser unívoco é uma ilusão necessária que muitas pessoas procuram registrar na escrita de um diário. O controverso diário de Teolinda Gersão, ao lidar com esse silêncio em torno do Ser, o faz por meio de um silêncio outro, aquele que Wittgenstein considera o absurdo, já que é a tentativa de dizer o indizível, expressar-se fora dos limites da linguagem. Ao fim e ao cabo da leitura de *Os guarda-chuvas cintilantes* continua-se diante do mistério do Ser, continua-se diante da impossibilidade de traçar-lhe um perfil inequívoco, no entanto, a compreensão da pluralidade dimensional, da plurissignificação de ser, embora igualmente inexprimível, jamais seria atingida se se tivesse lançado mão de um uso empírico da linguagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita do eu. Literatura portuguesa séc. XX. Silêncio. Teolinda Gersão. Wittgenstein.

## ABSTRACT

An analysis of the forms of silence in Teolinda Gersão's fictional diary *Os guarda-chuvas cintilantes*, particularly in the light of Ludwig Wittgenstein's propositions in his *Tractatus Logico-Philosophicus*, leads one to observe the difficulty of apprehending the complexity of existence in the modern world, especially in regard to the silence around the Self and the search for individuality, integrity and uniqueness. The univocal Self is inconceivable and therefore inexpressible, but is a necessary illusion that many people seek to record in a diary. The controversial diary of Teolinda Gersão, which deals with the silence around the Self, does so through the kind of silence Wittgenstein calls "the absurd", since it is an attempt to express the unspeakable, what lies beyond the bounds of language. At the end of *Os guarda-chuvas cintilantes*, the mystery of the Self remains, as does the impossibility of reducing it to a definitive profile. An understanding of the multi-faceted dimension and multi-signification of the Self, though equally inexpressible, could never be attained even if an "empirical" use of language were possible.

**KEYWORDS:** Writing of the self. Portuguese Literature 20th century. Silence. Teolinda Gersão. Wittgenstein.

## Introdução

Em seu livro de estreia, o romance *O silêncio*, Teolinda Gersão<sup>1</sup> apresenta-nos uma personagem sufocada pela impossibilidade do diálogo pleno, aquele em que houvesse comunicação no sentido mais estrito de “entendimento”; não a concordância total entre os dialogantes, mas a disponibilidade para ouvir e solidarizar-se com a posição do outro: “(...) quem estiver disposto a escutar os outros ponha na lapela uma pequena orelha verde” (GERSÃO, 1995, p. 40), diz a personagem Lídia a seu companheiro que não percebe nem a ironia nem o apelo de sua frase.

Ao apontar as situações de incomunicabilidade entre Lídia e o companheiro, além de contextos que para essa personagem se afiguram silenciosos, mas são percebidos de modo diverso por outras pessoas, o romance suscita uma reflexão sobre a ideia de que silêncio não se traduz somente por *vazio de palavras*, mas também por *palavras vazias*, que pouco ou nada conseguem significar:

(...) e o silêncio cresce e é fundo e é total, de tal modo que poucos notam que é apenas silêncio, porque há sempre ruídos sobrepostos preenchendo-o, música de fundo, speakers, relatos, informações, publicidade, avisos, profusões de linguagens balbuciadas, com uma extensão talvez máxima, mas com uma comunicação sempre mínima, as pessoas circulam, eficientes, em circuitos cada vez mais fechados, interiorizaram a tal ponto o universo de não-palavras que as circunda que acabaram por emudecer por completo (GERSÃO, 1995, p. 113).

Incomodada com a impossibilidade de dizer, Lídia segue inventariando o mutismo da sociedade, de que não escapa a própria literatura que “também se converteu em silêncio, tornou-se apenas imanente, as palavras ficam cercadas, bloqueadas, e encontra-se sempre um meio de demonstrar às pessoas que elas significam tudo, e que, portanto, não significam nada (...)” (GERSÃO, 1995, p. 118). Embora sua recusa da leitura imanente do texto literário seja uma recusa em entendê-lo como “uma entidade independente, livre das supostas relações determinantes da sociedade com o artista e deste com o texto” (TEIXEIRA, 1998, p. 34), a personagem também não consegue criar umnexo aparente entre suas palavras e a realidade empírica: “pare de dizer loucuras (...) não vê que nada disso faz sentido algum,” (GERSÃO, 1995, p. 113) – diz impaciente Afonso, o companheiro, denunciando, ainda que não o saiba, a impossibilidade de dizer, ou, conforme Mauthner, “a impotência da linguagem como instrumento de conhecimento” (MAUTHNER, 2001, p. 112).

Uma leitura à luz do *Tractatus logico-philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein, pode mostrar que a fala de Lídia não faz sentido porque tenta superar a impotência da língua para expressar o inefável. Para o filósofo austríaco, que no *Tractatus* utiliza a crítica da linguagem mauthneriana associada a preceitos da lógica, qualquer tentativa de expressar o inexprimível desembocará sempre no absurdo. Para ele, aquilo que a língua não dá conta de dizer deve ser calado ou, antes, mostrado. Temos, portanto, o absurdo como forma de silêncio, uma vez que nada diz, ou melhor, não faz sentido no interior da língua. Entretanto, esse *nonsense* é capaz de mostrar aquilo que não se pode dizer.

Acreditamos inaugurar essa relação entre o calar wittgensteiniano e a tentativa de dizer no interior de obras de ficção literária, no entanto, a aproximação do filósofo com a literatura já foi feita por outros críticos. Em seu *Wittgenstein's ladder* [A escada de Wittgenstein], Marjorie Perloff “encontra uma afinidade marcante entre a prática filosófica de Ludwig Wittgenstein (...) e a prática poética de alguns escritores vanguardistas do século XX”<sup>2</sup>. Para Perloff, que vê grande semelhança entre os escritos de Wittgenstein e os jogos de palavras encontrados em Gertrude Stein ou Samuel Beckett, como trocadilhos e quebras de

1. Este estudo é parte de nossa pesquisa de doutorado, em que se analisam as formas do silêncio na obra de Teolinda Gersão.

2. “Perloff finds a striking affinity between the philosophical practice of Ludwig Wittgenstein [...] and the poetic practice of certain 20th-century avant-garde writers” (tradução nossa).

sintaxe que proliferam sentidos, ao mesmo tempo em que os corroem, o filósofo foi um dos mais radicais dos escritores modernistas; seu modernismo, segundo ela, localiza-se no movimento da narrativa expositiva para a experimental, aquela em que o leitor é convocado a decifrar um quebra-cabeças (ABRAVANEL, 1996, p. 98). De acordo com Michael Fischer (1997, p. 490), Perloff se refere a uma “poética wittgensteiniana” nos trabalhos de Robert Creeley e Hejinian, bem como classifica de “ficções wittgensteinianas” os trabalhos de Bernhard e Bachmann. Garry Hagberg (2014) defende que nos escritos do filósofo a questão da estética sempre foi central, mesmo escrevendo sobre o significado, a percepção, a emergência do sentido em sua filosofia da mente e da linguagem e, ainda, sobre filosofia da matemática. Para o autor, Wittgenstein não situa a estética na periferia dos assuntos filosóficos, tampouco no centro de um grupo interessado em tais assuntos, uma vez que para ele a estética pode constituir uma área em si mesma. Pelo contrário, ele entrelaça as diversas vertentes do assunto em seus escritos de modo a mostrar explicitamente em alguns casos, e implicitamente em outros, as conexões que subjazem as considerações sobre estética e todas as outras áreas da filosofia sobre as quais ele se debruçou.

Partindo das observações iniciais acerca da tratativa do silêncio no romance de estreia de Teolinda Gersão, e da hipótese de que sua produção posterior pode estar assentada numa abordagem linguística e estrutural do silêncio como meio de a própria literatura superar o hiato que há entre a língua e o pensamento (a expressão do pensamento esbarra nesse hiato), analisa-se, neste artigo, a presença do silêncio no livro<sup>3</sup> *Os guarda-chuvas cintilantes*, da mesma autora, à luz das proposições de Wittgenstein em seu *Tractatus logico-philosophicus*.

O intercâmbio entre filosofia e literatura não é incomum, principalmente tendo em vista que questões referentes à linguagem, à representação e à realidade são preocupações comuns das duas áreas. No primeiro Wittgenstein<sup>4</sup>, a questão de como a linguagem pode representar a realidade é primordial, daí fazermos essa aproximação entre o livro de Teolinda Gersão e o *Tractatus*, levando-se em conta que a capacidade representativa da linguagem vem sendo posta em xeque pela modernidade estética. A leitura do *Tractatus logico-philosophicus* permite afirmar que a crise da representação não é exclusiva da literatura. É notável, no pensamento contemporâneo, o esbatimento das fronteiras que separam o literário e o não literário, como Perloff procura demonstrar ao aproximar a escritura de autores como Gertrude Stein ou Samuel Beckett da de Wittgenstein. Em relação ao tema de *Os guarda-chuvas cintilantes*, em que ressalta a busca da identidade, a questão do que pode ou não ser expresso pela linguagem assume contornos relevantes. A esse respeito, Marjorie Perloff (1996), falando sobre a influência de Wittgenstein sobre as poéticas de Becket, Bachmann e Bernstein, aponta a constante luta do filósofo consigo mesmo e com a linguagem e como essa luta nunca lhe permitiu aceitar como definitiva nenhuma resposta que se quisesse verdadeira ou totalizante. Nesse sentido, para a autora, o culto da personalidade afigura-se como o culto de algo fora da linguagem, tendo em vista o aforismo 5.6<sup>5</sup>, segundo o qual os limites do mundo são os limites do pensamento.

*Os guarda-chuvas cintilantes*, cuja designação paratextual, “Diário”, cria uma expectativa que, iniciada a leitura, não se atende plenamente, com sua estrutura desconexa erigida sobre fragmentos discursivos entre os quais o nexo é tênue ou mesmo inexistente, parece coerente com as considerações feitas por Susan Sontag (1987) sobre a obra de arte moderna<sup>6</sup>. Segundo ela, essa arte é extremamente relutante em se comunicar com o público e essa relutância tem sua mais ampla extensão no silêncio:

3. Evita-se, neste artigo, o uso do termo romance para referir *Os guarda-chuvas cintilantes*, uma vez que a classificação de gênero dessa publicação ainda é polêmica entre os críticos.

4. A filosofia do *Tractatus logico-philosophicus* corresponde ao primeiro Wittgenstein. Toda sua produção posterior, ao segundo, de acordo com os intérpretes de sua obra. (D’OLIVEIRA, 1999, p. 8).

5. “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN, 1973, p. 163).

6. Assim como Sontag, consideramos que a literatura é abrangida pelo termo “obra de arte”.

A exemplar opção do artista moderno pelo silêncio raramente é levada a tal ponto de simplificação final de forma que se torne literalmente silencioso. O mais usual é que continue a falar, mas de uma maneira que seu público não pode ouvir. A maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à inteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade). (SONTAG, 1987, p. 15).

A despeito da aparente intenção de negar-se ao público, essa obra de arte ainda diz algo; conforme Sontag (1987, p. 18), o silêncio é uma “forma de discurso (...) e um elemento em um diálogo”. Assim, faz-se necessário que um exame das formas artísticas do silêncio apoie-se na observação dos caminhos que conduziram às particularidades da arte moderna, a fim de se entender a presença desse silêncio que, paradoxalmente, está ali para dizer algo (ou mostrar, conforme Wittgenstein).

Dentre os variados autores que abordam a temática da arte moderna, cremos que Anatol Rosenfeld (2009) tece, em suas (declaradamente despretensiosas) *Reflexões sobre o romance moderno*, valiosas considerações para interpretar a literatura moderna. Baseando-se “numa série de hipóteses possivelmente fecundas” (ROSENFELD, 2009, p. 75) essas reflexões vão buscar no sentimento de fragmentação do indivíduo a origem dos movimentos que conduziram à quebra de paradigmas pela arte moderna. Dentre essas hipóteses, a de que a ‘desrealização’ na pintura – entendida, grosso modo, como a recusa da função mimética – é de extrema importância no contexto da modernidade estética, chama-nos particularmente a atenção, uma vez que essa desrealização tem seu paralelo na literatura.

Para Rosenfeld (2009, p. 80) a abolição da perspectiva na pintura, principal técnica de desrealização, tem seu correspondente literário na eliminação da sucessão temporal. A nosso ver a incorporação, pelo texto literário, do impossível e do absurdo ao lado do verossimilhante também é uma forma de recusa do realismo muito próxima da abolição da perspectiva na pintura; ambas remetem à ideia de silêncio tanto de Susan Sontag (1987, p. 15) – “lacuna sensorial entre o artista e seu público” – quanto de Wittgenstein (1968, p. 53) segundo a qual tudo o que pode ser dito, pode ser dito claramente, caso contrário, deve ser calado. Como se verá, o ‘calar’ wittgensteiniano não se refere à ausência de palavras, mas ao seu uso fora dos limites da linguagem – desembocando no absurdo – para mostrar já que não se consegue dizer.

Ainda que a denominação de diário, com que se apresenta *Os guarda-chuvas cintilantes*, passe despercebida ao leitor desavisado, ela lhe é insinuada logo às primeiras páginas, uma vez que os registros são datados – não de forma completa (e convencional), com dia, mês e ano, mas, de qualquer forma, datados. Essa estrutura, conformada, ainda que com transgressões, com o modelo diarístico, porém associada a um discurso que viola, ou mesmo nega, esse modelo, é o viés sobre o qual esta análise se detém.

Em suma, procura-se demonstrar como o silêncio é apropriado em *Os guarda-chuvas cintilantes* e como se apresenta na estrutura da obra. Para tal, utiliza-se a ideia wittgensteiniana de silêncio procurando relacionar a estrutura fragmentária do livro e seu discurso aparentemente desprovido de sentido àquilo que para o filósofo corresponde ao calar (mostrar). As reflexões de Anatol Rosenfeld são utilizadas no sentido de se elucidarem os caminhos que conduziram a uma aparente recusa da arte moderna em se comunicar com o público.

## O silêncio em Wittgenstein ou o fracasso da linguagem<sup>7</sup> ante o indizível

Em geral o que pode ser dito, o pode ser claramente, mas o que não se pode falar deve-se calar. (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53).

A sentença em epígrafe, síntese, segundo Ludwig Wittgenstein, de todo o sentido de sua obra *Tractatus logico-philosophicus*, remete-nos à problemática sobre a impotência da língua diante de certas necessidades de expressão humanas para as quais as palavras ou não bastam, ou simplesmente inexistem; aquilo, pois, que para o filósofo austríaco deve-se calar refere-se ao que esbarra nessa ordem de impossibilidade. Há, segundo ele, um limite para a expressão do pensamento, “traçado unicamente no interior da língua” além do qual tudo é considerado “simplesmente absurdo” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53).

Para chegar a essa conclusão, Wittgenstein percorreu fundamentos da ética e da lógica. Entretanto, compreender a filosofia tractatiana exige, segundo Paulo Roberto Margutti (2004), conhecer a visão de mundo em meio à qual o pensamento do primeiro Wittgenstein se fundamenta e cujos principais expoentes podem ser divididos em três grupos. Do primeiro, composto por William James, Tolstói, Schopenhauer e Weininger, sobressai a ideia da assunção da ‘existência da experiência mística’, isto é, da ‘contemplação beatífica de uma realidade mais elevada’. O segundo grupo caracteriza ‘a tendência lógico-científica’, segundo a qual os problemas científicos e filosóficos podem ser resolvidos por meio ‘da análise lógica da linguagem’. Seus autores, Hertz, Boltzmann, Frege e Russel, creem na possibilidade de descrever o mundo de maneira lógica por meio da linguagem científica. O terceiro grupo constitui-se unicamente por Fritz Mauthner, a quem interessa uma crítica da linguagem feita por meio da própria linguagem (MARGUTTI, 2004, p. 84).

Muito embora o pensamento desses grupos tenha atuado de modo combinado como ponto de partida para a elaboração do *Tractatus*, interessa-nos em particular a influência de Mauthner, para quem “a realidade está sempre um passo adiante da linguagem, a qual, embora lute desesperadamente para expressá-la, jamais terá sucesso nessa empreitada” (MARGUTTI, 2004, p. 84). Dessa constatação decorre, naturalmente, a conclusão de que a experiência mística não pode ser descrita e de que a ciência natural é impossível (MARGUTTI, 2004, p. 85).

Apesar disso, ainda conforme a interpretação de Margutti (2004, p. 86), Wittgenstein parecia acreditar numa forma lógico-científica de descrever o mundo, ainda que essa crença conflitasse com o princípio mauthneriano de que “a linguagem é congenitamente incapaz de descrever a realidade, exigindo que nos refugiemos no silêncio místico”. Suas observações indicavam, por um lado, que Mauthner poderia ter “alguma razão”, uma vez que se admitia entre os estudiosos de inclinação metafísica a impossibilidade de descrever adequadamente a experiência mística; por outro lado, poderia haver falha em algum ponto do princípio mauthneriano, já que a descrição científica do mundo em termos lógicos se mostrava plausível. Portanto, para Wittgenstein era mister estabelecer, no interior da própria língua, o que se podia e o que não se podia dizer.

Em seu *Tractatus logico-philosophicus*, o filósofo vienense desenvolve a teoria da figuração, de acordo com a qual uma sentença é uma figuração da realidade, isto é, “um nome representa uma coisa, outra coisa, e estão ligados entre si de tal modo que o todo, como quadro vivo, representa o estado de coi-

---

7. Segundo teóricos do filósofo, Wittgenstein utiliza o termo “linguagem” referindo-se a todos os tipos de linguagens. Neste artigo, é à língua que nos referimos ao falar da possibilidade/impossibilidade de dizer e, na medida do possível, preferimos usar esse termo para evitar ambiguidades; em se tratando de outros tipos de linguagem, procuramos especificar, por exemplo, linguagem científica; em contextos em que o uso de “linguagem” remete claramente à língua, sem provocar qualquer equívoco, a palavra é usada por simples questão de apuro do texto.

sas” (D’OLIVEIRA, 1999, p. 9)<sup>8</sup>. Portanto, há um paralelismo entre o mundo e as estruturas da linguagem, de tal forma que em uma proposição (sentença) deve haver tantos elementos quantos os que existem no estado de coisas afigurado, isto é, deve haver “uma mesma multiplicidade lógica ou matemática entre a figuração e aquilo que é afigurado”. Assim, aquilo que há em comum entre figuração e afigurado é definido como “forma de representação” e a possibilidade de que a relação feita na figuração seja a mesma entre as coisas no mundo é chamada ‘forma da realidade’ (D’OLIVEIRA, 1999, p. 9).

A partir dessas premissas Wittgenstein conclui que distinguir entre o que pode ser dito por meio da língua e o que não pode ser dito, mas apenas mostrado, é a síntese de todo o problema da filosofia, pois

(...) embora uma sentença possa afigurar a realidade, ela não é capaz de fazê-lo no que respeita à sua própria forma de representação. Se deve haver algo de idêntico na figuração e no afigurado a fim de que um possa ser a figuração do outro, então, a *forma lógica* (ao mesmo tempo forma da realidade) que *todas* as figurações devem possuir, não pode ser afigurada por nenhuma figuração. Caso contrário, cair-se-ia em uma regressão ao infinito, ou seja, seria necessário supor uma segunda linguagem que representaria a primeira, e assim sucessivamente (D’OLIVEIRA, 1999, p. 9, grifos do autor).

Por outras palavras, a linguagem só pode falar do mundo por meio de proposições declarativas ou do conteúdo descritivo delas “para dar ordens, fazer perguntas e expressar emoções” (MARGUTTI, 2004, p. 98). Assim ocorre, por exemplo, com a metafísica ao tentar falar sobre a essência do mundo enquanto a linguagem só pode falar de fatos, ou com a ética que tenta falar em “valores absolutos”, mas a linguagem só conhece os valores “em sentido relativo, que nada mais são do que listas de fatos” (MARGUTTI, 2004, p. 99). Nos dois casos, prossegue Margutti, a dificuldade se repete, pois aquilo que a ética e a metafísica intentam descrever é correto, porém não pode ser dito. Mas como algo que está correto não pode ser dito? A resposta está em entender o que não pode ser dito como pertencente ao domínio do sujeito transcendental, o qual não está no mundo:

Esse problema está relacionado com a distinção wittgensteiniana entre *dizer* e *mostrar* [...]. Tudo indica que o *dizer* é um fato mundano, submetido às leis do mundo enquanto representação, ao passo que o *mostrar* pertence ao limite do mundo e ultrapassa essas mesmas leis (MARGUTTI, 2004, p. 99, grifos do autor).

Para traçar o limite entre as dimensões do dizer e do mostrar – o pensar envolve ambas – Wittgenstein recorre ao procedimento da crítica da linguagem, “que corresponde a uma tentativa fracassada de dizer o que apenas se mostra, um desesperado debater-se contra os limites do exprimível para ultrapassá-lo” (MARGUTTI, 2004, p. 100).

Percebida como fracassada a tentativa de dizer o indizível, tem-se que o próprio *Tractatus* compõe-se de uma série de contrassensos, como pontua o próprio autor na proposição 6.54: “Minhas proposições se elucidam do seguinte modo: quem me entende, por fim as reconhecerá como absurdas” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129). Na interpretação de Margutti (2004, p. 100), com isso Wittgenstein quer significar que suas proposições “revelam não apenas a sua insuficiência para dizer o que pretendem, mas também a total insuficiência da linguagem para ir além do mero conteúdo descritivo”.

É esse entendimento – essa clarificação – que conduz Wittgenstein à percepção de que o caminho percorrido pelo *Tractatus* deve ser abandonado ao final, embora tenha sido por meio dele que se tenha chegado à compreensão da impossibilidade do dizer e da necessidade de se contemplar o mundo em místico

8. O conjunto dos estados de coisas possíveis, i.e., existentes ou não, constitui a realidade, enquanto os estados de coisas existentes constituem o mundo, conforme as proposições tractatianas 1.1: “O mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas”, 2: “O que ocorre, o fato, é o subsistir dos estados de coisas” e 2.06: “A subsistência e a não-subsistência dos estados de coisas é a realidade” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 55).

silêncio. Na proposição 6.54, de que citamos um fragmento acima, o filósofo complementa que, embora absurdas, é graças às suas proposições, “por elas”, que se pode escalar “para além delas”: “(É preciso por assim dizer jogar fora a escada depois de ter subido por ela.)”. É preciso vencer as proposições “para ver o mundo corretamente”, prossegue Wittgenstein para em seguida finalizar seu tratado com a proposição de número 7, segundo a qual “o que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129).

## O diário, caixa de silêncio

Sei que o “eu” é um poço sem fundo, e que a escrita é a perseguição infinita de um objecto que fica sempre além do alcançável (GERSÃO, 2013, p. 13).

O livro que ora analisamos tem um título impactante que atrai pela imagem que enseja, ao mesmo tempo poética e mágica: *Os guarda-chuvas cintilantes*. E um subtítulo que cria expectativas: diário. O primeiro contato do leitor com o livro, quando lê seu título e abre a capa a fim de espreitá-lo, se faz por antíteses – impacta, mas atrai, surpreende, mas remete ao esperado. Esse jogo de contrários, de que se pode afirmar que é a tônica do livro, segue, até a última página, seduzindo e repudiando o leitor que envida esforços para vencer a barreira de silêncio que o discurso incomum lhe impõe.

Apesar do paratexto “diário”, o terceiro livro de Teolinda Gersão é de difícil classificação quanto ao gênero, graças ao seu discurso desconexo, que se oferece em registros caóticos que beiram o surrealismo. A essa discussão outros críticos já se dedicaram, sem, no entanto, chegarem a uma posição definitiva:

Maria Alzira Seixo admite ser este um livro “estranho e algo furtivo”, mas defende que, ainda assim, se lhe deve chamar “diário” como faz a autora”. Rogério Miguel Puga opta pela designação de “diário ficcional”, argumentando que não poderia tratar-se de um romance-diário. Maria de Jesus Galvão Matias classifica-o como “diário ficcionado”. Clara Rocha adota a designação de “diário heterodoxo”, acentuando a vertente da paródia da forma diarística. Maria de Fátima Marinho considera este livro como um “caso sui generis de diário” que versa sobre a “reflexão, a vários níveis, sobre a escrita e a construção de enredos (imaginários ou não), através dessa mesma escrita.” É importante salientar que dos vários comentários da autora se deduz que o texto se situa entre os gêneros do “romance” e do “diário” (CUNHA, 2013, p. 322).

A própria Teolinda Gersão reflete sobre o mesmo ponto, em seu *As águas livres*, publicado em 2013:

Houve quem, apesar de tudo, chamasse romance aos Guarda-chuvas. Julgo que poderia ser talvez um romance ao contrário, sem uma história dentro, embora muitas histórias possam assomar à superfície para logo desaparecerem, porque não quero contar nenhuma, e onde não há um narrador, mas apenas as sombras que ele deixa na parede. (GERSÃO, 2013, p. 13).

Essa escrita que se nega ao modelo paradigmático do romance e chama para si a definição de diário, para, entretanto, subvertê-la em seus princípios mais elementares, assenta-se, iniludivelmente, numa forma de não dizer que, analisada à luz da filosofia tractatiana, se oferece como tentativa de mostrar.

O uso do diário como “molde conformador da ficção” (CUNHA, 2013, p. 10) relaciona-se com o que se convencionou chamar de literatura intimista, cuja base é a escrita do eu. O conceito de literatura intimista foi sintetizado por Philippe Lejeune em seu *Le pacte autobiographique* como um “discurso retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua vida, enfatizando aspectos individuais e, em parti-

cular, aspectos de sua personalidade” (LEJEUNE *apud* CUNHA, 2013, p. 13)<sup>9</sup>. A despeito dessa afirmação, a descoincidência entre o autor real e aquele que escreve o diário é comum e caracteriza, entre outros elementos, o romance-diário.

O romance-diário, segundo Sílvia Marisa dos Santos Almeida Cunha (2013, p. 11), é um subgênero literário sob o qual se encontram obras de ficção realizadas integralmente em forma de diário. É importante distingui-lo do diário ficcional, que se refere a inserções ficcionais, redigidas em forma de diário, no interior de outra obra de ficção, um romance, por exemplo. Por esse motivo, explica Sílvia Cunha, citando H. Porter Abbot, todos os romances-diários são diários ficcionais, porém, o oposto não é sempre verdadeiro. Como se pode depreender das discussões acerca de sua classificação tipológica, *Os guarda-chuvas cintilantes* não se enquadram em nenhum dos dois tipos. Mesmo a (suposta) descoincidência entre a autora real e a mulher que escreve o diário não é suficiente para enquadrá-lo nos moldes do romance-diário. Permanece, portanto, sua relação com o diário em sua acepção primeira<sup>10</sup>, isto é, fora do campo literário, e sobressai o fato de que é na transgressão desse gênero que a obra se realiza.

Em termos formais o livro em pouco, ou em quase nada, afronta o diário, que se caracteriza por uma escrita feita na forma de entradas cronológicas, fragmentárias e não hierarquizadas, isto é, cada entrada se inicia e se fecha em si mesma, consubstanciando-se como micronarrativa; seu objetivo não é o de contar uma história, mas o de registrar os dias, por essa razão, o diário possui duração indeterminada, não possui começo, meio ou fim (CUNHA, 2013, p. 20). Nesse sentido, ainda que a última página do livro de Teolinda Gersão seja demarcada pela inesperada palavra ‘fim’, em todo o resto segue a estrutura diarística, apresentando pequenos fragmentos de discurso datados e não hierarquizados.

No plano do discurso, entretanto, a obra surpreende e causa desconforto, pois, para além da quase inexistência de nexos entre os diversos fragmentos, há “o registo quase surrealizante dos episódios que conta e das personagens que cria” (CUNHA, 2013, p. 299).

O eixo da escrita, em torno do qual a diarista ficcional se movimenta, é a ideia de que não se pode captar o *eu* e descrevê-lo de modo inequívoco, pois o que existe é uma multiplicidade de *eus* em um ser apenas aparentemente uno. Interiormente, esses muitos eus de que se compõe a personalidade que o indivíduo se esforça por apresentar como sua (e única) estão permanentemente em conflito, de modo que é impossível, até mesmo para o próprio indivíduo, captar-se e descrever-se como forma íntegra e unívoca. Se o ser é indizível, isto é, se nada se pode dizer dele de forma definitiva porque é impossível expressar pela língua a sua multiplicidade, é preciso, então, *mostrar* ou essa impossibilidade de dizer ou a multiplicidade que compõe o indivíduo. Quaisquer dessas tentativas implica recorrer a algo fora da língua. Pensando com Wittgenstein, para quem o limite para a expressão do pensamento humano circunscreve-se ao interior da língua (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53), a tentativa da diarista de *Os guarda-chuvas cintilantes* só pode recair naquilo que o filósofo considera “simplesmente absurdo” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53).

9. “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa proper existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”. Tradução nossa.

10. Além de se constituir pelo registro do dia-a-dia, com preeminência do tempo presente sobre o passado ou o futuro, o diário também se caracteriza, de acordo com Alain Girard, pela “presença assídua do autor que escreve aquilo que vê, ouve e vive, pelo que é preferencialmente usado o pronome pessoal de primeira pessoa” (CUNHA, 2013, p. 19).

Além disso, tematiza a vida privada do autor mais do que acontecimentos externos: “Même s’il évoque des événements extérieurs, même s’il s’anime à propos de la rencontre d’une autre personne, ou d’une conversation, ou de toute circonstance qui met en cause autrui, ce n’est pas l’événement, ni l’autre, en eux-mêmes, qui intéressent le rédacteur, mais seulement leur résonance, ou encore leur réfraction dans sa conscience (GIRARD *apud* CUNHA, 2013, p. 20). (“Ainda que evoque eventos externos, ou fale sobre o encontro com outra pessoa, ou sobre uma conversa ou qualquer circunstância que implique outros, não é o evento nem o outro, em si mesmos, que interessam ao escritor do diário, mas o eco ou refração desses assuntos em sua própria consciência”. Tradução nossa).

Assim, é o paratexto “diário” que, paradoxalmente, reveste de sentido a escrita absurda do livro; sem essa indicação, o livro seria uma reunião de microcontos surreais dos quais dificilmente se captaria o sentido; entretanto, por causa dela cria-se no leitor, apoiado nas convicções sobre o gênero diarístico, a expectativa de encontrar um “eu” integral e sinceramente transcrito correspondente ao autor da escrita (ainda que esse autor seja um ente ficcional) e é esse contrato que dá sentido à leitura. Todavia, ao frustrar-se essa expectativa, chega-se à percepção daquilo que a escrita deseja mostrar.

Seguindo um princípio similar ao da escada de Wittgenstein, a qual é preciso ser abandonada depois de galgada<sup>11</sup>, a diarista se serve do diário para mostrar a sua inutilidade como forma de projeção de um eu: “Os diários assentavam no equívoco de que o eu, o real e o tempo existiam e eram definíveis e fixáveis – mas a verdade era outra, para quem tivesse olhos suficientemente corrosivos para vê-la, suspeitou” (GERSÃO, 1984, p. 33). Comparando o excerto à proposição tractatiana de número 6.54 (ver nota 8) nota-se a coincidência de raciocínio entre ambos, pois, assim como as proposições são absurdas por tentarem dizer o indizível – mas, a despeito disso, *mostram* algo – o diário também é absurdo se considerado como meio para que nele o indivíduo se mostre de forma íntegra e verdadeira. Entretanto, o diário é capaz de mostrar uma verdade outra a quem puder entender (quem tiver “olhos suficientemente corrosivos”) que é preciso vencê-lo, ou o conceito que dele se tem cristalizado, para entender o *eu* em sua multiplicidade.

Nesse sentido, o diário (não literário) é desmascarado como sendo uma caixa de silêncio e não de segredos do *eu*. Para Marisa Cunha o diário “contém uma imagem vazia e sem sentido, destituída de correspondência com o [indivíduo] real”, pois os fragmentos de que se compõe necessitam da reordenação do leitor a qual projeta uma ‘unidade ilusória’. (CUNHA, 2013, p. 315). Em *Os guarda-chuvas cintilantes* essa ilusão é negada, em consonância com os rumos da arte moderna que renega, ou põe em xeque, segundo Anatol Rosenfeld (2009, p. 79), “a visão de mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”<sup>12</sup>, decretando, entre outras coisas, o fim do retrato com a eliminação ou deformação do ser humano, da realidade dos fenômenos projetados e da ‘perspectiva ilusionista’. Segundo Rosenfeld tudo isso é parte do processo de desmascaramento do espaço, do tempo e da causalidade como “meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade”. Nesse processo, prossegue ele, “foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros” (ROSENFELD, 2009, p. 85).

Assim, a diarista de *Os guarda-chuvas cintilantes*, que permanece sempre inominada, negando a si e ao leitor esse traço individualizante, vai procurando mostrar não só a inutilidade do diário como depositário de um sujeito que se queira unísono, como também o estilhaçamento desse sujeito:

Iria pintando em cada dia o seu retrato, decidi, deixaria retratos sucessivos no tempo, multiplicando-se para aumentar as suas hipóteses de escapar à morte. Porque a morte levaria muito mais tempo a apagar todos esses eus do que apenas um só.

E quando ela estivesse morta e não escrevesse ficariam pelo menos os retratos dela escrevendo, e seria como se a vida que ela escrevia pudesse continuar a voltar as páginas (GERSÃO, 1984, p. 28).

11. Proposição 6.54 do *Tractatus logico-philosophicus*: “Minhas proposições se elucidam do seguinte modo: quem me entende, por fim as reconhecerá como absurdas, quando graças a elas – por elas – tiver escalado para além delas. (É preciso por assim dizer jogar fora a escada depois de ter subido por ela.) Deve-se vencer essas proposições para ver o mundo corretamente” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129).

12. De acordo com essa visão, “o mundo é relativizado, visto em relação a uma consciência individual e constituído a partir dela; mas essa relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. [...] Na filosofia ocidental, essa constituição do mundo a partir da consciência humana surge com os sofistas: ‘o homem é a medida de todas as coisas’ [...], ressurgiu depois na filosofia pós-renascentista com Descartes [que supõe] como única certeza inabalável a do eu existente [e] encontrou sua expressão máxima em Kant que projeta o mundo dos ‘fenômenos’ – isto é, o mundo como nos aparece, único a que teríamos acesso – a partir da consciência [...]” (ROSENFELD, 2009, p. 78).

Como se nota, a escrita, metaforizada pelo retrato, é incapaz de projetar um ser indiviso. Esse fato, além de mencionado textualmente – “todos esses eus” – é incorporado à própria estrutura, na oscilação entre a primeira e a terceira pessoas. No excerto acima a diarista refere-se a si mesma pelo pronome ‘ela’, patenteando sua cisão e a impossibilidade de falar de si mesma. Para Michel Butor, que retoma a metáfora do retrato ao abordar a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa gramatical no romance, a personagem que assim procede “não sabe dizer-nos o que sabe de si mesma” (BUTOR *apud* CUNHA, 2013, p. 306)<sup>13</sup>. Tanto é assim que falham todas as tentativas da diarista de captar-se a si própria:

Olhou-se ao espelho, para ver como ficaria no retrato. Mas a imagem que viu não lhe pareceu exacta. Procurou debalde em todos os espelhos, no espelho oval do quarto, no espelho escuro da entrada, no espelho envelhecido da sala, nos pequenos espelhos da carteira, no interior das caixas de pó-de-arroz e de ‘make-up’. Mas a imagem pareceu-lhe cada vez mais inexacta (GERSÃO, 1984, p. 29).

Então foi ao fotógrafo, tirar o retrato.

(...) (o tempo parado, o instante preso, ficarás assim pela eternidade adiante – as fotografias eram uma imagem da morte, o seu rosto sem vida, uma máscara de cera, fixa, fria) não havia exactidão e tudo era manipulável, viu enquanto ele levantava e baixava os guarda-chuvas luminosos, a máquina deveria ser imparcial e exacta, mas de algum modo ele fazia-a mentir, e também ela própria era um objecto, assim exposta, à mercê da luz e da objectiva.

De tão manipulada e de tão morta, também não se reconheceu nesse retrato (GERSÃO, 1984, p. 30).

Esse questionamento que duvida “da posição absoluta da ‘consciência central’”, embora tenha revolucionado a arte moderna, é “corriqueiro na ciência e na filosofia” (ROSENFELD, 2009, p. 81). Quase meio século antes, Wittgenstein também o afirmava, embora por outras palavras, em seu tratado lógico-filosófico. De sua proposição 3.02, que estabelece que “[o] pensamento contém a possibilidade da situação que ele pensa. O que é pensável também é possível” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 61), depreende-se o quanto a apreensão do mundo a partir da consciência é limitada, uma vez que a expressão do que é pensável circunscreve-se aos limites da língua. Em 3.031 ao salientar que “[j]á foi dito que Deus poderia criar tudo, salvo o que contrariasse as leis lógicas. Isto porque não podemos dizer como pareceria um mundo *ilógico*” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 61, grifo do autor), o filósofo desmascara a fragilidade dessa consciência que, desejando-se absoluta, projeta o próprio Deus, porém o submete aos mesmos limites que a cerceiam.

A diarista de *Os guarda-chuvas cintilantes* constata esse poder limitador e o mundo artificial que projeta, debatendo-se entre submeter-se a essa consciência ou subjugar-la:

[...] o rigor, por exemplo, com que domava ou desmanchava os sonhos, obrigando-se a lembrá-los, obrigando-os a saltar por dentro de arcos incendiados, as flores imaginadas formando finalmente um ramo, as flores de sombra, de sol, de areia, domar o vento, aprender a cavalgar o vento, pôr um risco de azul a contornar o mar, a dura acrobacia do seu corpo, ao mesmo tempo solto e geométrico, os difíceis exercícios interiores, os saltos mortais de olhos vendados, sobre um fio de arame estendido entre possível e impossível (GERSÃO, 1984, p. 9).

Voltando a Wittgenstein, para quem “o mundo é determinado pelos fatos e por isso consiste em *todos os fatos*” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 55, grifo do autor), tem-se que a consciência somente pode projetar um mundo lógico, único sobre o qual a língua é capaz de dizer. Constatada, porém, a artificialidade dessa projeção consciente, que procura ordenar de modo ilusório a realidade, é ao inconsciente que se recorre em busca da “visão de uma realidade mais profunda, mais real que a do senso comum” (ROSENFELD,

13. “Le «il» nous laisse à l’extérieur, le «je» nous fait entrer à l’intérieur fermé comme le cabinet noir dans lequel un photographe développe ses clichés. Ce personnage ne peut nous dire ce qu’il sait de lui-même.” (O “ele” conduz-nos ao exterior, o “eu” nos faz adentrar o interior fechado como a cabine escura onde um fotógrafo faz suas fotos. Esse personagem é incapaz de dizer-nos o que sabe de si mesmo). Tradução nossa.

2009, p. 81). Entretanto, as imagens do inconsciente esbarram na insuficiência da língua para dizer delas. De acordo com a proposição 3.032 do filósofo austríaco, “representar na linguagem algo que ‘contrarie as leis lógicas’ é tão pouco possível como representar, na geometria, por meio de suas coordenadas, uma figura que contrarie as leis do espaço; ou, então, dar as coordenadas de um ponto inexistente” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 61).

Entretanto, expressionistas, surrealistas, cubistas, valendo-se do insólito e da deformação da imagem, negaram-se a essa ditadura do realismo e produziram obras que expressam “emoções e visões subjetivas”, ou a “imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo” ou, ainda, reduzem a realidade “a suas configurações geométricas subjacentes” (ROSENFELD, 2009, p. 76). Assim como o pintor holandês Escher, que incorpora à sua obra estruturas irrealizáveis como a do cubo ou do triângulo impossíveis, para subverter, por meio da ilusão de ótica, a realidade projetada pela consciência<sup>14</sup>, a redatora de *Os guarda-chuvas cintilantes* também integra ao seu diário o impossível e o absurdo para delatar “a limitação da nossa percepção da realidade diante da impossibilidade de apreender a coexistência do diverso” (OLIVEIRA; FONSECA, 2006, p. 35). Como não consegue exprimir por palavras sua própria multiplicidade nem sua dificuldade – quase incapacidade – de captar de si mesma algo que possa defini-la enquanto indivíduo, ela recorre ao absurdo:

São os óculos que estão mal graduados, pensou. Tirou os óculos, e depois os olhos, pôs duas folhas no buraco dos olhos, duas pedras, dois pássaros, duas nuvens, duas gotas de água, duas algas verdes, duas âncoras, dois barcos, dois peixes, dois sóis, e teve a visão das pedras, das folhas, dos pássaros, dos peixes, variou e depois formou todas as combinações possíveis, no lugar dos olhos, uma folha e um peixe, uma nuvem e um barco, uma alga e um pássaro, um peixe e uma nuvem, uma pedra e um sol, uma âncora e um pássaro, variou e combinou até cair de cansaço. Mas a imagem do espelho continuava a não se parecer com ela (GERSÃO, 1984, p. 29).

## Considerações finais e ainda outras

Pretendo, portanto, estabelecer um limite ao pensar, ou melhor, não ao pensar, mas à expressão do pensamento porquanto para traçar um limite ao pensar deveríamos poder pensar ambos os lados desse limite (de sorte que deveríamos pensar o que não pode ser pensado). O limite será, pois, traçado unicamente no interior da língua; tudo o que fica além dele será simplesmente absurdo (WITTGENSTEIN, 1968, p. 53).

O único romance que valeria a pena escrever seria aquele em que a personagem procurava desesperadamente uma saída, e um dia tropeçava efetivamente nela, e caía para fora, pensou. Mas esse romance era impossível, porque o que caía para fora não era pensável. A própria linguagem também ficava dentro do sistema (GERSÃO, 1984, p. 91).

*Os guarda-chuvas cintilantes*, livro em que o tênue nexos entre os episódios fragmentados e quase surreais precisa ser perseguido pelo leitor, poderia ser um livro de contos, ou um romance: “Apenas um fio mais, atando as coisas, e seria um romance, e se ela não cedesse à tentação e não atasse o fio seria talvez o universo, a possibilidade de todos os romances, excluindo a realidade de nenhum” (GERSÃO, 1984, p. 90).

Não é, portanto, um romance. Não só porque sua redatora inominada não cede à tentação e não ata o fio, mas porque, sob seu título, a palavra diário impõe outro contrato de leitura que não o do romance. Conhecido como espaço onde um “eu” se confessa sem pudores ou receios, espaço para onde se ver-

14. “Escher oferece, com os jogos de perspectiva, um meio de visualização da relatividade que se contrapõe ao absoluto. Conceitos do cotidiano como em cima e em baixo, dentro e fora, são relativos e alterados; relações absolutamente novas a partir de elementos habituais apresentam mundos, ao mesmo tempo, estranhos e possíveis” (OLIVEIRA; FONSECA, 2006, p. 35).

tem os episódios cotidianos observados pela perspectiva de quem o escreve, o diário se vende como caixa de segredos e repositório de um “eu” verdadeiro. É com essa expectativa que o leitor vai às suas páginas, movido pela curiosidade voyeurista pela intimidade alheia. Ao deparar-se, entretanto, com os fragmentos a que não só falta o fio atador, mas o próprio *eu* da escrita, o leitor resta confuso e incomodado.

O diário, que alcançou grande repercussão “com o surto do individualismo romântico” (CUNHA, 2009, p. 15), revela-se, na contemporaneidade, vazio de sentido, uma vez que o sujeito moderno tem consciência de sua fragmentação e instabilidade no mundo. “O sentimento dessa ‘consciência infeliz’ suscita uma verdadeira angústia [e] o desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu” (ROSENFELD, 2009, p. 88).

No campo das artes, essa angústia induz às técnicas de pesquisa e experimentação. No romance, desfaz-se a personalidade individual, que se torna abstrata “para que se revelem tanto melhor as configurações arquetípicas do ser humano” (ROSENFELD, 2009, p. 89). Esse percurso que vai do auge da individualização até a busca de ressignificação do “eu” é abordado pela diarista de *Os guarda-chuvas cintilantes*:

Sou lindíssimo, disse o autor fascinado. Lindíssimo, lindíssimo, lindíssimo. De tal modo que não posso despegar os olhos do espelho. E tudo o que existe, sou tentado a converter em ‘eu’. Porque só tenho olhos para mim.

Sentou-se na cadeira, cruzou as pernas e começou a devorar o mundo. Engolia, engolia, engordava sem medida e a inflação do eu era tão grande que a certa altura rebentava e caía numa chuva de estilhaços.

E então pacientemente, de gatas, ia procurando os pedaços, aqui e ali, e começava a colá-los outra vez com Araldite (GERSÃO, 1984, p. 25).

Nesse excerto, que constitui a entrada do diário de “quarta, 5”, a diarista encontra uma metáfora adequada para falar do indivíduo centrado em si mesmo, que projeta o mundo a partir de sua própria consciência. À medida que o mundo ordenado desse indivíduo começa a perder sentido e ele toma consciência de sua instabilidade, a metáfora assume contornos alegóricos, denunciando a dificuldade de falar dele. Finalmente, ao buscar uma expressão desse novo homem que já não se encontra integrado ao mundo, a diarista esbarra no indizível. “Existe com certeza o indizível. Isto se mostra, é o que é místico”, diz Wittgenstein (1968, p. 129) em seu aforismo 6.522. É preciso, então, mostrá-lo, mas “o que *pode* ser mostrado *não pode* ser dito”, assevera ainda o filósofo (1968, p. 78) em sua proposição 4.1212. Assim, a diarista recorre ao discurso absurdo – o homem de gatas a colar-se com Araldite – para oferecer dele uma imagem que se aproxime do que ela não consegue dizer sobre sua desintegração e constante busca por uma identidade que se revelará, sempre, frágil e imperfeita.

Embora o próprio Wittgenstein (1999, p. 26) tenha reconhecido, anos mais tarde, que o *Tractatus* abriga “graves erros”, e que tais erros tenham sido demonstrados por meio da própria lógica matemática<sup>15</sup>, a filosofia tractatiana é pioneira em substituir a reflexão sobre a consciência pela reflexão sobre a língua colocando-a em termos radicais (GIANNOTTI, 1968, p. 47). No âmbito desta nossa reflexão sobre o silêncio na obra de Teolinda Gersão, interessou-nos, entretanto, o paradoxo no qual se assenta o *Tractatus*, isto é, o de ser uma obra que tenta dizer o que está fora dos limites da língua, constituindo-se, portanto, de proposições absurdas que desembocam na obrigatoriedade do silêncio. Esse paradoxo nos interessa porque o

15. “[...] a teoria da significação desenvolvida no *Tractatus* pressupõe a decidibilidade de todas as proposições, isto é, que sempre possamos dizer de uma sentença corretamente formada se é falsa ou verdadeira”. Entretanto, “em 1931, Gödel mostrou que proposições aritméticas elementares não podiam ser demonstradas na base de um sistema axiomático completo, não sendo, pois, possível decidir-se de sua verdade ou falsidade, utilizando unicamente processos postos à disposição pelo sistema” (GIANNOTTI, 1968, p. 46). A demonstração de Gödel que, por outras palavras, mostra que “a verdade nem sempre é demonstrável” (DOXIADIS, 2010, p. 108), lança por terra “o princípio em que Wittgenstein assentara o *Tractatus*” (GIANNOTTI, 1968, p. 46).

‘calar’ wittgensteiniano traduz-se em ‘mostrar’ – o que não pode ser dito deve ser mostrado, assim poderia ser expressa a proposição de número 7 – entretanto, como bem aponta José Arthur Giannotti (1968, p. 45), há nisso “uma dificuldade de que o próprio Wittgenstein se deu conta”, a de que “para mostrar o que deve ser mostrado além do discurso, para indicar a indizibilidade das formas lógicas é preciso falar, ainda que a fala seja absurda”. Todavia, ainda que para Giannotti (1968, p. 45) esse absurdo possa caracterizar o *Tractatus* como “obra de passagem [à qual] não cabe atribuir demasiada importância” uma vez que deverá ser abandonado no final, compartilhamos da leitura de Margutti, para quem “embora girando em falso através da enunciação de contrassensos que conduzem à morte do dizer, o *Tractatus* consegue aos poucos [...] propiciar um renascimento através do mostrar” valendo-se do “fracasso da tentativa de dizer” (MARGUTTI, 2004, p. 101).

O diário, que em sua acepção não literária já é uma forma silenciada de escrita, na medida em que nada diz daquilo que promete, isto é, oferece apenas uma imagem ilusória de sujeito unívoco, é subvertido nesse trabalho de Teolinda Gersão, pois rompe o silenciamento original denunciando a falácia, mas o aprofunda ao esbarrar na insuficiência da língua para dar conta de um *eu* multifacetado. Ao final da leitura nada se pode dizer de sua autora que a defina de forma individualizada, entretanto, sua multiplicidade foi escancarada e mostrou-se a precariedade e efemeridade da personalidade.

## Referências

ABRAVANEL, G. Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary, by Marjorie Perloff (bookreview). *The Wilson Quarterly*. Washington DC, v. 20, p. 97-98, Autumm. 1996. Disponível em: <<http://archive.wilsonquarterly.com/book-reviews/wittgensteins-ladder-poetic-language-and-strangeness-ordinary>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

CUNHA, S. M. S. A. Linhagem e morfologia de um subgênero: o romance-diário. In: *Dias inventados: o romance-diário na ficção portuguesa contemporânea*. 2013. f. 9-46. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de línguas e cultura, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

\_\_\_\_\_. O estranho “diário” de Teolinda: o “inconsciente em relâmpagos”. In: *Dias inventados: o romance-diário na ficção portuguesa contemporânea*. 2013. f. 297-328. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de línguas e cultura, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

D'OLIVEIRA, A. M. Vida e obra. In: WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 5-16.

DOXIADIS, A. *Tio Petros e a conjectura de Goldbach: um romance sobre os desafios da Matemática*. Tradução de Cristiane Gomes de Riba. São Paulo: Editora 34, 2010.

FISCHER, M. Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary, by Marjorie Perloff (bookreview). *Philosophy and literature*. v. 21, n. 2, p. 489-491, out. 1997. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/26883>>. Acesso em 25 jul. 2016.

GERSÃO, T. *As águas livres: cadernos II*. Porto: Sextante Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. *Os guarda-chuvas cintilantes: diário*. Lisboa: O jornal, 1984.

\_\_\_\_\_. *O silêncio*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

GIANNOTTI, J. A. Introdução. In: WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Nacional, 1968.

HAGBERG, G. Wittgenstein's Aesthetics. In: ZALTA, E. N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Fall 2014 Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/wittgenstein-aesthetics/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

MARGUTTI, P. R. O *Tractatus* de Wittgenstein como obra de iniciação. *Filosofia Unisinos*. São Leopoldo/RS, v. 5, n. 8, p. 81-104, jan. jun. 2004. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/6540>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

MAUTHNER, F. Arte de la palabra. In: *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Traducción de José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001. p. 109-160.

OLIVEIRA, A. M.; FONSECA, T. M. G. Conversas entre Escher e Deleuze: tecendo percursos para se pensar a subjetivação. *Psicologia e sociedade*. São Paulo. v. 18, n. 3, p. 34-38, set. dez. 2006. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v18n3/a05v18n3>>. Acesso em 02 jan. 2015.

PERLOFF, M. Introduction. In: *Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago: University of Chicago Press, 1996. p. 1-24. Disponível em: <<http://marjorieperloff.com/books/wittgensteins-ladder/wl-introduction/>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 75-97 (Debates).

SONTAG, S. A estética do silêncio. In: *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

TEIXEIRA, I. New criticism. *Cult*, São Paulo, p. 34-37, set. 1998. Disponível em <[http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult\\_fortunacritica\\_3.pdf](http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult_fortunacritica_3.pdf)>. Acesso em 12 ago. 2013.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Nacional, 1968.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 25-26.

\_\_\_\_\_. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.

Recebido em 11/08/2016  
Aprovado em 15/11/2016