

## NOVOS TEMPOS, NOVOS PARADIGMAS

Sílvia Maria Guerra Anastácio\*  
Célia Nunes Silva\*\*

### Resumo

Este trabalho analisa duas representações pictóricas de mulheres. O primeiro quadro se intitula *I am half-sick of shadows*/"Estou entediada das sombras", por Sidney Meteyard (1868-1947), e o segundo é uma obra de arte conhecida como *Las meninas*/"As meninas", por Diego Velásquez (1599-1660). Focaliza o modo como o observador interage com ambas as telas, gerando múltiplas leituras e abordando o tema da visibilidade através de uma perspectiva sistêmica.

### Palavras-chave

Feminismo; Múltiplas verdades; Olhar do observador; Representação; Sistema.

### Abstract

This paper deals with two pictorial representations of women. The first picture is called 'I am half-sick of shadows,' by Sidney Meteyard (1868-1947), and the second one is the famous work of art 'Las Meninas,' by Diego Velásquez (1599-1660). It focuses on the way the observer interacts with both pictures, thus generating multiple readings and approaching the theme of visibility in a systemic perspective.

### Keywords

Feminism; Multiple Truths; Observer's Gaze; Representation; System.

---

\* Departamento de Letras Germânicas – Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia – UFBA - 40170-290 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: smganastacio10@hotmail.com

\*\* Departamento de Neuropsiquiatria – Faculdade de Medicina – Universidade Federal da Bahia – UFBA – 40000-000 – Salvador – BA – Brasil. E-mail: celianunessilva@aol.com

*O olhar é um signo inquieto [...]. Provoca uma sinestesia, uma indivisão de sentidos [...], cujas impressões comungam, de maneira que se possa atribuir a um, poeticamente, o que acontece ao outro: todos os sentidos podem, pois, "olhar", e inversamente, o olhar pode sentir, escutar, tocar...*

*Goethe: 'As mãos querem ver, os olhos querem acariciar'.*

Roland Barthes – *O óbvio e o obtuso*

## **Introdução**

Para construir o signo feminino dentro de um sistema de representação pictórica, o artista concebe imagens que expressam atitudes e valores mais ou menos explícitos. Cabe ao observador, a depender do seu código cultural e do seu conhecimento de mundo, interpretar os planos denotativos e conotativos dessa linguagem pictórica polissêmica, pois toda imagem pressupõe uma cadeia de significados, podendo o leitor/observador escolher uns e rejeitar outros. Mas, em realidade, o significante nunca se esvazia completamente, mantendo um constante desdobramento semântico que, de acordo com a época em que a obra se acha contextualizada, de acordo com o seu estilo, ou, ainda, de acordo com o processo de criação de cada artista, dará margem à construção de múltiplas interpretações ou múltiplas narrativas sobre a obra, que constituem as possíveis 'verdades' daquela representação.

Neste trabalho, pretende-se comparar duas representações pictóricas de épocas e artistas diferentes para refletir sobre a questão do critério de verdade ou possíveis verdades, que se pretende ancorar a uma obra de arte. Esta reflexão se ocupa em abordar a questão da visibilidade feminina, repensando-a à luz de teóricos como Kristeva, Foucault e Spivak.

## **Uma reflexão sobre a hermenêutica romântica**

A hermenêutica romântica, que teve o seu momento de maior reconhecimento no mundo ocidental no final do século XVIII e no século XIX, postulava que compreender o outro era compartilhar, de algum modo, da sua subjetividade. Esse ideal romântico buscava penetrar no íntimo do autor, do artista e de sua obra, na tentativa de desvelar "o discurso do outro para além da própria situação existencial do autor" (RICOEUR *apud* GRANDESSO, 2000, p. 172). Segundo o estudioso Schleirmacher, a compreensão "decorria de um ato adivinhatório", pois na sua opinião, cada um de nós "leva em si um mínimo de cada um dos demais, e isto estimula a adivinhação por comparação consigo mesmo" (SCHLEIERMACHER *apud* GRANDESSO, 2000, p. 173). Pretendia-se, então, que o observador chegasse a uma leitura supostamente correta do texto e, em decorrência dessa atitude, buscou-se aproximar as ciências humanas das ciências da natureza, passando-se a adotar procedimentos analíticos sistemáticos que o levassem a interpretar o texto ou a obra de arte com o máximo de exatidão possível.

Para penetrar no modelo romântico de representação, esta análise parte da tela do pintor Sidney Meteyard (1868-1947), intitulada *I am half-sick of shadows, said the Lady of Shalott*. O pintor faz parte de um movimento iniciado na Inglaterra no fim do século XIX, conhecido como Pré-Rafaelita, composto por pintores e poetas. Apesar de esses artistas pintarem os seus modelos com minúcia, seus quadros não são realistas, e o espírito que se depreende das obras

é romântico: elegiam temas como a beleza, o amor e a busca da verdade, retratando cenários bucólicos. Observe-se:



*"I Am Half-Sick of Shadows", said the Lady of Shalott,*  
de Sidney Harold Meteyard (1913).

O quadro que serve de ponto de partida para esta análise foi inspirado por um poema narrativo do século XIX, escrito pelo autor inglês Alfred Tennyson (1809-1892). Trata-se do poema "The Lady of Shalott", onde se lê, na oitava estrofe da versão publicada em 1842<sup>29</sup>:

But in her web she still delights  
To weave the mirror's magic sights,  
For often through the silent nights  
A funeral, with plumes and lights  
And music, went to Camelot;  
Or when the Moon was overhead,  
Came two young lovers lately wed.  
"I am half sick of shadows," said  
The Lady of Shalott (TENNYSON, 1842)<sup>30</sup>.

A tela analisada ilustra uma parte do poema em que uma jovem é descrita como uma prisioneira, que vive isolada no alto de uma torre. Noite e dia, trabalha no seu tear, proibida de olhar pela janela. Dali só vislumbra as sombras do mundo, que se refletem num espelho à sua frente e que ela retrata no seu tear. Ali não há luz do sol ou ar puro, e o espelho ao fundo projeta a visão de um jovem casal que, segundo conta o poema, é a própria modelo e o seu cavaleiro andante, com quem sonha todos os dias. Logo, este reflexo espelhado faz o leitor visualizar os pensamentos da jovem. Trata-se de uma visão romântica da realidade, em que o observador penetra na subjetividade do outro, aqui

<sup>29</sup> Disponível em < <http://charon.sfsu.edu/tennyson/tennlady.html>>. Acesso em 07/03/2010.

<sup>30</sup> Na tradução de Helena Barbas (2006): "Mas na sua tapeçaria ainda se delícia/ A tecer as visões mágicas do espelho/ Pois muitas vezes nas noites caladas/ Um funeral, com plumas e luzes/ E música, entrou em Camelot/ Ou quando a lua se ergueu a pique/ Vieram dois jovens amantes recém casados/ "Estou meio farta das sombras" disse/ A Senhora de Shalott."

Disponível em: <[http://www.helenabarbas.net/traducoes/2006\\_Tennyson\\_Lady\\_Shalott\\_H\\_Barbas.pdf](http://www.helenabarbas.net/traducoes/2006_Tennyson_Lady_Shalott_H_Barbas.pdf)>. Acesso em 04/03/2010.

representada pelo sonho do modelo, que passa como a cena de um filme projetada sobre o espelho pintado na tela. Segundo a ideologia romântica, que idealizava uma interpretação correta para cada obra, o observador tinha de penetrar na verdade da obra analisada e, utopicamente, descobrir a intenção do próprio autor ao criá-la.

Este quadro problematiza, portanto, a questão do papel da mulher e do espaço que ocupa frente à sociedade. A atitude do modelo é de passividade, pois ela não pode nem contemplar o mundo lá fora, que só consegue perceber através de reflexos, de sombras; daí o título da tela *I am half sick of shadows*, extraído de um verso do poema narrativo que inspirou o pintor. Esse signo feminino, perenizado pelo poema e pela tela, cristaliza o papel daquela que vive à sombra do mundo; encarcerada, invisível e buscada apenas como objeto de desejo.

Os teóricos contemporâneos têm se posicionado a respeito dessa condição feminina de subalternidade e de exílio, pois segundo Kristeva:

Não é preciso estar numa terra estranha para ser exilada: as mulheres, por exemplo, são exiladas no seu próprio país, alienadas por uma língua e uma cultura, que somente reconhecem o feminino como uma divergência da norma masculina. As categorias de alienação e [...] a condição de ser 'estrangeiro' tornaram-se endêmicas à nossa época (Kristeva *apud* Lechte 1990:.s.p.).

Quando à indiana e militante feminista que hoje vive nos Estados Unidos, Spivak, em seu texto "Será que o subalterno pode falar?", ela reflete sobre o que é ser subalterno: "quem tem um acesso limitado ou nenhum ao imperialismo cultural" (SPIVAK, 1994 – tradução nossa). Assim, no mundo machista, as expectativas culturais são as de que a mãe, primordialmente, ocupe o papel da que zela, e o pai, o do mantenedor. Consequentemente, este ocupa um papel periférico com relação ao cotidiano familiar, a não ser quando se faz necessária alguma tomada de decisão importante na família, o que implica uma afirmação do poder masculino; nestas ocasiões torna-se, então, o elemento central da cena. Tais expectativas comumente conduzem a problemas sérios, pois quando há conflitos familiares, a resposta social tem sido a de culpar os atores (principalmente a mãe), mais do que o próprio *script*, o que se deve a um abuso quanto às prescrições dos papéis de gênero (WALTERS *et al.*, 1988, p. 35). Esses papéis são fatores-chave na estrutura e funcionamento da vida familiar, mas em contrapartida, a família é também o local em que tais funções são obrigatoriamente ensinadas e apresentadas. De modo que os papéis modelam as relações familiares, ao mesmo tempo que criam conflitos e dilemas na família.

Mesmo quando a mãe trabalha fora de casa, ela é vista na sociedade como a principal responsável pelos filhos, sendo que tanto sua carreira quanto suas necessidades pessoais ficam em segundo plano, com relação às do marido. Desconsiderando o fato das esposas trabalharem fora de casa ou não, é ainda comum o esposo agir como chefe da casa, sendo, assim, o poder conferido ao "rei". Logo, tratar como iguais aqueles que são desiguais é semelhante ao ditado que diz: "se a pedra cai sobre o ovo, coitado do ovo, se o ovo cai sobre a pedra, coitado do ovo". Ocorra o que ocorrer, o resultado é sempre o mesmo: a mulher leva a culpa e assume que se algo deu errado na família, deve-se a ela.

Compreende-se, pois, que a mulher como subalterna está em desvantagem em uma miríade de situações, especialmente nos países de terceiro mundo, como alerta Spivak. Ela ainda se encontra na sombra, já que a família faz parte de uma moldura patriarcal machista; esse poder masculino é mantido pela classe dominante, em que predomina todo um jogo de interesses, especialmente de

ordem econômica. No livro "A terapia feminista da família", as autoras afirmam: "quando nos preocupamos com o funcionamento interno das famílias, sem que mudemos as diferenças de poder, somos cúmplices da sociedade na manutenção da opressão feminina (GOODRICK *et al.*, 1990, p. 31).

Para Spivak, a representação do subalterno propriamente dito não existe, porque quando os intelectuais pensam que estão representando a mulher na condição de subalternidade, estão, em realidade, representando a si próprios. Pois estes só são capazes de retratar um protótipo, uma figura idealizada do subalterno. A conclusão a que Spivak chega é a de que, apesar do subalterno, no caso, a mulher, habitualmente não ter voz, ela não precisa de um representante; se isto ocorrer, será visto como uma proteção e uma perpetuação dessa subalternidade, mantendo-a sempre no espaço do desvalimento (SPIVAK, 1994). A propósito, no que diz respeito à representação plástica de Sidney Meteyard, aqui abordada dentro da hermenêutica romântica, ela perpetua essa subalternidade analisada por Spivak, pois é mais uma fantasia masculina de mulheres marginalizadas, excluídas, silenciadas. Mais um protótipo entre tantos estudos de gênero.

### **Uma trajetória em direção à hermenêutica contemporânea**

A visão romântica - que pregava a necessidade de se adotar um processo empático de apreensão de sentido, ou seja, o observador 'sentia com' o outro - seria, mais adiante, sucedida pela hermenêutica moderna, que defendia a possibilidade de se compreender o sentido de uma obra através da razão e da observação. Essa hermenêutica moderna acredita que o(s) significado(s) do texto é(são) o(s) significado(s) do autor; há um sentido objetivo, determinado, que cabe ao intérprete captar através de sua observação cuidadosa (GRANDESSO, 2000, p. 173). Esse pensamento lógico-científico (WHITE, 1993, p. 89-90) fundamenta-se em uma análise objetiva do problema, que deve ser considerado com detalhes; então, o observador olha e levanta hipóteses que o levarão, com mais segurança, ao significado que o autor quer imprimir em determinada obra.

Quanto à segunda representação plástica que se tenciona examinar neste trabalho, trata-se de uma tela de Diego Rodríguez de Silva Y Velásquez (1599-1660), expressiva do realismo espanhol do século XVII, portanto, anterior ao primeiro quadro comentado neste trabalho, o qual data do século XIX. A tela é 'As Meninas', pintada em 1656. Chamada, inicialmente, "A Família", foi resgatada de um incêndio e levada para o museu do Prado, onde passou a ser conhecida por seu nome atual (LUCCHESI, s.d., p. 01). Obra prima da pintura espanhola, parece sinalizar em sua representação que o 'verdadeiro é mais importante que o belo' (GILI, 1966, p. 162); trata-se, pois, de um realismo muito especial, "que se elevará ao mais alto grau do pensamento", buscando o artista pintar as "coisas como são e como estão, ou como são na sua essência e como estão em determinada situação" (GILI, 1966, p. 162). Um instante qualquer é, então, cristalizado e perenizado para ser observado e analisado pelo espectador. Vejamo-la:



*Las Meninas*, de Diego Velázquez (1656).

A tela que aparentemente mostra apenas uma cena ingênua e trivial de família, que é representada de forma objetiva, não parece trazer nenhuma novidade para a tradição figurativa da pintura flamenga a que pertence. Mas ao focalizá-la melhor, o observador descobre uma rede tecida por múltiplos olhares, bem como uma tensão estrutural, que aproximariam esse modo de representação daquele em que se reconhece uma fratura barroca; uma pintura cujas tensões e multiplicidade de possíveis verdades dentro de uma só obra indicia não mais um único universo, mas um "multiverso".

Percebe-se, então, uma "fusão de horizontes" (GRANDESSO, 2000, p. 174) entre intérprete e obra, num recorte que também aproxima esta tela, de certo modo, da hermenêutica contemporânea. De qualquer sorte, em se tratando de arte, tudo é possível, pois segundo o escritor Ezra Pound, "o artista é a antena da raça"; assim sendo, ele pode estar bem adiante do seu tempo. Dentro dessa hermenêutica, que pode sintonizar "As Meninas" com o espírito da pós-modernidade, percebe-se que toda a composição se organiza e se constrói incluindo o observador, partindo-se do pressuposto de que "compreendemos só o que já sabemos" (GRANDESCO, 2000, p. 174). Logo, não existe um significado em si para ser capturado em cada obra porque a verdade da obra depende de

quem a busca, de onde o observador está. Por isso, tal verdade pode ser constantemente recriada. Depende de cada observador e da maneira como penetra na obra, estando esta consigna, implicitamente dita e metaforizada no quadro em apreço. Logo, não há uma única verdade, mas múltiplas verdades, múltiplas narrativas e possíveis olhares. "Há um interjogo dialógico" que se impõe, visto que "compreender é sempre mais do que meramente recriar o significado de alguém. A compreensão envolve sempre um projetar-se do intérprete sobre o objeto de sua compreensão, a partir de expectativas relacionadas a algum sentido determinado" (GRANDESCO, 2000, p. 175).

Observe-se, portanto, que o motivo central de "As Meninas" é uma infanta rodeada por suas criadas, no atelier do artista ou num salão qualquer da corte. Mas o motivo subliminar é a tematização do poder, já que o observador é capaz de identificar duas classes sociais: a que trabalha (as criadas, e ainda, o próprio artista, pintando o rei e a rainha, que aparecem refletidos em um espelho, ao fundo do quadro) e a que se beneficia com esse trabalho (a aristocracia, representada pela menina, cujo poder aparece enfraquecido pela imagem de seus pais) (LUCCHESI, s.d., p. 3).

Por outro lado, percebe-se que no primeiro plano da realidade encontra-se retratado um conjunto de personagens, que configura uma iconologia do poder; no segundo plano, somos nós, os observadores, que olhamos e somos olhados, numa reciprocidade dialógica. Afirma Foucault em "As palavras e as coisas":

A esse mesmo espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso, com a imensa armação que o sustenta. O pintor, em contrapartida, é perfeitamente visível [...]

Fixa um ponto invisível [...] somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego [...] onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos [...]

Nenhum olhar é estável [...], o sujeito e o objeto, o espectador e o modelo invertem seu papel ao infinito [...]. Somos vistos ou vemos? (Ibidem, p. 21). Olhamo-nos olhados pelo pintor (FOUCAULT, 1992, p. 19 - 22).

Num jogo de incertezas e envolvendo o espectador numa rica teia de relações, a pintura de Velásquez encena, portanto, uma crítica da representação, introduzindo um tom de incerteza, de flexibilidade, bem como uma multiplicidade de verdades no seu bojo. O espectador torna-se, então, protagonista da cena e co-participante do próprio processo interpretativo/criativo, que é re-escrito a cada instante e por cada espectador que saiba contar uma nova história a partir do que é observado. De modo que, numa relação de co-narração ou co-construção, observador e observado vão infinitamente re-escrivendo as suas histórias, pois nem um nem o outro está imune aos efeitos da observação; ambas as partes estão implicadas num processo de perene construção, de semiose infinita, para o qual várias histórias incompletas convergem.

Esta ideia da circularidade do olhar, que despreza a linearidade e a simplicidade causal, representa o paradigma contemporâneo ditado pela visão da cibernética de segunda ordem, na qual todas as regras fixas e os "a priori" saem de cena, passando a linguagem do observador a dominar o palco perceptivo. Então, temas como subjetividade, fusão entre observador-observado, ética, cultura, ressurgem na literatura, nas artes em geral, com todo o vigor (RAPIZO, 1998, p. 71). De modo que os sistemas - e toda a obra de arte é um sistema sógnico - estão sempre se desarrumando, para novamente tornarem a se

arrumar, a partir de novas histórias construídas, obedecendo a um percurso interpretativo que vai de um caos fecundo para buscar sempre novas ordens.

No que concerne aos sistemas sociais, a pergunta hoje não seria mais: "como é este sistema?", mas sim: "Como é gerado o sistema que descrevemos? Como é esse processo?". Ora, no que concerne a esses questionamentos, a cibernética de segunda ordem transformou-se, portanto, em uma epistemologia, uma vez que passou a interessar-se pelo "conhecer", incluindo no seu campo de análise indagações sobre as propriedades do observador. Em realidade, essa cibernética de segunda ordem, que inspira os novos paradigmas da pós-modernidade, procura indagar sobre como emergem determinadas crenças, que buscam descrever possíveis formas da realidade; ou questiona que tipo de processo teria gerado esta ou aquela definição, mantendo uma perspectiva voltada para o processo da obra em si, para a sua gênese. Além disso, partindo-se do pressuposto de que a realidade é uma construção, tal postura leva o observador a pensar sobre que tipos de implicações estariam no bojo de uma determinada teoria. Isto, por sua vez, requer que se admita sempre a existência de outras alternativas, ao menos potencialmente, e que se reconheça a importância de se assumir a responsabilidade pela escolha de qualquer um desses caminhos.

### **Reflexões finais sobre a redefinição de espaços hermenêuticos**

Em suma, que diferença se pode observar entre as duas representações plásticas analisadas neste trabalho! No primeiro recorte está representada a situação da mulher que não se articula com o seu em torno e que é uma exilada na própria terra; na segunda, uma tela reversível, cujos espaços se dobram e se desdobram, cujas dimensões escapam a uma delimitação pré-fixada, "em que o óbvio é o temático, mas o sentido obtuso aparece e desaparece; [...] num jogo de presença/ausência, que desintegra o personagem, reduzido a um simples conjunto de facetas" (BARTHES, 1990, p. 56).

Nesta segunda representação, percebe-se que a infanta incorpora o poder feminino, mas este ainda de forma incipiente, enfraquecido pela sua imaturidade e por reinar à sombra dos pais, cujo reflexo aparece espelhado. Além disso, "As Meninas" é mais uma representação que carece de um representante masculino, o pintor Velásquez, para se articular. Mas se, de um lado, perpetua-se a subalternidade, enquanto se mantém a mulher em situação de desvalimento, por outro lado, este mesmo quadro pode metaforizar uma narrativa mais esperançosa, especialmente, se levar-se em conta que o espaço privilegiado do quadro, em torno do qual a verdadeira representação se organiza, não tem uma identidade definida. Este observador incógnito não se acha sexualmente marcado, e, ao menos, abre-se ou clareia-se um espaço onde, quem sabe, as mulheres possam exercitar a sua voz, sem ter de continuar indefinidamente se conformando em obedecer a um paradigma heterossexista. Segundo a militante indiana, Spivak, em seu manifesto, *The Spivak Manifesto*, lê-se:

Não queremos permanecer em silêncio sobre assuntos que dizem respeito aos nossos direitos de existir no mesmo espaço que aqueles que são reconhecidos pelo gênero a que pertencem. [...]

Vamos conseguir isso [...] através da educação, ou expondo nossas vidas e nossos pontos de vista (SPIVAK, 1997, s/n).



Em realidade, o que se percebe é que a socialização do homem é concebida através de sua jornada em direção à individualidade e autonomia, enquanto a da mulher encoraja a imitação, a incorporação, o pertencimento. Assim, para as mulheres há mais ênfase no relacionamento que na individualidade e na autonomia, mas o que fazer para mudar todo um *status quo*? Ora, ou se pontua uma maior relevância da autonomia sobre a relação, que não há, ou a tendência a se perpetuar o sentimento de inferioridade da mulher manter-se-á inalterada.

De fato, ambas as características, a autonomia e a relação, são importantes e necessárias à vida, tanto dos homens como das mulheres. E não há porque dar-se um maior destaque a nenhuma dessas qualidades, sob pena de manter-se a improdutiva e desgastante "guerra dos sexos". Pode-se perceber, então, que mais do que uma diferença rígida de papéis, o que marca os bons relacionamentos é a reciprocidade e a interdependência. Mas pelo fato de se confundir sexo biológico com papéis sexuais socialmente prescritos, acredita-se ser natural, inevitável e imutável todo um comportamento sexista cristalizado e mantido em conserva pela sociedade. Há de se aplaudir, assim, tanto o esforço do homem de ter uma atuação mais expressiva no espaço doméstico, quanto a busca da mulher de assumir um trabalho fora de casa, após tantos anos como dona-de-casa.

O modelo feminista, portanto, propõe que haja uma simetria de papéis na qual ambos os sexos desempenhem tanto tarefas instrumentais como expressivas; que o poder entre homem e mulher obedeça a um critério igualitário; e que a criação dos filhos seja da responsabilidade de ambos os pais. No modelo feminista, o homem teria que abrir mão do seu poder e *status*, enquanto a mulher haveria de renunciar à ideia de que seria economicamente mantida pelo seu homem.

Portanto, as mudanças no que diz respeito ao papel da mulher na família têm levado o movimento feminista a questionar os papéis, as regras e as funções que organizam as interações homem-mulher. O feminismo busca compreender e mudar o processo de socialização que determina que homens e mulheres sigam pensando e atuando segundo uma ótica sexista com a dominação masculina, mas as formulações que pretendem ser independentes do gênero, ou "neutras", na realidade são sexistas porque reproduzem a ficção social de que existe, atualmente, igualdade entre homens e mulheres. As mulheres ainda estão em desvantagem perante a sociedade e o fato de não se reconhecer esta situação significa redobrar tal desvantagem.

## **Agradecimentos**

Agradecimentos ao NEIM (Núcleo de Estudos da Mulher), associação ligada à UFBA, que trabalha com estudos de gênero.

ANASTÁCIO, S. M. G.; SILVA, C. N. *New Times, New Paradigms. Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 2, n. 1, p. 35-45, 2010.

## **Referências**

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

FOLEY, V. *Introdução à terapia familiar*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artes Médica, 1990.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GILI, G (org.). *Historia ilustrada de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1966.

GOODRICH, T. J. *et al. Terapia feminista da família*. Trad. R. M. Garcia. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

GRANDESSO, M. *Sobre a reconstrução do significado*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

HOFFMAN, L. O ciclo de vida familiar e a mudança descontínua. In: CARTER, B.; McGOLDRICK, M. *et al. As mudanças no ciclo de vida familiar*. Uma estrutura para a terapia familiar. Trad. Maria Adriana Veríssimo Veronese. Porto Alegre: EDITORA, 1995, p. 84 – 96.

LECHTE, J. *Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990.

LUCCHESI, I. O ser e o poder: a linguagem em 'As Meninas', de Velásquez. **Revista Saberes**. Letras & Mídias, s.d. Disponível em <[www.estacio.br/letras/revista/interpreta/velasquez.htm](http://www.estacio.br/letras/revista/interpreta/velasquez.htm)>. Acesso em 02/05/2010.

PAPP, P. *El proceso de cambio*. Buenos Aires: Paidós, 1988.

RAPIZO, R. *Terapia sistêmica de família – da instrução à construção*. Rio de Janeiro: Noos, 1998.

SLUZKI, C. E. Cibernética y terapia familiar. Un mapa mínimo. In: \_\_\_\_\_. *Sistemas Familiares*, Buenos Aires, p. 65 - 69, 1987.

SPIVAK, G. Can the subaltern speak?. In: WILLIAMS, P. & CHRISMAN, L. (eds.) *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. S.l.: Harvester Wheatscheaf, 1994, p. 66 - 111.

\_\_\_\_\_. The Spivak Manifesto. Mikhail Pokrovscky. 1997. Disponível em <[www.geocities.com/WestHollywood/Heights/2011/spivak.html](http://www.geocities.com/WestHollywood/Heights/2011/spivak.html)>. Acesso em 06/02/2010.

TENNYSON, A. The Lady of Shalott (1842). Disponível em <<http://charon.sfsu.edu/tennyson/tennlady.html>>. Acesso em 08/05/2010.

\_\_\_\_\_. A senhora de Shalott. Trad. Helena Barbas (2006). Disponível em <[http://www.helenabarbas.net/traducoes/2006\\_Tennyson\\_Lady\\_Shalott\\_H\\_Barbas.pdf](http://www.helenabarbas.net/traducoes/2006_Tennyson_Lady_Shalott_H_Barbas.pdf)>. Acesso em 08/05/2010.

VASCONCELLOS, M. J. E. *Terapia familiar sistêmica*. Base cibernética. São Paulo: Psy II, 1995.

WATZLAWICK, P.; BEZVIN, J. H.; JACKSON, D. *Pragmática da comunicação humana*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1967.

WHITE, M.; EPSTON, D. *Medios narratives para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós, 1993.