

A PESQUISA HISTORIOGRÁFICA SOB UMA PERSPECTIVA WITTGENSTEINIANA

Antonio Miguel
Universidade Estadual de Campinas (FE-UNICAMP)
miguel37.unicamp@gmail.com

Pretendo, aqui, falar do modo como venho lidando com o problema metodológico da pesquisa em história da educação matemática. Indo direto ao assunto, e dando continuidade à linha de argumentação desenvolvida no artigo (Miguel, 2010), persisto aqui na tese que nele defendi, de que pesquisar - em qualquer domínio ou campo de investigação, e também, portanto, no domínio da pesquisa em história da educação matemática - é "lutar" com jogos de linguagem. E lutar com jogos de linguagem não é lutar contra jogos de linguagem, mas procurar evitar armadilhas a que alguns deles sempre nos conduzem e colocar-se nos rastros de outros que possam nos auxiliar a ampliar adequadamente o campo de significações relativas às questões que desejamos esclarecer, por meio de investigação metodicamente indisciplinar. É claro que essa tese se filia a uma atitude metodológica de inspiração wittgensteiniana¹, e ainda que Wittgenstein jamais tenha feito ou pretendido fazer pesquisa historiográfica, o desafio que me coloco aqui é o de explicar como venho tentando constituir, em minhas atividades de pesquisa no campo da educação (matemática), um referencial metodológico inspirado - ainda que não exclusivamente - no pensamento não essencialista e não dogmático de Wittgenstein. Esse referencial coloca as práticas culturais não apenas como objetos centrais e privilegiados de investigação historiográfica, como também as vê como percursos metodológicos indisciplinados por intermédio dos quais se pode esclarecer, isto é, ampliar adequadamente as significações relativas a questões quaisquer que sejam tomadas como objeto de investigação historiográfica. Nesses percursos indisciplinados de investigação, as práticas culturais são concebidas como jogos simbólicos em um sentido consonante àquele dado por Wittgenstein à expressão *jogos de linguagem*.

¹ Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem de Wittgenstein (2000, p. 35): "A linguagem arma a todos as mesmas ratoeiras; é uma imensa rede de caminhos transviados facilmente acessíveis. E assim vemos os homens, um após outro, a andar pelos mesmos caminhos e já sabemos onde é que tomarão um desvio, onde continuarão a andar em frente sem reparar na bifurcação, etc. etc. O que tenho que fazer é, portanto, erigir postes de sinalização em todas as bifurcações em que há caminhos errados, de modo a ajudar as pessoas perto dos locais perigosos".

Penso que, por um lado, o pensamento deste autor nos autoriza a conceber dinamicamente os jogos de linguagem como *jogos de encenações* ou performances. Nesse sentido, destaco aqui o segundo exemplo de jogos de linguagem que Wittgenstein nos fornece no segundo parágrafo das *Investigações Filosóficas* (Wittgenstein, IF-§2, 1979, p. 10), o qual se mostra perfeitamente assimilável à metáfora cênica aqui sugerida. Esse exemplo nos leva a imaginar uma encenação rotineira do contexto da construção civil, em que um mestre de obras solicita ao seu ajudante, através de palavras, que lhe passe materiais de construção tais como tijolos, colunas, lajotas e vigas, e este realiza as ações necessárias para responder de modo adequado a cada comando verbal que lhe é dirigido. Mas não só pelos exemplos, mas também pelo modo como o próprio Wittgenstein, no parágrafo 7 das *Investigações*, se refere ao uso que fará da expressão jogos de linguagem reforça, a nosso ver, a pertinência da metáfora cênica aqui sugerida. Diz ele: "chamarei de jogos de linguagem o conjunto da linguagem e das *atividades* com as quais está interligada" (Wittgenstein, IF-§7, 1979, p. 12, itálico nosso). A concepção dinâmica de jogo de linguagem visto como conjunto de ações efetivas, corporificadas, e transformadoras dos estados de coisas e das relações humanas pode, a nosso ver, ser atestada pela palavra - *práxis* - que Wittgenstein utiliza, na versão em alemão da mesma passagem aqui citada, para expressar o aspecto cênico ou praxiológico de um jogo de linguagem, palavra esta que, bem ou mal, tem sido traduzida, para o português como *atividade* e para o inglês como *activity*. Entretanto, o fato de ambos os verbetes (*práxis* para se referir à *prática* e *pragma* para se referir à *ação* (Freitas, 2007, p. 13) remeterem ao mesmo verbo grego antigo *πρασσω* (*prasso*), que significava *praticar, realizar, executar, fazer, experimentar pessoalmente*² - um equivalente, portanto, na língua inglesa, ao verbo *to perform* (encenar, realizar) - nos autoriza também a interpretar os jogos wittgensteinianos de linguagem, desde que orientados por uma gramática³, como *jogos de práticas culturais*, isto é, como jogos de encenações culturais que podem mobilizar ou evocar ou nos colocar nos rastros de

² Conforme o *dicionário bíblico hebraico e grego* acessível no endereço: <http://www.dosenhor.com/grego/g-pi/g4238>.

³ Observamos, entretanto, que é possível encontrar na obra de Wittgenstein exemplos de jogos de linguagem não orientados por uma "gramática", isto é, por regras que orientem a ação dos participantes no jogo. Com isso, estamos querendo dizer - embora Wittgenstein não tenha utilizado esta palavra - que há também os *agramaticais*, isto é, os jogos de linguagem ou de cena para os quais não há regras que orientem as ações no jogo. Há um aforismo interessante de Wittgenstein que exemplifica bem o que estamos aqui considerando um *jogo de cena agramatical*: "Numa conversa: uma pessoa atira uma bola; a outra não sabe se deve atirá-la de volta ou atirá-la a uma terceira pessoa, ou deixa-la no chão, ou apanha-la e pô-la no bolso, etc. (Wittgenstein, 1980, p. 110).

memórias de uma ou mais práticas culturais. Mas a legitimidade dessa aproximação não só depende de uma especificação do modo como estamos aqui usando a expressão *práticas*, como também do adjetivo *cultural* que as qualifica.

O nosso modo de usar a expressão *práticas culturais* para nomear sequências *gramaticalizadas* de ações corporais *em curso*⁴ (ou simplesmente referidas, evocadas ou sugeridas por outras práticas culturais em curso) apresenta semelhanças de família com o modo como Schatzki (1996, 2001), igualmente inspirando-se em uma perspectiva wittgensteiniana, as elas se refere como construtos teleoafetivos:

Práticas são nexos ou vínculos organizados de ações. Exemplos disso são as práticas de cozimento, práticas educativas, práticas políticas, práticas agrícolas, práticas de negociação, práticas bancárias e práticas recreativas. Cada uma, como uma teia organizada de atividade, apresenta duas dimensões globais: atividade e organização. A prática é, em primeiro lugar, um conjunto de ações. Por exemplo, as práticas agrícolas compreendem ações como construção de cercas, a colheita de grãos, pastoreio de ovelhas, controle do tempo e pagamento de suprimentos. Além disso, de um modo geral, as ações que compõem uma prática ou são dizeres e fazeres corporais ou ações que estes dizeres e fazeres constituem. Por 'dizeres e fazeres corporais' quero significar as ações corporais que as pessoas realizam diretamente, e não por meio de fazer alguma coisa mais [...]. Exemplos de tais 'comportamentos' são: martelar, manipular dinheiro, virar um volante de automóvel, correr, observar, olhar, proferir palavras ou escrevê-las. Exemplos de ações que esses dizeres e fazeres corporais podem constituir são: construir uma casa, pagar por suprimentos, fazer uma curva à esquerda, correr em casa como passa-tempo, verificar falhas, ordenar alguém para ficar e compor um poema. Dizer que tais ações são "constituídas" por fazeres e dizeres é dizer que a encenação de dizeres e fazeres equivale, nas circunstâncias envolvidas, à realização de ações (Schatzki, 2001, p. 56).

Mas, para nós, tal como para este autor, uma prática não se reduz à sua dimensão estritamente praxiológica, isto é, não se reduz à sequência gramaticalizada de ações corporais diretamente observável que permite a sua realização efetiva numa encenação efetiva, ou a evocação de sua realização numa encenação meramente referida ou sugerida por outras práticas. Em ambos os casos, tais sequências gramaticalizadas de ações corporais, com base em rastros de memórias de outras práticas, realizadas ou evocadas em outras encenações, mobiliza, indissociavelmente, saberes, poderes, valores, propósitos, regras, desejos, afetos, escolhas, hesitações, dissonâncias e todas as demais palavras que criamos ou viermos a criar para nomear e diferenciar *sintomas* ou *estados corporais manifestos* que acompanham a realização de uma prática (Miguel & Vilela & Moura, 2010).

⁴ O seguinte exemplo esclarece a distinção que estamos aqui realizando entre práticas culturais *em curso* e práticas culturais *referidas* (evocadas ou sugeridas): uma coisa seria eu estar efetivamente realizando a prática cultural de digirir um automóvel, isto é, realizando uma sequência *gramaticalizada* de ações corporais requeridas para bem conduzir um veículo; outra coisa seria eu estar lendo a matéria de uma revista que esteja fazendo um tipo qualquer de referência à prática cultural de condução de veículos automotores. Neste último caso, meu corpo não estaria, é claro, realizando ações requeridas para se conduzir um veículo, mas aquelas requeridas para a prática cultural de leitura de um texto impresso.

Nas palavras de Schatzki:

uma prática é um conjunto de fazeres e dizeres organizado por compreensões, por um conjunto de regras e por uma estrutura teleoafetiva. Não apenas os fazeres e dizeres incidentalmente envolvidos, mas também as compreensões, as regras e as atividades teleoafetivas que a organizam, podem mudar ao longo do tempo em resposta a eventos contingentes. É claro que as práticas revelam características estruturais adicionais como, por exemplo, regularidades e conexões causais entre as ações que as constituem, bem como esboços e vínculos entre os cenários materiais nos quais elas se realizam. Mas é por expressarem certas compreensões, regras, finalidades, projetos, crenças e emoções (etc.) que as ações se mostram organizadas em seu transcurso (Schatzki, 2001, p. 60-61).

Entretanto, sob uma perspectiva wittgensteiniana, não devemos ver crenças, intenções, desejos, expectativas, etc. como objetos ou processos internos às mentes de sujeitos isolados, o que, em outras palavras, significa dizer que os *jogos privados de linguagem* não podem ser vistos como *jogos de linguagem privada*. Mais propriamente, os jogos privados de linguagem deveriam ser vistos como modos como os estados de coisas se apresentam para o sujeito e são por ele significados em seu envolvimento contínuo com o mundo (Schatzki, 2001, p. 57). Além disso, sob uma perspectiva wittgensteiniana, os modos como os sujeitos - sempre institucionalmente posicionados e/ou condicionados - significam os seus próprios jogos privados de linguagem estão sempre expressos em seus comportamentos cênicos, ainda que não exista uma relação biunívoca direta de causa e efeito entre significações privadas e comportamentos cênicos observáveis⁵. Nesse sentido, as significações de ações manifestas em uma encenação em curso (ou em outras por ela evocadas ou sugeridas) só podem ser adequadamente investigadas e estabelecidas (ainda que não definitivamente ou conclusivamente) por um observador externo ou participante efetivo a partir de associações que ele estabelece entre rastros de significações sugeridos pelas ações e comportamentos manifestos dos atores nas encenações em curso e rastros de memórias de outras encenações evocadas ou sugeridas que poderiam dar sentido às performances situadas dos atores.

Desse modo, não são os jogos simbólicos privados com os quais se envolve um

⁵ Esse descompasso entre ações observáveis - acompanhadas ou não de práticas orais da linguagem - e significação é sugerido, por exemplo, no parágrafo 207 das *Investigações*, em resposta a uma questão posta no parágrafo 206: "(...) *Imagine que você fosse o pesquisador em um país cuja língua lhe fosse inteiramente desconhecida (...). Imaginemos que as pessoas naquele país executassem atividades humanas habituais, e, ao fazê-lo, se utilizassem, ao que tudo indica, de uma linguagem articulada. Se observamos suas atividades, é compreensível que nos pareçam 'lógicas'. Se tentamos, porém, aprender sua língua, vemos que é impossível. Pois entre elas não existe nenhuma conexão regular do que é falado, dos sons, com as ações; contudo, esses sons não são supérfluos; (...) Diríamos que estas pessoas têm uma linguagem, ordens, comunicações, etc.? Para aquilo que chamamos de linguagem, falta a regularidade*" (Wittgenstein, IF-206-207, 1979, p. 88).

sujeito que significam e/ou esclarecem o seu modo de atuar numa encenação; ao contrário, são as conexões semióticas que um observador - participante ou não da encenação - estabelece entre rastros de significação nela manifestos e outros evocados ou sugeridos por outras encenações com as quais se envolveu o sujeito e/ou o observador que significam e/ou esclarecem a dimensão teleo-afetiva dos jogos privados de linguagem do sujeito. Não é a crença de um sujeito em Deus que significa ou esclarece a sua prática de orar, mas são os rastros de memórias de significações sugeridos em sua encenação da prática de orar que podem levar um observador - participante ou não dessa encenação - a significar essa prática como baseada na crença em Deus - ou em crenças de outra natureza - por parte do sujeito (Schatzki, 2001, p. 57). Em uma perspectiva wittgensteiniana, não existe um eu que crê ou não em Deus; o que existe é um corpo que ora e que, por encenar uma prática de orar, pode ou não evocar em um observador da encenação um rastro significativo de memória que pode ou não levar o observador a investigar a adequação de significar essa prática como associada à crença do orador em Deus.

Por sua vez, para esclarecer o sentido do uso que aqui faço do adjetivo *cultural* para qualificar as práticas, recorro a uma passagem da introdução do livro *Ensaio sobre o conceito de cultura* de Zygmunt Bauman, na qual este autor inicialmente apresenta o que chama de "*dois discursos diferentes e não facilmente conciliáveis*" sobre os usos do termo cultura (Bauman, 2012, p. 22). Um deles teria gerado uma "concepção artística" de cultura, isto é, a ideia de cultura como o produto da atividade desenfreada e autônoma do espírito que, apenas nesse suposto estado de incondicionalidade, apartação do mundo e transcendência, poderia exercer a sua criatividade e autocrítica e, por extensão, pensar bem e produzir o bom, o bem e o belo. Já o segundo discurso sobre a cultura, produzido no domínio da antropologia ortodoxa, vendo-a como "*instrumento de rotinização e de continuidade*, [isto é, como] *uma serva da ordem social*" (Bauman, 2012, p. 22), teria gerado uma concepção sistêmica de cultura, uma vez que acabou mobilizando o termo cultura no sentido de um repositório permanente - visto como um sistema internamente coerente - de saberes, fazeres, artefatos, crenças, costumes, etc., produzidos por uma comunidade internamente solidária e harmônica, geograficamente configurada, a serem preservados e reiteradamente transmitidos.

Já o discurso de Georg Simmel acerca da cultura, segundo Bauman, não estaria situado nem do lado "sistêmico" da cultura como permanência e preservação e nem do lado dito "artístico" da cultura vista como renovação constante pelo ato criador

autônomo. Vendo um núcleo de bom-senso nas duas concepções, uma vez que o repositório estacionário e atemporalmente válido da concepção sistêmica descende da agitada fluência do finito da concepção artística (Bauman, 2012, p. 26), Simmel, em vez de reduzir a relação contraditória entre fluência e permanência, que opõe logicamente essas duas concepções de cultura, preferiu situar a noção de cultura no domínio do drama, referindo-se a ela como uma tragédia. Entretanto, a "solução" de Simmel no sentido de se deslocar a tensão dicotômica que se costuma estabelecer entre a fluência e a permanência para outra tensão dicotômica que costuma ser estabelecida entre o drama e lógica, embora pareça meramente substituir uma oposição por outra, mostra a sua originalidade pelo fato de ter talvez destacado a impossibilidade de superação da contradição que se estabelece entre a fluência e permanência. Entretanto, a maior parte das concepções contemporâneas de cultura parecem visivelmente enfatizar o pólo dinâmico dessa contradição - a fluência - através do destaque dado à ação criadora e transformadora das comunidades humanas na produção de diferentes formas de vida humana, o que tem feito emergir diferentes usos da palavra cultura concebida como *práxis*. Aliás, o título original do livro de Bauman a que aqui nos referimos - *Ensaio sobre o conceito de cultura* - é "*Culture as Praxis*".

Mas, se esse breve comentário acerca dos usos da palavra cultura nos remeteu de volta ao domínio das práticas humanas, como entender, então, o uso não pleonástico que aqui fazemos da expressão *práticas culturais*? Uma resposta possível a essa questão é dada pelo entendimento de Bauman da expressão *praxis cultural*:

As qualidades que tornam possível a vida social devem ser tanto lógica quanto historicamente pré-sociais, assim como a capacidade linguística é anterior à competência linguística. De vez que toda *práxis cultural* consiste em impor uma nova ordem, artificial, à ordem natural, devem-se procurar as *faculdades essenciais geradoras de cultura* no domínio das *normas reguladoras seminais engravadas na mente humana*. Como o ordenamento cultural é realizado pela atividade da significação - dividindo os fenômenos em classes, distinguindo-os, - a semiótica, ou teoria geral dos signos, fornece o foco para o estudo da metodologia geral da *práxis cultural*. O ato da significação é o ato de produzir significado. [...] Vista em suas características mais gerais e universais, a *práxis humana* consiste em *transformar o caos em ordem*, ou em substituir uma ordem por outra - e ordem, aqui, é sinônimo de inteligível e significativo. Da perspectiva semiológica, "*significado quer dizer ordem e somente ordem*" (Bauman, 2010, p. 230, *itálicos nossos*).

Como se percebe, o "modo semiológico" de Bauman lidar com a contradição que se estabelece entre a fluência e a permanência e, portanto, de se legitimar o uso não pleonástico a que a expressão *praxis cultural* poderia sugerir, se expressa mediante o duplo recurso que consiste em substituir a contradição entre fluência e permanência por outra que se estabelece entre ordem e caos e, em seguida, caracterizar a necessidade e

singularidade da práxis cultural através de uma concepção de cultura como atividade semiótica e de uma concepção de significado como ordem. Para isso, entretanto, Bauman precisa não só postular a existência de qualidades pré-sociais dotadas de força e poder para a instauração de formas sociais de vida humana, como também falar - ainda de um modo essencialista - em "*faculdades essenciais geradoras de cultura [...] encravadas na mente humana*". Entretanto, sob uma perspectiva wittgensteiniana em que nos colocamos, o que poderia ser mantido dessa proposta *ainda* essencialista de Bauman seria o aspecto semiótico da sua concepção de cultura, bem como a sua concepção de significado como ordem, mas não as suas alegadas pré-condições pré-sociais para a emergência de formas sociais de vida humana.

Inspirados pela perspectiva wittgensteiniana, pensamos que um modo alternativo de se lidar com a contradição entre a fluência e a permanência seria a de se deslocá-la estritamente para o domínio semiótico e, nele, não tratá-la de um modo genérico, abstrato e essencialista vendo-a como uma contradição inerente à estrutura dos fenômenos ou ao mundo das experiências e relações humanas, etc., mas sempre de modo situado, isto é, como os diferentes modos como essa e outras contradições se manifestam em diferentes jogos de linguagem. Além disso, não seria preciso também postular pré-condições biológicas ou de outra natureza para se explicar a atividade semiótica humana, uma vez que atividade semiótica e formas humanas ou comunitárias de vida social são co-extensivas e inter-constitutivas, no sentido de que nenhuma delas poderia ter emergido independentemente da outra. Finalmente, a concepção de significado de Bauman se mostra parcialmente dissonante à de Wittgenstein, uma vez que o pensamento deste último autor se processa exclusivamente com o propósito de se avaliar e explicar a dinâmica e a potência da atividade semiótica humana para o estabelecimento da comunicação e do entendimento humanos, e não com o propósito de se buscar as causas ou a origem da atividade semiótica. Ainda que a concepção de significação como ordem se aproxime da de Wittgenstein, para o filósofo, não faz sentido perguntar se o mundo seria previamente ordenado ou não, ou se precisaria ser ordenado ou não, e menos ainda, se teria sido o desejo de ordenar um suposto caos inicial a motivação humana para a emergência da atividade semiótica na história. Para Wittgenstein, o significado - sempre local, situado e intransponível - está no uso que fazemos das palavras e das coisas em um jogo de linguagem, isto é, em uma encenação, e não em um suposto desejo de se ordenar o caos. Portanto, ainda que mantenhamos com Bauman a concepção de cultura como práxis semiótica, para nós, o *cultural* que

adjetiva a expressão *prática cultural* tem o propósito exclusivo de ressaltar o fato de que ações gramaticalizadas e significação humanas se constituem mutuamente, são expressões interconstitutivas que, juntas, pretendem dizer que todo agir humano gramaticalizado e situado constitui uma prática cultural e que toda ação que participa de uma prática cultural pode também ser vista como uma ação significativa da sequência de ações que compõem uma encenação. Todo agir gramaticalizado é significativo e *discretamente variável*, uma vez que, embora, em nossa perspectiva, não haja significados fixos ou transcendentais, é sempre possível, mediante o recurso mnemônico de associações e remetimentos, estabelecer conexões entre rastros de significado manifestos na encenação de uma ou mais práticas culturais e rastros de significação evocados por outras encenações dessas mesmas ou de outras práticas culturais. O estabelecimento de conexões semióticas entre rastros de significação manifestos em encenações de práticas efetivamente em curso e outras encenações meramente evocadas dessas mesmas ou de outras práticas não é análogo à liquidez e à fluência regular, orientada e prevista do rio de Heráclito; melhor se assemelharia à fluência arritmica e intermitente dos incontáveis grãos de areia de um deserto ideal de extensão infinita que a cada sopro imprevisível de vento se deslocam e mudam a topografia de todo o deserto.

Podemos, então, a partir do que foi posto até aqui, explicitar alguns parâmetros orientadores de um projeto de condução metódica e indisciplinar de investigações de natureza historiográfica inspirado na perspectiva wittgensteiniana. Um primeiro, é que um tal projeto se constitui como um exercício metódico de atividade semiótica voltado à seleção e/ou à constituição e à interpretação de fontes de quaisquer natureza (escritas, orais, imagéticas, iconográficas, cênicas etc.) consideradas pertinentes para a investigação historiográfica de um especificado problema ou questão. Um segundo parâmetro é que tal atividade semiótica deve operar no sentido de identificar, no corpus da pesquisa, rastros de memórias de práticas culturais pertinentes à consideração do problema ou questão em foco, bem como as diferentes maneiras como tais práticas são encenadas em diferentes jogos de encenações. Um terceiro parâmetro é fazer a atividade semiótica operar novamente, agora com o propósito de se estabelecer conexões semânticas entre os diferentes rastros de memórias de práticas identificados no corpus. Um quarto parâmetro é fazer a atividade semiótica operar novamente, agora com o propósito de se buscar, fora do corpus da pesquisa, outras fontes nas quais se pudesse identificar outros jogos de encenações que pudessem se conectar - esclarecendo e/ou

ampliando as significações - aos rastros de memórias das práticas culturais pertinentes à consideração do problema ou questão em foco na investigação. É importante esclarecer, entretanto, que a atividade semântica sempre opera com o propósito de esclarecer significados das ações manifestas dos atores envolvidos nos diferentes encenações efetivamente em curso e/ou em outras em que tais ações são meramente referidas, sugeridas ou evocadas por outras práticas culturais e encenações que as mobilizam.

É importante esclarecer ainda que a constituição de memórias está na base de qualquer projeto investigativo de natureza historiográfica. Entretanto, em projetos dessa natureza, inspirados em uma perspectiva wittgensteiniana, o uso da palavra "memória" deve ser problematizado, uma vez que o próprio Wittgenstein, embora não tenha proposto nenhuma teoria alternativa sobre a memória, a submeteu a uma terapia gramatical com o propósito de desnaturalizar ou desconstruir os significados mais recorrentes a ela associados, que se manifestam em diferentes domínios do conhecimento, dentre eles, o da própria investigação historiográfica. Com base nessa terapia, utilizo, em seguida, para problematizar parcialmente esses usos, o recurso da encenação envolvendo quatro atores: Maria (M), Homero (H), Ricardo (R) e Tânia (T):

M - Uma questão que sempre me intrigou é a de saber como nossa memória pode acessar acontecimentos, fatos ou eventos ocorridos no passado, se ele já não mais existe no presente, ou pelo menos, parece não mais existir ... (Ferraz Neto, s/d, p. 27).

H - Penso que não podemos acessar diretamente o nosso passado. Para acessá-lo seria preciso postular a existência de algo que faça uma mediação entre o presente e o passado. E esse algo é o que chamamos de memória... que é uma capacidade de nossa mente. A memória, para mim, se assemelharia a um espelho dotado do poder de refletir as nossas experiências passadas no presente. Acho que melhor do que a metáfora do espelho, seria pensar a memória como uma espécie de caixa registradora, porque ela não só teria o poder de refletir as nossas experiências passadas, mas também de registrá-las ou armazená-las ou, pelo menos, de hum...ahan....sei lá...pelo menos de nos dar pistas ou vestígios, não digo de tudo, é claro, mas de alguns momentos mais marcantes de nosso passado... Espera aí! Não só do *nosso* passado ... mas das situações com as quais nos envolvemos (Ferraz Neto, s/d, p. 26).

M - Calma aí! Nossa mente também tem a capacidade de se lembrar de coisas que não aconteceram. E de coisas que recordamos, mas com as quais nunca estivemos envolvidos na realidade. Por exemplo, acabo de imaginar - como se um filme tivesse se

transcorrido em minha memória - um fauno dançando o "*Prelúdio à tarde de um fauno*" de Debussy. Foi essa uma experiência corporal mnemônica efetiva que acabo de viver e, provavelmente, ela pode ter sido também uma experiência de todos nós, agora, após eu ter vibrado minhas cordas vocais para enunciar uma frase ouvida em português, ainda que jamais pudesse ter sido uma experiência corporal efetiva nossa no sentido de termos de fato experienciado corporalmente a dança de um *fauno de verdade*. Além disso, que significados atribuir às expressões "*fauno de verdade*" e "*fauno de mentira*"? Seria um "fauno de verdade" uma mentira verdadeira? E um "fauno de mentira" uma mentira mentirosa, isto é, uma dupla mentira? Ou seria a lógica clássica uma mentira? Ou seriam brincadeiras ou paradoxos permissíveis por nossos próprios jogos de linguagem? O choro falso não é também um choro?

R - Eu já acho que não podemos acessar o passado de forma alguma - nem de forma direta e nem indireta -, se por "acesso" a gente estiver entendendo algo como uma visão que tivesse o poder de percorrer as prateleiras de uma videolocadora, nas quais se encontrassem estocados filmes ou mesmo um conjunto de fotografias ou imagens isoladas de nossas experiências vividas (Ferraz Neto, s/d, p.29).

H- Ricardo, quer dizer que o passado não nos é acessível de forma alguma? Por exemplo, a narrativa que uma pessoa faz de sua história de vida nada teria a ver com as suas experiências vividas? Seriam elas, então, pura fantasia?

R- Não quis dizer isso. O que estou querendo dizer é que uma alternativa à concepção de memória como um recipiente, contendo imagens mentais mediadoras entre o presente e o passado, é a de se "pensar o passado como algo que *"se perdeu"*, como se ele fosse algo que se encontra na sala ali ao lado, sala à qual, infelizmente, o acesso nos é vedado" (Ferraz Neto, s/d, p. 29).

T - Ricardo, a sua resposta não é, na verdade, uma resposta. É apenas um subterfúgio. Se o acesso à sala ali ao lado nos é completamente vedado, então, continuamos na mesma: como distinguir, afinal, entre experiências realmente vividas e ficção? Como distinguir uma narrativa baseada em experiências realmente vividas e uma mera narrativa literária? Que diferença haveria então entre historiografia e literatura?

H - Acho que Tânia está coberta de razão. "*Mais do que nunca a história é atualmente revista ou inventada por gente que não deseja o passado real, mas somente um passado que sirva aos seus objetivos. Estamos hoje na época da mitologia histórica [em que, cada vez mais procura-se minar] a convicção de que as investigações dos historiadores, mediante regras geralmente aceitas de lógica e de evidência, distinguem entre fato e*

ficção, entre o que pode ser estabelecido e o que não pode, aquilo que é e aquilo que gostaríamos que fosse" (Hobsbawn, apud Ginzburg, 2007, p. 156).

R - Calma aí, Tânia e Homero! Acho que vocês estão inferindo coisas demais de minha fala sobre a "sala ali ao lado". Eu só quis dizer que o acesso a ela nos é vedado, o que não significa que não possamos conjecturar sobre o que se passou e sobre o que vem se passando dentro dela... Mesmo porque, a censura que você acaba de fazer à minha fala acabou de entrar na "sala ali ao lado". Pelo menos nós, que estamos aqui trocando idéias, somos testemunhas - não digo oculares, mas auditivas - de que, de fato, ela se encontra lá dentro, ainda que nenhum de nós possa ter acesso à sala... Eu só quis contrapor às concepções metafóricas aqui colocadas de memória como "espelho" e como "caixa registradora", uma outra que vê a memória como rastros de significação constituídos no presente em direção, não a um suposto passado, mas em direção ao próprio presente, isto é, em direção àquela "sala ali ao lado" que também está ao nosso lado, aqui no presente. O que há dentro dela, nunca poderemos saber com certeza, não porque o que possa lá estar, além de acontecimentos realmente ocorridos, sejam também os frutos de nossa imaginação ou ficção, mas porque cada coisa que entra no seu interior compõe-se com tudo o que há nele, modificando, a cada momento que chamamos de "presente", tudo o que já lá estava, bem como a *fisionomia* de todo o conjunto.

T - Nossa! Estou impressionada com tudo o que você acaba de falar, principalmente com essa sua metáfora de *composição fotográfica* para se referir ao passado, ou melhor, ao nosso *presente recomposto*.

R - Então, só para explorar um pouco mais o poder dessa "metáfora", vou tentar lhe convencer que não se trata bem de uma "metáfora". Observe esta imagem aqui na tela do meu notebook. O que você vê?



<http://www.cam.ac.uk/research/features/wittgenstein%E2%80%99s-camera/>

T - Vejo a imagem de um rosto de uma pessoa. Uma foto, talvez.

R - Pois é, essa pessoa com o olhar assombrado, olhando para fora da fotografia, na realidade, nunca existiu. Essa imagem é uma composição fotográfica criada por meio da

sobreposição de quatro fotos diferentes de quatro faces de pessoas diferentes: de três irmãs austríacas de meia-idade e do irmão delas, o genial filósofo Ludwig Wittgenstein. (<http://www.cam.ac.uk/research/features/wittgenstein%E2%80%99s-camera/>).

T - Nossa! É mesmo impressionante!

R - Foi o próprio Wittgenstein que, em meados da década de 1920, produziu essa composição fotográfica com a ajuda de seu amigo fotógrafo Moritz Nahr. Ele fez isso com base na obra de Francis Galton, que foi o primo de Charles Darwin e inventor da impressão digital e fundador da eugenia. Só que Galton realizou experiências de sobreposição de fotografias de rostos de pessoas diferentes para tentar provar a sua crença racista de que a presença de um conjunto de certas características físicas na face de uma mesma pessoa determinaria o seu grau de integridade moral. Galton queria ver no rosto final resultante da sobreposição de rostos a determinação de uma certeza. Já Wittgenstein, em um contexto que nada mais tinha a ver com a eugenia, concluiu exatamente o oposto, isto é, que o rosto resultante só poderia ser visto como uma resultante imprecisa em que todos os tipos de possibilidades poderiam ser revelados, mas nunca um traço comum entre todos os rostos. "Num primeiro momento, Wittgenstein usou os "retratos compósitos" de Galton para ilustrar a possibilidade de isolar um elemento comum [...] no interior de um determinado conjunto. Mais tarde, [...] retomou o experimento de Galton para propor um ponto de vista completamente diferente. Os contornos fora de foco dos "retratos compósitos", fruto de entrelaçamentos e superposições parciais, sugeriam uma noção diferente, não essencialista, de "ar de família". [...] Mas justamente porque é importante distinguir entre realidade e ficção, devemos aprender a reconhecer quando uma se emaranha na outra [...]". (Site citado; Ginzburg, 2007, p. 168-169).

T - Muito interessante esse seu ponto de vista. Mas ainda não consegui relacioná-lo com a sua concepção de memória como rastros de significação constituídos no presente.

M - Se eu bem entendi, Tânia, acho que faz, sim, sentido. Veja, uma fotografia poderia ser vista como um momento congelado, *fora do tempo*, isto é, como *uma* possibilidade, e não como *todas* as possibilidades. Uma fotografia é aquilo que se vê em um *discreto* piscar de olhos. Mas se você mantiver seus olhos *continuamente* abertos, sem piscar, você vai ver as coisas em movimento, em mudança, a natureza como um evento dinâmico, e é esta mudança constante que cria, por um lado, a imprecisão, mas, por outro lado, também a clareza, porque se você apenas olhá-la rapidamente, como num piscar de olhos, então, você irá excluir todos os outros aspectos, e em vez de olhá-la

com maior clareza, você a verá ainda mais difusa, por ter reduzido a sua complexidade a um único aspecto, a uma única perspectiva (Michael Nedo, apud site anteriormente citado).

R - Maria, eu estou aqui pensando sobre esse seu modo de dizer sobre uma fotografia como "um momento congelado fora do tempo". Estou intrigado. É como se o passado, a sala ali ao lado, estivesse, ao mesmo tempo, *fora do tempo* e *e no tempo*, em *nosso tempo*. E daí, a foto, que eu acabei de mostrar a vocês, da composição da *família Wittgenstein* em *um único rosto da família*, embora possa parecer-nos familiar à família, não é a foto de nenhum membro real da família. É um rosto de ninguém. Um rosto fictício empiricamente produzido com base na composição de rostos reais. É como um fauno dançando o "*Prelúdio à tarde de um fauno*" de Debussy a que Heródoto se referiu. Produção de um jogo *fictício* de linguagem - o *rosto fictício* único da família Wittgenstein - a partir de outros jogos *reais* de linguagem, quais sejam, as fotos *reais* dos rostos *reais* de cada um dos quatro membros *reais* da família Wittgenstein. Onde estão essas pessoas agora? Dentro ou fora da sala ali ao lado? E as fotos reais de seus rostos? Dentro ou fora da sala ali ao lado? E a foto real do rosto do membro fictício da família Wittgenstein, onde está agora? Dentro ou fora da sala ali ao lado? E esse próprio membro fictício da família? Dentro ou fora? Nem dentro e nem fora? E o fauno dançando o "*Prelúdio à tarde de um fauno*" de Debussy? Dentro ou fora? Nem dentro e nem fora? Apenas em momentos congelados fora do tempo? Em nossa memória? E nossa memória, dentro ou fora da sala ali ao lado? E nós? Dentro ou fora?

H - Começo a suspeitar que a sala ali ao lado, se de fato ela estiver ali ao lado, não tem nem interior e nem exterior. É uma sala invisível e sem portas. Nela, entramos e saímos quando bem quisermos: fluxo contínuo!

T - Já eu suspeito que essas nossas metáforas topológicas para se referir à memória e ao passado não são adequadas. Tempo, memória, passado, presente, futuro, etc. nada mais são do que palavras criadas a partir de usos normativos que delas fazemos em nossos jogos de linguagem. A rigor, memória não é uma capacidade inata dos seres humanos, mas sim é uma capacidade inerente a nossos jogos de linguagem. O que poderia haver de mais banal do que a memória? Todos nós nos vemos reiteradamente em estados de reminiscência, isto é, praticando jogos memorialísticos, de modo que seria praticamente impossível distinguir em que momentos estamos rememorando e em que outros estamos simplesmente pensando. E como o pensamento não pode ser praticado na ausência de uma linguagem pública, o mesmo vale para os jogos memorialísticos. Nessa

perspectiva, em que há uma forte resistência em se conceber o pensamento como uma atividade mental interna se processando com base em imagens que teriam um estatuto não discursivo, *memória* não é concebida nem como uma capacidade mental individual inata e exclusivamente biológica, a ser explicada exclusivamente pela ciência, e nem como um repositório limitado e neutro, de qualquer natureza, que comportaria objetos universalmente valorizados, imobilizados pela materialidade arquitetônica dos museus ou pela biologia sensível e limitada dos cérebros humanos. Alternativamente, eu a vejo como um conjunto de significados em fluxo, isto é, mobilizados e valorizados segundo os interesses de uma ou mais comunidades de prática. Penso, então, não ser adequado se falar em "memória de algo", mas sempre em memória de uma transformação, pois se os objetos, se os estados de coisas fossem sempre idênticos a si próprios, os seres humanos não teriam desenvolvido a capacidade de memorizar. Memorizamos porque, agindo como sujeitos simbólicos, transformamos os objetos, os eventos e a nós próprios. Memorizamos porque agimos significando e significamos agindo. A memória, tal como a língua, concebida como conjunto aberto de recursos de simbolização e expressão, se constitui mutuamente com a língua, e ambas passam a ser vistas como algo que se pratica socialmente de múltiplas formas, isto é, como algo sempre em transformação. Tendo, portanto, a utilizar as expressões "prática cultural" e "memória" de um modo intimamente interconectado, fazendo sentido, portanto, se falar em práticas culturais de reminiscência e em práticas culturais de esquecimento como práticas comunitárias não neutras. Acho que o ato de recordar sempre se realiza em um momento de nossa experiência corporal que costumamos chamar de "presente". E os outros estados ou momentos de nossa experiência corporal recordados a partir desse presente podem ter sido efetivamente vivenciados ou simplesmente imaginados, isto é, vivenciados através de usos exclusivamente privados de nossos jogos de linguagem. Poder imaginar ou recordar-se de algo que efetivamente não ocorreu, ou de seres que nunca de fato existiram, é uma propriedade de nossos sistemas simbólicos, isto é, de nossos jogos públicos de linguagem.

M - Bem, continuando, então, essa sua linha de raciocínio, Tânia, deveríamos dizer que recordar ou lembrar-se de algo seria uma capacidade individual aprendida por nossos corpos - e possibilitada pelos jogos simbólicos de linguagem socialmente produzidos - de acessar outros estados ou momentos de nossas experiências corporais, que são também - e sempre - experiências espaciais. É a existência de jogos simbólicos de linguagem e a possibilidade ilimitada de sempre produzirmos novos jogos de linguagem

diferentes que nos permite recordar - isto é, lembrarmos-nos de - experiências corporais próprias e/ou de outros corpos humanos ou seres: outros animais, objetos naturais, artefatos culturais, eventos, acontecimentos, estados de coisa etc. E daí, penso ser interessante retomarmos o uso que Ricardo fez da palavra "memória" como rastros de significação constituídos no presente em direção, não a um suposto passado, mas em direção ao próprio presente. Esse modo de "ver a memória" nos permite também falar de outro modo de nossas práticas de reminiscência. Assim, recordar ou lembrar-se de algo não é apenas *perseguir* rastros de significação evocados por práticas culturais encenadas em qualquer momento ou contexto, mas também constituir *novas conexões* ou associações entre rastros de nossas próprias experiências corporais, bem como das de outros seres no momento em que praticamos as capacidades mnemônicas que nós mesmos *impusemos* aos nossos jogos de linguagem. Repito: memória é uma capacidade por nós imputada a nossos jogos de linguagem.

Essa breve encenação, que tematiza o problema da memória em uma perspectiva wittgensteiniana, nos autoriza a ver a memória como uma prática cultural e, portanto, como um jogo de linguagem. Nesse sentido, as práticas culturais poderiam, elas próprias, ser vistas como auto-memorialísticas, uma vez que carregam em si, transportam ou mobilizam as próprias memórias de si mesmas, as quais, de outra maneira, se perderiam completamente. É nesse sentido que os jogos de encenações só se constituem encenando práticas culturais ao mesmo tempo em que as práticas culturais só se constituem em jogos de encenações de si próprias. É por isso também que os jogos de encenações podem se mostrar objetos privilegiados para a constituição de histórias e, portanto, para a condução de pesquisas historiográficas em uma perspectiva wittgensteiniana.

A possibilidade de se rastrear memórias de determinadas práticas culturais em fontes de qualquer natureza (escritas, orais, imagéticas, iconográficas, etc.), consideradas pertinentes para a condução de uma investigação historiográfica está pautada no pressuposto de que tais rastros memorialísticos de significação podem ser evocados e detectados - mediante recursos indiciários de conexão simbólica baseados na noção wittgensteiniana de *semelhanças de família* - em encenações dessas práticas em diferentes contextos de atividade humana. Entretanto, é uma determinada forma de uso do termo memória, igualmente inspirado em uma perspectiva wittgensteiniana, que pensamos tornar legítima a nossa intenção metodológica de rastrear memórias de práticas encenadas em um determinado contexto de atividade humana espaço-

temporalmente configurado com base exclusiva na investigação dessas e/ou de outras práticas encenadas em diferentes contextos de atividade humana espaço-temporalmente configurados. Este nosso modo de se praticar pesquisa historiográfica com base na noção de rastros de significação indiciáveis em jogos de encenações que se realizam em diferentes contextos de atividade humana, marcados por temporalidades e longevidades internas distintas, pelo fato de não postular a existência de significados transcendentais, originários de qualquer natureza, e nem a existência de uma temporalidade abstrata, homogênea e igualmente normativa para todos os jogos, não se deixa submeter a supostas tensões geradas por dicotomias que entravam desnecessariamente a pesquisa historiográfica, tais como: continuidade versus descontinuidade, racionalidade versus irracionalidade, comensurabilidade versus incomensurabilidade, absolutismo versus relativismo, organicidade versus dispersão. Além disso, este nosso modo de orientar a prática de pesquisa historiográfica pelo estabelecimento de vínculos associativos de natureza estritamente semiótica entre diferentes jogos de encenações, dispensa qualquer tipo de recurso a construtos psicossociológicos mediadores - tais como: "concepções", "representações", "mentalidades", "imaginário" etc. -, os quais têm se mostrado persistentemente orientadores da produção historiográfica contemporânea.

Uma vez caracterizada esta nossa perspectiva de condução de pesquisa historiográfica, apresento, em seguida, um exemplo de esclarecimento semiótico metódico e indisciplinar feito em um trabalho acadêmico de investigação historiográfica que, embora não tenha sido produzido com base na perspectiva que aqui caracterizamos, mantém fortes semelhanças de família com ela. Trata-se da dissertação de mestrado intitulada *Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)*. A dissertação (Mendes, 2012) é de autoria de Andrea Luciane Rodrigues Mendes e foi defendida dentro da área de concentração em História Social do Programa de pós-graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do professor Dr. Robert W. Slenes. A questão que a autora se propõe a esclarecer em sua investigação historiográfica diz respeito ao possível diálogo entre nações da África Central e africanos ocidentais para a formação de um tipo específico de religiosidade negra no Brasil, qual seja, a prática do candomblé Angola (Mendes, 2012, p. 11). O corpus da pesquisa é constituído sobretudo por imagens veiculadas na revista *O Cruzeiro*, no período considerado, bem como matérias de outras mídias impressas, relatos de missionários e etnografias. Quero destacar deste trabalho, uma passagem do capítulo III

(Mendes, 2012, p. 84-87), intitulado *As vestimentas do candomblé – herança de além-mar*, na qual a autora põe em destaque um tipo específico de presença cultural centro-africana, qual seja, a prática do bordado richelieu, que se manifesta no campo de atividade religiosa de um terreiro do pai de santo Joãozinho da Goméia (1914-1971) e, mais especificamente, nas vestimentas utilizadas na prática do candomblé Angola em seu terreiro. De acordo com Mendes,

as rendas talvez sejam a matéria prima encontrada com mais frequência e em maior quantidade nas vestimentas dos terreiros, ornando até mesmo as roupas mais simples, fato não observado apenas nas vestimentas confeccionadas em richelieu. O bordado richelieu surgiu na Europa antes da chegada das rendas do oriente. Eram bordados executados sobre um tecido, que por sua vez era recortado nos espaços deixados entre os motivos, resultando em um tecido de maior relevo e mais leveza. Inicialmente, essa técnica era denominada *Veneza*, mas acabou sendo conhecida como *richelieu*, denominação atribuída ao Cardeal e Duque de Richelieu Armand-Jean du Plessis (1585-1642), que ocupou o cargo de primeiro ministro na corte de Luis XIII. O Cardeal de Richelieu foi retratado, mais de uma vez, por Philippe Champaigne (1602-1640), que destacou as alvas rendas e bordados elaborados de suas vestimentas. Esse tipo de acabamento era marcador da nobreza e do clero, sendo utilizado tanto nas vestes sacerdotais quanto em punhos, barrados, golas, invariavelmente produzidos em tecido branco (Mendes, 2012, p. 84).



Cardeal de Richelieu, quadro de Philippe Champaigne
Acervo de The National Gallery, London. Capturado em
<<http://www.phchamp.org.fr/2008/04/cardinalrichelieu.html>>
(acesso em 13/03/2009) (Mendes, 2012, p. 85)



Retrato do Cardeal de Richelieu – detalhe. Podemos observar aqui a leveza do tecido recortado entre os motivos do bordado, contrapondo o peso do manto sugerido na pintura. (Mendes, 2012, p. 85)

À luz do referencial que estamos aqui considerando, embora Mendes não utilize a denominação *prática cultural* para se referir ao candomblé Angola, é claro que, em sua pesquisa, é essa prática religiosa que é tomada como unidade básica de investigação histórica, uma vez que foram em encenações efetivas dessa prática num terreiro brasileiro, num certo intervalo temporal, que a autora mostra e confirma a existência de um tipo efetivo de diálogo entre nações centro-africanas e africanos

brasileiros. Entretanto, embora Mendes tenha realizado pesquisa etnográfica no terreiro considerado e, provavelmente, tenha observado diretamente encenações atuais da prática cultural do candomblé Angola naquele e em outros terreiros, não foram propriamente essas encenações que lhe possibilitaram estabelecer a existência desse diálogo efetivo, mas sim, rastros de memórias de encenações de outras práticas culturais que podem ser identificados de forma explícita mas que, porém, participam apenas subsidiariamente das encenações da prática principal do candomblé. São elas práticas indumentárias. Embora subsidiárias em relação à prática principal, é a elas que Mendes irá recorrer para estabelecer a mediação semiótica entre a prática do candomblé Angola no Brasil e outras análogas praticadas em nações centro-africanas. Mas falar em práticas indumentárias em geral como mediação semiótica ainda não confere à mediação o estatuto suficientemente definido e reconhecido de uma explicação ou esclarecimento históricos. Para isso, será necessário aguçar ainda mais a observação da encenação da prática do candomblé, não propriamente para as ações dos atores e nem mesmo para as suas vestimentas, mas para rastros de memórias de encenações de uma outra prática cultural que se manifestam em detalhes de confecção de determinadas peças do vestuário dos atores, qual seja, a prática cultural específica de bordado denominada *Richelieu*. É tal prática de bordado que a autora elege para estabelecer a conexão semiótica efetivamente dotada de poder de constatação da existência do diálogo cultural inter-continental. De fato, de acordo com Mendes,

no candomblé, o richelieu surgiu como um elemento que conferia luxo às vestimentas, em função da sofisticação da técnica empregada, agregando em si mesmo um valor material e principalmente simbólico. Junta-se à joalheria ritual, assumindo um significado de “pano-jóia”, e usado apenas em situações especiais, de festa, em contraposição ao despojamento das roupas de uso cotidiano, as chamadas roupas de ração. Na Goméia, embora a roupa de ração fosse mais simples e adaptada à vida cotidiana dos terreiros, ainda assim as filhas de santo usavam uma anágua sob a saia, que tinha na barra uma renda de algodão costurada de maneira plana, e não pregueada, como nas roupas de festa. A bata que compõe a roupa de ração é também feita em algodão, ao contrário daquelas ditas “de gala”, normalmente confeccionadas em tecidos finos e transparentes, como a renda ou mesmo o richelieu, para que se possa vislumbrar o camisu (Mendes, 2012, p. 87).



Saia de richelieu – componente da indumentária de Iansã. Toda a extensão da saia é trabalhada na técnica richelieu. Acervo Joãozinho da Goméia - IH - CMDC (Mendes, 2012, p. 86)



Saia de richelieu – detalhe. Componente da indumentária de Iansã. Observa-se aqui técnica de bordado semelhante àquela reproduzida no retrato do cardeal Richelieu. (Mendes, 2012, p. 86)

Uma imagem do candomblé Bate-Folha de Bernardino retrata o primeiro barco iniciado por ele, em 1929.

As sete mulheres sentadas são as filhas de santo, possivelmente recém saídas da reclusão, uma vez que todas portam o quelê, colar de sujeição ao orixá ou inquice que, ao contrário dos outros fios de conta, é usado rente ao pescoço (...). As mulheres que aparecem em pé, atrás do grupo, não usam esses colares; possivelmente eram mulheres que ajudaram Bernardino nas atividades de iniciação. *Duas delas usam camisas de richelieu*, e não se observa nenhuma das filhas recém iniciadas usando esse tipo de bordado; aparentemente, usam camisas de algodão, e pelo menos uma utiliza camisa confeccionado em rendas de algodão (em primeiro plano, à esquerda) (Mendes, 2012, p. 87-88, itálicos nossos).



Primeiro barco de iniciadas do Bate-Folha – 1929. Capturada em <http://tatakiretaua.webnode.com.br/images/200000025-c0ec1c1e61-public/primeiros+filhos.jpg> (acesso em 18/08/2011). (Mendes, 2012, p. 88)

É claro que encenações efetivas da prática de bordado Richelieu, em diferentes contextos de atividade humana, foram, ao longo do tempo, realizadas em diferentes países europeus, africanos e americanos e, dentre estes últimos, o Brasil. Em cada um desses contextos de atividade, essa prática foi encenada de maneira diferente, com propósitos diferentes, com atores diferentes e mobilizando saberes, poderes, valores, desejos, expectativas etc. diferentes. Semelhanças de família também poderiam ser acusadas entre duas ou mais dessas encenações. Como Mendes ressalta, no contexto religioso da prática do candomblé Angola no terreiro específico investigado os significados que essa prática de bordado mobiliza mantém apenas semelhanças de família com outros que ela mobilizaria em outros contextos. Entretanto, um rastro de memória semelhante que essa prática cultural de bordado, quando vista como um jogo

de linguagem, mobiliza em toda encenação da qual participa e que parece dar sustentação e legitimidade metodológicas à condução de investigações historiográficas de práticas culturais, mas sobretudo, de investigações historiográficas por intermédio de práticas culturais, é o modo como ela normatiza as ações dos atores que a realizam. Bordar à la Richelieu é deixar as mãos serem governadas por uma sequencia algorítmica de passos de modo que o produto final adquira a estética visualmente desejada. É deixar as mãos serem governadas pelas regras de um jogo de linguagem cujos rastros de memória adquirem forma e visibilidade toda vez que essa prática específica de bordar é encenada.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- FERRAZ NETO, Bento P. A. O tempo da memória: uma incursão pela filosofia da psicologia. In: Jogo de linguagem e psicologia filosófica. *Revista Mente & Cérebro*, pp. 24-31. São Paulo: Duetto Editorial Ltda., s/d.
- FREITAS, Lorena M. Um diálogo entre pragmatismo e direito: contribuições do pragmatismo para discussão da ideologia na magistratura. *Cognitio-Estudos: Revista de Filosofia*, volume 4, n. 1, jan-jun de 2007, p. 10-19.
- GUINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MENDES, Andrea L. Rodrigues. *Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no camdomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP), área de concentração em História Social, 2012.
- MIGUEL, A. Percursos indisciplinados na atividade de pesquisa em história (da educação matemática): entre jogos discursivos como práticas e práticas como jogos discursivos. *Bolema*, Volume 35A, pp. 1-57. Rio Claro (SP): UNESP, 2010.
- MIGUEL, Antonio; VILELA, Denise Silva; MOURA, Anna Regina Lanner. Desconstruindo a matemática escolar sob uma perspectiva pós-metafísica de educação. *Zetetiké*, v. 18, Número Temático – 2010, pp. 123-195. ISSN 2176-1744. Campinas: CEMPEM-FE/UNICAMP.
- SCHATZKI, Theodore R. (1996). *Social practices: a Wittgensteinian approach to human activity and the social*. New York: Cambridge University Press.
- SCHATZKI, Theodore R. *Practice mind-ed orders*. In: Schatzki; Knorr-Cetina; von Savigny (Eds.). *The practice turn in contemporary theory*, p. 50-63. London, New York: Routledge, 2001.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- WITTGENSTEIN, L. *Cultura e valor*. Lisboa: Edições 70, 1980.