

**A Noite Fora Do Dia Do Dia: Música, Mulher E Animal, Habitantes Da Escuridão**  
**The Nigth Outside Day Of The Day: Music, Woman And Animal, Inhabitants Of**  
**Darkness**

**Andreia Aparecida Marin<sup>1</sup>**  
**Marcos Câmara Castro<sup>2</sup>**

**Recebido em: 23/19/2019**

**Aprovado em: 09/12/2019**

**Publicado em: 19/12/2019**

**RESUMO:** O presente texto tem como foco a discussão de um princípio de exclusão que justifica a intenção de controle da dimensão noturna e de fenômenos a ela associados. A indeterminação e a ambiguidade atribuídas à música, à mulher e ao animal, em análises que os subjugam à referência de uma essência humana pautada na centralidade da razão e da visão, sentido a ela relacionado, constituem o pano de fundo da argumentação desenvolvida no texto. A discussão sobre a noite e as materialidades contidas em seus domínios é feita em diálogo com Jankélévitch, Merleau-Ponty e Derrida, passando por comentadores de suas obras pertinentes ao tema. Ao final, um destaque para as ressurgências do noturno na literatura gótica e na música da contemporaneidade, compreendidas a partir de um materialismo aberto à indistinção entre ficção e realidade.

**Palavras-chave:** Noturno; Mulher; Música; Animal; Gótico.

**ABSTRACT:** The focus of present text is the discussion of the exclusion principle that justifies the control intention the night dimension and associated phenomena. The indeterminacy and ambiguity attributed to music, to woman and to animal, in analyzes that subject them to reference of a human essence based on the centrality of reason and vision, a sense related to it, constitute the argument line developed in the text. The discussion about the night and the materialities contained in its domains is developed in dialogue with Jankélévitch, Merleau-Ponty and Derrida, including commentators on his works relevant to the theme. In the final considerations, a highlight is given to the resurgence of the nocturnal in the gothic literature and contemporary music, understood from a materialism compatible with the indistinction between fiction and reality.

**Keywords:** Night; Woman; Music; Animal; Gothic.

1. Graduação em Ciências Biológicas e em Filosofia. Especialização em Filosofia. Mestrado em Zootecnia. Doutorado em Ecologia e Recursos Naturais. Docente na Universidade Federal do Triângulo Mineiro. ORCID: 0001-8599-0506 E-mail: paisagensonoras@gmail.com

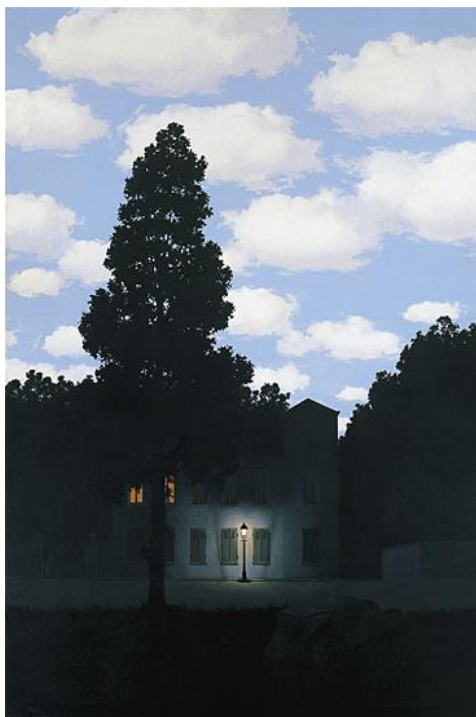
2. Graduação em Composição. Mestrado em Artes. Doutorado em Artes. Docente na Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. ORCID: 0002-3059-9144 E-mail: mcamara@usp.br

## INTRODUÇÃO

A música é uma mulher (R. WAGNER)<sup>1</sup>.

Como o sonho, a literatura acontece com o sono da razão, quando os monstros acordam” (PINTO NETO)<sup>2</sup>.

Ao tecer o título deste texto, enfrentamos demoradas dúvidas: deveríamos usar a expressão “o dia dentro da noite do dia” ou “a noite fora do dia do dia”. Ambas parecem paradoxais e, juntas, insinuam um jogo pleonástico. Mas são coisas significativamente distintas, ainda que tenham algo em comum: o fato de terem sido criadas a partir da sugestiva expressão derridiana que dá nome a um seu texto: *A noite dentro da noite da noite...* (DERRIDA, 2003)<sup>3</sup>.



R. Magritte. *L'Empire des lumières*, 1953-54  
Guggenheim Collection, Venice.

---

<sup>1</sup> Wagner *apud* Friedrich (2004, p.36): “Wagner, ele próprio, descreve, de forma deliberada, a conexão entre a música e o drama a partir de uma interpretação completamente erótica, no fim da primeira parte da obra *A ópera e o drama*. A música é uma mulher [*Die Musik ist ein weib*], ele considera”.

<sup>2</sup> Frase do texto *A estranha instituição da literatura no multiverso dos espectros*, onde Moysés Pinto Neto (2015), discute a ideia de espectrologia a partir da economia geral de Bataille e da repercussão da psicanálise freudiana em Derrida.

<sup>3</sup> *Cette nuit dans la nuit de la nuit...* (DERRIDA, 2003).

Tentamos nos fazer entender, a partir da imagem de Magritte. Não vamos fazer qualquer análise da obra, atribuindo intencionalidade a produção do artista, mas vamos invadi-la para dela sequestrar nuances para enfrentarmos nossa inquietação. Não é tarefa fácil, uma vez que o disparo para a escrita tenha se dado na conjugação da tela de Magritte e do texto de Derrida, antes mesmo que as tramas de tal encontro estivessem claramente definidas.

O enigma da tela é a controversa temática de pano de fundo desta escrita: uma contradição, um sem sentido, provocados pela convivência conflituosa entre dia e noite, além de uma transgressão temporal que adensa nossa inquietação. Em Magritte, há uma ambiência noturna claramente isolada, sobre o céu perfeitamente diurno, e, ao mesmo tempo, fora da reprodução luminosa que domina o interior da edificação. Poderíamos imaginar que a noite está fora desse dia artificial, constituído por motivos que logo discutiremos, e sobreposta pelo dia factual, esplendorosamente claro. De outro modo, poderíamos pensar que se trata de um dia forjado como refúgio diante de uma noite que impera no cenário exterior e impede a iluminação natural que chegaria do céu diurno.

Em Derrida, nenhum dia está posto, senão como estratégia de contraposição a uma noite que é plenamente noite, densamente disposta em uma configuração que, quanto mais profundo se chega na busca de sua totalização, mais escuridão se encontra. Trata-se da “noite dentro da noite da noite...”. É a noite contida em uma noite de uma noite que sempre permanece. O texto derridiano trata da obscuridade que isola a música de qualquer especulação totalizante, detalhada na obra *La musique em respect*, de Marie-Louise Mallet (2002).

Estaríamos bem assim, com a análise noturna de Derrida, se não tivesse se colocado diante de nós a provocação de Magritte. Dois novos elementos se impõem: o dia, inegavelmente claro e preciso, e, digamos, a cópia imperfeita do dia instaurada como fuga da noite, no interior da edificação. Adicionalmente, diante dessa dupla luminosidade, pressentimos um possível tratamento metafórico para ambos os domínios, de forma que talvez tenhamos que falar de um dia e uma noite que acessamos com nossa percepção, pela sinestesia de nossos sentidos, ainda que privilegiemos a visão e aquilo que ela pode alcançar, mas também de um dia e uma noite tecidos em outros domínios e amparados em um imaginário marcado por potências desconhecidas e muitas instabilidades.

Chegamos aqui, ao ponto de definição da nossa escolha e na forma como isso nos abriu um território de escrita. Nossa noite é personagem central. Se dissermos “o dia dentro da noite do dia”, ela permanece secundária e toda nossa atenção se voltará para a luz,

**MARIN, A.A.; CASTRO, M.C.**

reforçando a tendência a sua negatividade. Ao contrário, é o dia que teremos que fissurar, para ver, nele, as entradas incontornáveis do noturno. Portanto, nossa noite está fora dos domínios da luz organizada no abrigo humano, construído, em parte, para garantir a segurança de uma fronteira com o mundo exterior, imerso na escuridão. Ao mesmo tempo, nossa noite está contida como ambiência sobre a luz plena do dia. Há algo, portanto, nessa noite que justifica a contenção e o apartamento. Ela sofre uma força, mas representa um risco, que motiva a fuga para um abrigo. Ela é “a noite fora do dia do dia”. Tudo se passa como se ela tivesse sido apartada do dia e se precipitado densa e pesadamente no espaço inferior, tendo sido necessário forjar um campo de luminosidade em meio a seus domínios. É com ela, foco de nossa especulação, que iniciamos a apresentação temática da escrita. Ao final, no entanto, voltaremos atenção para o dia dentro da noite do dia, com o intuito de provocar-lhe um desaprisionamento, apontando para o contágio do noturno.

Pensamos ter chegado, com esses encaminhamentos iniciais, à sugestão do caráter controverso do tema do noturno, que será detalhado no momento inicial deste ensaio. No entanto, havia, de saída, um propósito anunciado pelo subtítulo do texto, quer seja, o de abordar o feminino e a música. Então, por quais vias chegaremos a essa abordagem? Ocorre que ambas, a mulher e a música, foram destinadas, histórica e imaginariamente, à noite. São habitantes do fora, mas nos limites de uma exterioridade marcada pela obscuridade, pela indeterminação, pela ambiguidade. Há algo, em ambas, que comunga com a animalidade, os instintos, a magia, inacessíveis e não redutíveis ao *logos*. Como os seres da noite, guardam um mistério, uma sedução, um risco. É nesse sentido que, ao falarmos dos limites que se pretendeu estabelecer para a noite, estaremos falando também da contenção da mulher e do julgamento da música. Não é precipitado antecipar que ambos foram segregados da humanização grega, focada na razão; musicalidade e feminilidade foram alvos do moralismo platônico e socrático. Foram também submetidos ao controle e ao moralismo medievos. Muito dos resquícios desse moralismo perduram, imponentes, até a contemporaneidade. Foi nos domínios da noite onde foram encarceradas, que ambas, música e mulher, encontraram algum sopro de vitalidade. É de lá que ressurgem, potentes e ousadamente visíveis, em nossos dias.

### **Música: a *noite dentro da noite da noite***

Não se pode dizer, em definitivo, o que é a música. Essa dificuldade se espalha tanto no campo da filosofia quanto das artes.

Resto inassimilável: termo derridiano que aponta para algo que impede a apropriação em um regime de sentido. Esse resto, no entanto, não se configura em uma dimensão extra discursiva. Ao contrário, abriga-se na linguagem que jamais pôde ser enclausurada nos limites do sentido, impedindo a apropriação totalizante. Se tendemos a admiti-lo, teremos que considerar que, naquilo que dizemos sobre a música, a mulher, a noite, o animal, há muito mais indeterminação que poderíamos supor em uma lógica discursiva colada ao *logos*. Em *A música dentro da noite da noite...*, Derrida (2003, p.112) questiona a ingenuidade arrogante de pensar que apenas uma palavra - “música” - corresponda inequivocamente a um conceito que regula todos os seus usos correntes. A mesma questão podemos estender para o termo “mulher”. Quando se emprega a palavra, o verbo, como iluminados pelo sentido, já não se ouve mais nada na escuta do outro (DERRIDA, 2003, p.115).

Derrida (2003, p.115-117) nos faz lembrar o animal cego de Kafka, destacado por Mallet (2002, p.23) da obra *A toca: sua angustiada escuta do que não é mais da ordem do visível*, mergulhado na noite, uma escuta que certamente pode ser dita, mas na forma de um dizer irreduzível a tudo dito. Cita, nesse sentido, a consideração hegeliana de uma escuta não teórica do animal que pode, mesmo não tendo uma voz falada, gritar e cantar, uma voz que seria, também, a voz primordial do homem. É nesse sentido que Mallet (2002) destaca a possibilidade de um texto primitivo e assustador do humano que estaria camuflado pelo seu respeitável esplendor verbal. A escuta angustiada do animal cego de Kafka não pode ser pintada, uma vez que não é da ordem do visível: “ela está na noite, ou na perda da visão em pleno dia” (MALLET, 2002, p.22). Dessa escuta noturna, assim como também da música, a filosofia nada pode falar.

Nas páginas iniciais de seu texto *La musique en respect*, Mallet (2002, p.19-23) nos oferece um comentário da obra *Filósofo em meditação*<sup>4</sup>, de Rembrandt. Trata-se de um filósofo, um homem na noite de sua vida. Lembra, inicialmente, que a filosofia está representada por um animal noturno, a coruja, que não se lança ao voo antes do anoitecer. Na sequência, destaca um elemento importante para nossa especulação:

Certamente, a sombra é dominante, mergulhando na noite toda forma, todo contorno. Dificilmente se distingue, abaixo à direita, a silhueta de uma mulher, serva ou esposa, que age perto de um fogo, reanimando a brasa,

---

<sup>4</sup> *Philosophe en méditation*, Rembrandt.

Disponível em [https://museoteca.com.br/r/es/work/2045/rembrandt\\_harmensz\\_van\\_ryn/filosofo\\_meditando/!](https://museoteca.com.br/r/es/work/2045/rembrandt_harmensz_van_ryn/filosofo_meditando/)

humilde guardiã da vida, deixando para o filósofo todo o “lazer” da meditação (MALLET, 2002, p.19, tradução nossa)<sup>5</sup>.

A mulher, na tela, está separada do filósofo por uma monumental escada que tem seus degraus inferiores iluminados e que conduz ao topo, entrada nas sombras. O lado do ambiente voltado para o filósofo está iluminado por uma luz exterior, enquanto a mulher está mergulhada nas sombras, voltada para a pouca luz proveniente do fogo que manipula. Mallet (2002, p.20) observa: ele está como dobrado sobre si mesmo, retirado de seu entorno, e se pergunta de onde vem essa luz, enquanto poderíamos considerar que ela vem não do exterior, mas irradiaria dele mesmo, do interior do espírito. A autora destaca comentários de dois poetas sobre a tela de Rembrandt, Claudel e Valéry, ambos fazendo referência à imagem coclear sugerida pela escada, concha em forma de espiral, uma concha de clareza dentro da grande escuridão de um quarto, uma estranha concha habitada pelo “pequeno animal intelectual” que secretou a substância luminosa (VALÉRY *apud* MALLET, 2002, p.20). Na luz, o conhecimento. Na sombra da tela, tudo que não é definível.

O fascínio pela luz tem raízes difusas no imaginário ocidental. Ao mesmo tempo em que foi alimentado pela associação direta entre luz e razão, que ganharam centralidade em uma cosmovisão amparada em ilusões metafísicas, adensou-se pela dualidade entre interioridade e exterioridade que sustenta o duplo humano e o coloca em uma incessante inclinação para uma humanidade aperfeiçoada, incapaz de acomodar-se aos limites da sua existência material e da sua finitude. Esse mundo acima dos mundos e essa humanidade que alcança o para além de sua animalidade, nunca se encerram na obscuridade, mas inclinam-se para a luz. A escuridão é para onde resvala a humanidade imperfeita, testemunha de sua própria animalidade, perdida no que a torna próxima da selvageria, da bestialidade. É também a imagem metafórica de tudo que permanece resistente a qualquer síntese intelectual.

Merleau-Ponty (1999, p.310) destaca a distinção entre síntese perceptiva e síntese intelectual: “se a percepção reúne nossas experiências sensoriais em um mundo único, não é como a coligação científica junta objetos e fenômenos, é como a visão binocular apreende um único objeto”. Na visão binocular, a síntese não consiste em pensar imagens distintas como imagens de um mesmo objeto, mas em um desaparecimento das imagens no objeto assim que, ao fixá-las, elas se aproximam. Em condição natural, a percepção não consiste

---

<sup>5</sup> “Certes, l’ombre y domine, noyant dans la nuit toute forme, tout contour. C’est à peine si l’on distingue, en bas à droite, la silhouette de la femme, servante ou épouse, qui s’active auprès d’un feu, ranimant les braises, humble gardienne de la vie, laissant au philosophe tout le ‘loisir’ de méditer”.

em colocar objetos uns ao lado de outros e estabelecer relações objetivas, mas sim em um fluxo de experiências que se implicam umas às outras simultaneamente ou em sucessão (MERLEAU-PONTY, 1999, p.377). Em condições noturnas, essas relações não podem, obviamente, depender unicamente da visão para situar-nos no mundo: “quando o mundo dos objetos claros e articulados se encontra abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.380). Estamos, então, na noite, que não é um objeto diante de nós, mas algo que nos envolve, penetrando todos os nossos sentidos: “não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilarem, à distância, os perfis dos objetos. A noite é sem perfis... É inteira que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.381). Isso justifica nossa sensação de vulnerabilidade na noite: ela é pura indeterminação e reforça todos os riscos próprios da condição de uma humanidade reduzida.

A noite é isso que escapa a toda a síntese intelectual. Há um estrato pré intelectual do mundo que sempre foi delegado ao noturno, fazendo do espaço-tempo crepuscular um anúncio de todos os riscos. As deusas hespérides, na mitologia grega, conduzem essa dinâmica do entardecer, enquanto as ninfas do poente são guardiãs da fronteira entre dia e noite, entre paraíso e inferno, além de regerem as metamorfoses e poderem controlar as feras selvagens. A dicotomia entre dia e noite é também a da luz e da escuridão, com todos os desdobramentos a ela associados, como a salvação e a perdição, o sagrado e o profano, o humano e o animal. O segundo termo dessas oposições binárias tem sempre um conteúdo indeterminado que justifica um misto de atração e repulsa, de fascínio e medo. É nessa dimensão de indeterminação noturna que se pensou a origem da música. É essa noite que, segundo Mallet (2002, p.24-25), a música nos lembra, a noite do filósofo, que lhe fascina, que ele olha de longe e da qual foge quase sempre. Também Jankélévitch apontou para essa inacessibilidade da música ao filósofo:

O filósofo que reflete sobre o mundo aspira, pelo menos, à coerência, tratando de resolver as contradições, de reduzir os irreduzíveis, de integrar o mal da dualidade ou da pluralidade: a música ignora essas preocupações por não possuir ideias que devam concordar logicamente umas com as outras (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.65).

É Derrida (2003, p.118) quem dá a síntese dessa especulação ingloria sobre a música: uma noite ambígua e obscura, de alguém que, buscando ver e privilegiando a teoria, está perdido, fascinado, mas vagando, diante da ou na noite. Há três afetos

identificáveis nessa noite: ela é irredutível a toda objetificação baseada na visibilidade, sendo uma ameaçadora e fascinante fonte de visibilidades possíveis; pode ser também uma absoluta invisibilidade que não promete objeto espacializável; diante dessa negatividade, permanece a suspeita de uma visibilidade como figura ao fundo do invisível, gerando uma constante expectativa de alcance. É nesse sentido que Derrida (2003, p.121) a associa à vertigem diante da “noite na noite da noite”, uma “noite no fundo sem fundo da noite”, uma “noite abissal da noite”, que só pode ser percebida pela escuta. Por isso, a materialidade da noite na música se alastra no noturno: como oposição às manhãs; como o crepúsculo para instrumentos de sopro e como obras para piano com suas notas melancólicas, como se da noite emergisse uma espécie de luto essencial.

Não causa estranhamento, nesse contexto, as contenções exercidas sobre a música ao longo da história do pensamento ocidental. Um pensamento comum a respeito da música é discutido criticamente por Jankélévitch: a música pode enlouquecer e agitar seus ouvintes, sendo desarrazoada e malsã, tendo sido rechaçada por sociedades marcadas pela perseguição do prazer, pelo ódio ao deleite e à sedução, pela obsessão anti-hedonista, pela misoginia (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.57).

Krause (2013, p.131), nesse sentido, lembra que, embora a música e a dança ainda fizessem parte dos primeiros rituais cristãos nos séculos I e II, “o erotismo e o animismo que insinuavam [...] ainda eram demasiado libertadores para um clero que queria controlar as populações ignorantes e recém-convertidas” (KRAUSE, 2013, p.131). O autor segue apontando que o imperador romano Constantino pediu que seus sacerdotes atribuíssem um rótulo àquilo que era considerado bruto e selvagem: o incognoscível, incontrolável, perigoso e suspeito. Foi assim que alguns estilos musicais foram proibidos, marcando um milênio de supressão musical, movimento em que se destaca o veto da Igreja, na Idade Média, do uso de intervalos de quarta aumentada, a nota do diabo.

Esse movimento de contenção moral da música perderia força no inexpressionismo, mediante a descentralização da ideia de uma humanidade soberana que, agora, admite um campo de inacessibilidades. Na esteira da influência da ambiência noturna na música do período romântico, a imprecisão do mundo concreto é positivada. Nesse contexto, o humano aparece como vivente entre os viventes. Curiosamente, Jankélévitch (2018), ao tratar o tema, cita composições onde aparece a figura humana em um estado de fragilidade: um doente, um homem solitário, uma criança.

Mesmo os ácidos *Ruídos Noturnos* de Bela Bartók, tão diferentes do noturno sedutor e acariciante próprio ao devaneio romântico, ainda são ruídos musicais e harmonizados (*Klänge*) que implicam a presença humana: os



sussurros furtivos, *gruppetti* misteriosos, as segundas crepitantes, as oitavas estridentes no agudo, bizarras repetições de notas comunicam-se e propagam-se no vasto silêncio da noite. [...] Entre todas as vozes animais, vegetais e minerais, entre os *staccati* e o calafrio metálico dos bichinhos, eis que se eleva o canto dos homens. Com a tristeza pomposa tão característica aos camponeses lá de baixo, esse canto entoia a melancolia pacificada de um coração repleto de noite: melodioso e medido, ele já é música. (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.83).

Ao que parece, haveria uma distinção entre a centralidade do humano no expressionismo romântico e esse harmônico humano-mundo do inexpressionismo, onde o canto do humano surge junto com as vozes animais, vegetais e minerais. Há, no que chama, uma confusão primitiva, espaço para uma voz humana que se mistura com os ruídos do mundo. Segundo o autor, as mulheres que cantam em *Sirènes* de Debussy não entoam palavras, mas são uma voz coletiva e impessoal, de timbre instrumental, como em *Pan* de Novák, um elemento do mesmo naipe que a floresta, o mar e a montanha. Ao colocar no mesmo patamar o sussurro da onda, o canto dos pássaros, os ruídos da fábrica, os estalidos do metal, as crepitações da madeira, o uivo do vento, admite uma “zona fronteira para além da qual a arte seria reabsorvida na realidade” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.85). Se assim for considerada, arte e noite jamais puderam se distinguir.

### **A mulher na noite e a potência do noturno na mulher**

fui pro inferno e voltei assim.  
conheci meu demônio e agora o amo como o que ele sempre foi:  
parte de mim.  
ora, que inocência velada,  
e mal disfarçada essa tua.  
esperar racionalidade,  
esperar a amizade,  
d'um bicho criado de uma costela.  
que aliás te amou mais nua,  
que vestida com cautela. (Steffany Cruvinel, s/d)<sup>6</sup>

Iniciamos esse tópico nos valendo do comentário que Gontijo (2017) faz de *A flauta mágica*, de Mozart (1791), composta sobre o libreto de Emanuel Schikaneder. Duas forças antagônicas estão em destaque, lideradas pela Rainha da Noite e pelo detentor do círculo solar Sarastro; a primeira, representando a intuição, a indolência, a superstição e as forças

---

<sup>6</sup> Fragmento de poema *Sobre o inferno, demônios e você*, publicado no artigo *A mulher, o animal: corpos demoníacos e contenções persistentes* (MARIN & MARTINS, 2018).

irracionais: “vencer esse polo significa, em termos metafóricos, vencer a mulher que rege a noite ou a mulher que é a noite” (GONTIJO, 2017, p.339).

A noite e a mulher, opostos à claridade da razão, estão materializados e perfeitamente negativados na ópera. Mas elas não são apenas uma presença, uma personagem que transita em um enredo qualquer. A mulher é a penumbra, o anúncio crepuscular da noite. Wagner (*apud* FRIEDRICH, 2004, p.36) diria que ela é essa conjugação estranha, plenamente identificável com a própria música. Recuperemos a epígrafe que abre este texto: a música é uma mulher, segundo ele. Jankélévitch (2018) também nos oferece interessantes sugestões a respeito dessa conjugação:

A mulher que persuade apenas com o perfume de sua presença, isto é, com a exalação mágica do seu ser; a noite que nos enfeitiça; a música que obtém nossa adesão pelo único encanto de um trinado ou de um arpejo serão doravante objeto de profunda desconfiança. Não é digno de um homem dotado de razão deixar-se encantar (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.50).

Os três temas que se entrecruzam na nossa escrita estão todos contemplados pelo filósofo francês do século XX, que teve como principal alvo de suas produções o noturno e a música. Importante notar que, já no primeiro capítulo da sua obra *A música e o inefável*, quando esperamos o desenvolvimento do tema noturno, o autor cita a mulher e o feminino como abordagem de entrada à discussão central. Entra na questão do feminino pelos resquícios do pensamento grego que desassociou a música da razão, assemelhando-a à magia. “Sólon, o legislador, detém a sabedoria, mas Orfeu, o encantador, exerce a magia” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.50). Mulher, noite e música compõem uma atmosfera mágica, encantatória, não racional, que significou para o homem um misto de atração e perigo. O mesmo autor segue destacando as figuras femininas no imaginário ocidental que representam esse perigo, o risco do desvio do reto itinerário da dialética e da razão, como as sereias que não possuem outro objetivo que o de desviar e confundir. Orfeu é quem, segundo o autor, “encarna a civilização da lira”, instrumento apolíneo, amplamente destinado às mulheres na história e nas construções imaginárias. A *polykhordía panarmónios* é, por isso, condenada em *A República de Platão*: “os instrumentos de cordas múltiplas favorecem as complicações polifônicas e seduzem o gosto da variedade rítmica e do colorido instrumental” (JANKÉLÉVITCH, 2018, p.54). Platão também recomendou extirpar da música suas expressões afeminadas e os modos patéticos e lânguidos, visando uma formação moral distante da persuasão e da fragilidade feminina.

A esse poder de sedução, somam-se características femininas que são compartilháveis pela música e pela noite, a saber, a ambiguidade e a indeterminação.

Gontijo, comentando a mesma obra de Jankélévitch, por ele traduzida, lembra que, além da atribuição desses substantivos, há uma representação feminina da noite e da música, seja na linguagem, como substantivos femininos, seja em mitos, na iconografia ou na literatura. Desse ponto de vista, “a noite e a música não só possuiriam pontos de intersecção com a mulher, mas estariam inteiramente inscritas no polo feminino” (GONTIJO, 2017, p.318). O autor destaca a misoginia e a melofobia expressas no romance de Tolstói *A Sonata a Kreuzer*, onde a ação estonteante da mulher representa risco similar ao oferecido pela hipnose musical: “por deslocá-lo do seu autocontrole, a execução instrumental e a figura feminina tornam-se, para o protagonista do romance, algo ‘terrível’, ‘assustador’, ‘aterrorizante’” (GONTIJO, 2017, p.320). O mesmo autor vai à psicanálise, indicando ali, tanto em Freud como em Lacan, uma ideia de que a ciência não é capaz de dar informações conclusivas sobre a feminilidade, havendo algo de “inconclusivo, uma lacuna, uma zona de obscuridade ao redor da pergunta sobre a mulher” (JANKÉLÉVITCH, 2017, p.325). Há, na hipótese lacaniana, uma compreensão de que a mulher está inscrita em um campo distinto ao *logos*, não podendo estar contida na lógica dos conceitos. Essa indeterminação, a mulher compartilha também com a música e com a noite.

A destinação da mulher à dimensão do sagrado, ligando-a a rituais de nascimento e morte e atribuindo-lhe poderes mágicos, é, coincidentemente, um tratamento dado à música. Não é forçoso, portanto, considerar que o encaminhamento ao campo do sagrado seja uma forma de contorno dos limites da consciência em lidar com o risco da indeterminação. Escapando à determinação, guardando algum grau de inacessibilidade, a música foi tratada com um discurso metafísico e apropriada pela linguagem religiosa. Da mesma forma, a mulher foi submetida ao controle de seus afetos e conduzida a uma contenção positiva representada pela sacralização. Música e mulher foram colocadas no limiar entre o contido, o sagrado, e o pervertido, o profano e, dessa forma, qualificadas e destinadas, em suas tendências pervertedoras, à dimensão noturna. Negativadas, apareceram em personificações do mal, da animalidade, da desrazão, e em todas as imagens que povoam a noite.

Os rituais de nascimento e de morte preveem uma linguagem gestual, onde a mulher silenciada expressa uma zona de indeterminação que compartilha com o animal. O mistério que ronda um suposto “para além” do puro devir orgânico destina o tratamento da finitude humana ao feminino. Para o homem, a mulher é “fonte confusa do mundo e turvo devir orgânico, mas é também sob esse aspecto que ela permite à sociedade que se separou do cosmo e dos deuses, permanecer em comunicação com eles” (BEAUVOIR, 1970, p.192).

As mulheres, historicamente, foram porta-vozes dos deuses e das forças da natureza. São cartomantes, profetisas, videntes, bruxas. Paralelamente, os teromorfos estão presentes nas narrativas sagradas e nos rituais funerários, como *Anmit*, o animal devorador de almas. Curioso que reste, portanto, a tarefa de lidar com a finitude do humano, a fêmeas e animais. São as carpideiras que elevam suas vozes nos sertões para garantir a boa sorte das almas. A morte é onde malogram os projetos existenciais dos homens. Aí, onde é necessário um além como garantia de algum sentido, mulheres e animais são convocados, para garantirem a extensão do humano à dimensão do sagrado.

Não obstante, somente no que resvalam, música e mulher, na dimensão do sagrado é que podem ser consideradas potências positivas. Na vida profana, são forças a serem contidas. Sexto Empírico (*apud* ROEDER, 2014), já no século III, na obra *Contra os músicos*, tecia a crítica à ideia de que a teoria musical é mais essencial que a prática, o que resultava uma imagem pejorativa dos instrumentistas: “a experiência em instrumentos não é o objetivo da educação musical, pois a prática de uma arte é uma atividade imprópria ao homem livre” (ROEDER, 2014, p.34). Destaque-se que, na categoria de homens livres, estão excluídos os escravos, as mulheres e as crianças. Lê-se em *Política*, de Aristóteles: a música deveria ser estudada na medida suficiente para possibilitar a fruição das boas melodias e ritmos, sem se limitar à parte comum da música, como acontece com a maioria dos escravos, crianças e alguns animais (ARISTÓTELES, 2019). As mulheres faziam parte também desse grupo de excluídos da fruição musical, configurando-se apenas como protagonistas, na medida em que a teoria do *ethos* e a crença no poder da música de modular emoções e temperamentos justificavam seu uso na regulação da conduta feminina. Isso podia ser feito, sobretudo, evitando-se as harmonias lânguidas (jônia e lídia) e chorosas, destaca Roeder (2014, p.26), discutindo as recomendações platônicas.

Avancemos para a caracterização feminina da noite e sua manifestação na música. Gontijo (2017, p.336) lembra que pertencem ao gênero feminino a noite, *la notte* (italiano), *la noche* (espanhol), *la nuit* (francês), *die Nacht* (alemão), *noc* (polonês), *nox* (latim), *hé Nyx* (grego antigo). Destaca, ainda, as divindades femininas que personificam a noite: “na cultura maori, encontramos *Hine-nui-te-po*, deusa da noite e regente do inferior mundo dos mortos”; a temida e admirada “deusa hindu *Rãtri*”, representante da noite e de tudo que a habita; *Nyx*, “força primordial em diferentes teogonias do mundo grego” e a escandinava *Nott*, deusas que percorrem a noite em suas carruagens; *Nut*, mãe celestial, deusa das entranhas, associada ao céu noturno. Vale citar, ainda, o destaque que o autor faz de *Lilith*, entidade mítica feminina de tradição hebraica: um “demônio noturno” que “se aproxima da

fase escura do dia ao ser retratada, em algumas de suas descrições e representações iconográficas, como figura que combina características humanas (femininas) e as de uma ave noturna predatória” (HURWITZ *apud* GONTIJO, 2017, p.337). Outras representações a ela associadas inclui uma linda mulher de cabelos negros, uma bruxa, uma vampira.

As figuras femininas que aparecem associadas à dimensão noturna, não raro, comportam hibridismos com características animais. Não é difícil entender a lógica subliminar a essas imagens, uma vez que, como dito, a animalidade é aquilo que faz parte, de forma incontornável, daquilo que o humano é, ainda que ele relute em assumir essa condição, obscurecendo-a, evitando sua visibilidade.

### **Bestas e mulheres, contenções noturnas**

Se quisermos ter uma imagem material, e aparentemente paradoxal, dessa contenção da mulher e do animal na noite, basta erguermos os olhos em um passeio pelas ruas dos centros históricos de algumas cidades europeias. Suas edificações estão repletas de figuras gargulídes, muitas delas, um misto de características femininas e animais. Catarina Barreira nos cita algumas dessas esculturas, discutindo as intenções por trás de sua visibilidade: a fêmea de aspectos negroides na Igreja da Nossa Sr<sup>a</sup> do Pópulo, nua, com mão sobre o púbis, retida em algo como um devir orgânico; as formas nuas e a interessante mistura de formas animais e de fêmeas humanas, em Leiria, na Batalha (BARREIRA, 2010, p.185); a fêmea humana, encarnando o sagrado e o profano, com as mãos em gesto devocional e expondo seus órgãos sexuais, nas Capelas Imperfeitas (BARREIRA, 2011, p.113). Ambos, mulher e animal, encerrados em algo que não se pode contornar: o corpo e sua pulsão erótica, perdido nas forças de sua animalidade. Uma forma de coação e de apelo moral. Colocadas sobre os edifícios sagrados, essas imagens da perdição tornam aberrantes todas as formas associadas ao instinto e exercem uma função pedagógica moralizante. As feições denunciam os pecados pelos quais os humanos se afastam do sagrado para, imediatamente, se conduzir à perdição e transmutar-se em meros animais distantes da centelha do fogo dividido que, desde os mitos antigos de sua criação, supõem constituir sua falaciosa essência: “o personagem monstruoso permanece preso à sua animalidade e funciona como uma metáfora clara da face egoica, irracional e instintiva, do homem” (MARTINHO, 2009, p.271).

Bestas, gárgulas, híbridos, animais... E mulheres. A construção de corpos demoníacos recorrentemente carrega elementos dessas imagens e personalidades. Não à toa, a figura demoníaca esteve muito associada à potência vital, à perversão da alma

imposta pelas pulsões carnis. Ela está muito próxima do devir orgânico que pulsa na animalidade e em tudo que se aloja no limiar entre o humano e o não humano. É nesse sentido que os demônios povoam a noite.

Trilhando ainda as ruas escuras à procura de figuras híbridas, encontramos as gárgulas musicistas. Estranha coincidência aparecer também nessas materializações do imaginário a conjugação música-mulher-noite. Ao contrário das mulheres enlouquecidas e acometidas pelo mutismo, denominado lipemania no século XIX, como nos aponta Perrot (2003, p.19), as gárgulas retratam mulheres que cantam acompanhadas de um instrumento musical. Barreira (2011) descreve a figura feminina representada com a boca aberta, como se estivessem a cantar, tangendo uma viola, o que indica serem soldadeiras. As soldadeiras eram “mulheres mais ou menos nômades que cantavam, dançavam e tocavam”, nas cortes régias e senhoriais da Idade Média (BARREIRA, 2011, p.128). Os escritores de contos as retratavam como mulheres que usufruíam de liberdade expressiva e de uma vida afetiva caracterizada pela permissividade sexual, embora não se confundindo com prostitutas.

A respeito das soldadeiras, Viviane Cunha (2015, p.118-119.) destaca que o nome soldadeira estava relacionado ao fato de que recebiam um soldo para cantar, tocar seus instrumentos e dançar, a partir do movimento trovadoresco nos fins do século XII. Nas cantigas satíricas da época, eram retratadas como licenciosas e outras imagens negativas. A autora destaca a imagem de umas dessas soldadeiras, Maria Balteira, que aparece nos cancionários galego-portugueses como uma mulher com vícios, transmissora de doenças, exploradora dos homens, ao mesmo tempo em que aparece como cortesã, com livre acesso às cortes, e participante das Cruzadas. Como ela, outras soldadeiras eram associadas aos vícios da noite e, segundo Cunha (2015, p.120), é nas cantigas de caráter satírico que os trovadores execravam as mulheres, “esboçando-se aí um terreno fértil para a eclosão da misoginia”.

Esse princípio de exclusão comum entre mulheres, animais e música continua a fundamentar tratamentos de contenção durante toda a história ocidental, insinuando-se no mundo contemporâneo. Vale destacar que não está extirpado de discursos religiosos ainda atuais, da mesma forma como foram propagados durante os movimentos de colonização. Os cantos dos nomeados selvagens, próximos dos animais, foram alvo de muitas críticas e contenções morais, pois se tratavam, segundo os colonizadores, de ruídos não harmonizados mais próximos das vocalizações confusas dos animais do que da música. Krause (2013) relata que, em florestas tropicais de Dzanga-Sangha, as mulheres da tribo Ba’Aka se espalham pela vegetação densa para coletar sementes e frutos, cantando em

**MARIN, A.A.; CASTRO, M.C.**

explosões sonoras, acompanhando as vozes dos insetos e dos pássaros que retornam depois da tempestade: “o canto das mulheres reverbera pela floresta durante quase dez segundos antes de silenciar, dando a impressão fantástica de que suas vozes continuam para sempre” (KRAUSE, 2013, p.125). Essa música, ao longo das últimas décadas, foi desestimulada pelos missionários sob alegação de que sua execução confundia os convertidos, comprometendo sua salvação eterna.

### **O devir-noite: a subversão noturna**

Voltemo-nos, nesse momento, às estratégias de resistência a esse princípio de exclusão. Elas são passíveis de serem encontradas ao longo de todo o pensamento ocidental. É nesse sentido que podemos lembrar o cenário da antiguidade clássica, onde Safo (VII-VI a.C.) lançou-se a movimentos de escape, criando uma escola para mulheres, com a justificativa da necessidade de ensinar artes e poesia, mas como ruptura da contenção ao silêncio, fazendo uso da linguagem poética para tornar pública suas ideias e experiências. A escola, no entanto, foi instalada na ilha de Lesbos, criando uma imagem representativa da estratégia de isolamento espacial da poética da transgressão. No medievo, as mulheres musicistas ganhavam as ruas, os pátios das igrejas e as cortes, mas continuariam mantidas sob contenção, agora na forma de um discurso misógino e de um forte julgamento moral.

Algo, no entanto, faria com que essa negatividade sofresse um processo de inversão no espaço contemporâneo, sobretudo depois da ressurgência do movimento gótico no século XX, também com uma nova roupagem. Da imagem da barbárie às insinuações das potências derivantes do mundo obscuro, cultivadas durante longo tempo na contenção, o noturno se amplia e se materializa pelas produções poéticas, artísticas e literárias. O diabólico na mulher já não mais se presta à privação ou controle moral, mas escancara e traz à visibilidade o que nunca deixou de ser um traço do humano. Por isso, é também permissivo que essas imagens femininas contenham hibridismos que potencializam suas forças: trata-se da animalidade nunca extirpada do humano, não obstante ter sido subsumida no estereótipo da plena humanidade racional, que emerge, com a mulher, dos submundos em que foram, por tanto tempo, aprisionados. Há sempre algo de animal no olhar de uma mulher representada por padrões góticos, algo de felino, um olhar lobo à espreita... Um traço demoníaco, ele mesmo híbrido – animal-homem-demônio – que se dá à visibilidade. Enquanto isso, a música, soturna e avessa à clareza das harmonias diurnas, cria a ambiência desses ressurgimentos potentes, invasivos. Noite, mulher e música se

**MARIN, A.A.; CASTRO, M.C.**

positivam em nossos imaginários, em nossas percepções e incorporam-se nos textos, nas sonoridades, nas imagens, nos modos de viver e de estar no mundo.

Foi somente pela disseminação da ideia de que somos soberanos e temos atributos próprios da nossa humanidade, que nos destacam da natureza, que passamos a ver animais como bestas, o ambiente natural como perigoso, habitado por feras, a noite como a ambiência onde todo esse risco se potencializa. Por isso, as criaturas noturnas são as que aparecem com maior recorrência em nossas subversões imaginárias. Tudo se passa como se tivéssemos que nos vingar das contenções do passado, fartos de tanta luz, e quiséssemos dar materialidade a todas as feras e criaturas estranhas da noite que, sob risco de nosso próprio extermínio, desejamos ver soltos, povoando a aridez de nossos dias cotidianos, não mais tão iluminados.

Com a nova atmosfera crepuscular, abrimos nossos ouvidos, uma vez que nossa percepção visual não dá conta das suas indeterminações. O mundo já não está mais totalizado em uma dimensão espacializante, exigindo de nós o aguçamento de outros sentidos que lidam mais naturalmente com a opacidade e os riscos do devir. A temporalidade já não está aprisionada na ordem do dia. Na noite, o tempo se condensa e se precipita na forma de inesperados. Por isso, nesse cenário, a música está difusa, absorvendo vozes humanas e não humanas, ritmos não ordenados, fugindo à métrica e à teorização. As composições noturnas parecem ser movimentadas mais pela fluidez do imaginário que pela expressão das coisas visíveis ou de sentimentos.

Essa subversão simbólica, não nos iludamos, aponta para uma inversão de poderes, para um descentramento da consciência soberana, para uma ampliação de cosmovisões movimentadas pela lucidez eurocêntrica, abrindo espaço para cosmovisões amigas da natureza, dos instintos animais, das potências afetivas femininas, da força da noite e das criaturas que a habitam amigavelmente.

### **As monstruosidades e os habitantes do fora se anunciam: visibilidades góticas**

Em plena vigência da supremacia da razão, no século XVIII, a literatura gótica reconduz à visibilidade as monstruosidades e a atmosfera sombria que permanecera contida na noite e na clausura do mágico. O período romântico foi permissivo com formas aberrantes e espectrais. Melancolia, morbidez, transgressão marcariam os séculos seguintes, desembocando em uma vasta produção na literatura e na música da contemporaneidade, incluindo o cenário brasileiro. Os monstros e habitantes do noturno não servem mais apenas para amedrontar e moralizar os humanos, mas são positivados



**MARIN, A.A.; CASTRO, M.C.**

naquilo a ser admitido como parte intrínseca da humanidade. Não se trata de seu lado sombrio que aparece para que se saiba como contê-lo, como no medievo, mas de um diurno, sempre crepuscular, fecundado pelo seu duplo. Agora, os monstros estão, literalmente, às soltas.

Em análise de obras da literatura brasileira oitocentista, Santos (2017) destaca as características do gótico: “elementos que extrapolam os limites da nossa concepção do real – como assombrações e monstruosidades – fazem parte da estratégia dos escritores e escritoras góticos para explorar o medo do desconhecido, isto é, o medo provocado por tudo aquilo que coloca em xeque o nosso entendimento racional do mundo” (SANTOS, 2017, p.1848). Santos, no entanto, destaca que os enredos de obras por ela analisadas incluem desfechos marcados pela explicação racional dos eventos sobrenaturais que conduziam a narrativa. Nesse sentido, Abraham (2006, p. 92) também destaca, entre os elementos que marcam as narrativas góticas, que inclui personagens comuns que acabam por se envolverem em fenômenos sobrenaturais, marcados por fantasmagorias e maldições, a explicação racional dos mistérios.

Embora essa condução à elucidação racional incline a uma suspeita de condução do noturno ao seu aniquilamento, talvez seja preferível pensar na sua positivação como potência de visibilidades ou, em outros termos, formas de denúncia dos inúmeros efeitos dos processos de contenção.

Czekster (2018, p.108) destaca a forma como o fantástico, nas suas mais diferentes formas e estilos, “deixou de ser um voo imaginativo sem maiores consequências e passou a constituir um agente de modificação da sociedade”. Inclui nessa condição a “literatura gótica, utilizada como meio de expressão do feminino”, especialmente em uma Inglaterra marcada pelo puritanismo e conservadorismo. O autor considera, ainda, que foram as mulheres que expandiram e consolidaram o gótico feminino, apesar de a obra inaugural, *O castelo de Otranto*, de 1764, ter sido escrita por Horace Walpole. Segundo ele, a construção estilística da história e o ambiente soturno em que ela se desenrolava permitiam às obras abordarem, por meio da alegoria, assuntos que normalmente seriam vetados pelo mercado editorial da época, como incestos, confinamentos, violências sexuais, amor interacional, repressão sexual e loucura, além de assuntos religiosos e políticos. Nesse contexto, o uso que as autoras encontraram para a literatura gótica foi o de dar voz aos seus anseios até então sufocados, encontrando plena aceitação em meio a um público leitor majoritariamente formado por mulheres (CZEKSTER, 2018, p.109).

Também no Brasil, várias escritoras são associadas ao gótico, como destaca Santos (2017). Santos comenta uma vertente do gótico com enredos focados nas donzelas em perigo, retratando o sofrimento de personagens femininas perseguidas e abusadas por vilões malignos, e, por meio deles, permitir explorar o potencial do horror como efeito estético de recepção (SANTOS, 2017, p.1852).

Pensamos, diante dessas provas de escape da contenção que a escritura nos dá, que a literatura é campo de materialização de tudo que permanece refratário à claridade da razão. É nela que a oposição entre real e ficção se desnaturaliza, como nos lembra as reflexões de Derrida. Em *Gramatologia* (1999), colocará em questão a ideia de linguagem como a comunicação de algo dado como plena presença e a condução imediata dessa ideia a um reducionismo: “o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes...” (DERRIDA, 1999, p.8). É para além desses limites que a escritura inaugura materialidades não aprisionadas pela ontologia da presença. Da mesma forma que a ideia de diferença (*différance*) é anterior à distinção ser-ente e à presença como materialidade objetificável, o grafema é desconectado da polaridade real-virtual e do logocentrismo significante.

Pinto Neto (2015, p.116), comentando esse conceito derridiano, associa a diferença (*différance*) a uma pura virtualidade enquanto possibilidade pré-originária, um movimento diferencial ilimitado contido, provisoriamente, em uma materialidade. Em *Gramatologia* (1999), tanto o idealismo como o materialismo são apontados por Derrida como veiculados à ontologia da presença. Diferentemente dessa ontologia que requer uma presença na condição do ser e sua condição originária, a espectrologia, segundo Pinto Neto (2015) aponta para uma imagem alocada em uma dimensão dessubstancializada, com maior inconsistência ontológica. No materialismo, o que existe é sempre associado a algo consistente, derivado de um movimento de diferenciação, enquanto na espectrologia, a diferença não é anterior e, portanto, o que se julgaria uma consistência não é mais que um espectro. É nesse sentido que o autor considera: “a ida ao ‘material’ que Marx desenvolve envolveria o processo da expulsão de todo ‘fantasma para restituir a presença originária” (PINTO NETO, 2015, p.119). Há, assim, uma ideia de realidade livre de qualquer influência ilusória. Do ponto de vista derridiano, ao contrário, poderíamos pensar em um materialismo imaterial, um “modelo de materialismo energético com forças sem presença” (PINTO NETO, 2015, p.124).

O que chamamos habitualmente “realidade”, nesse sentido, nada tem a ver com a dimensão diurna e os limites impostos pela razão, encerrada em uma lógica excludente. A

**MARIN, A.A.; CASTRO, M.C.**

ficção é a realidade admitida em sua inconsistência. Quando os monstros estão à solta, estamos diante do acontecimento das variações do possível, emanadas da noite onde historicamente foram contidas. Nas palavras de Pinto neto (2015, p.125), “o real é apenas o sonho que endureceu” e “a literatura habita o mesmo espaço espectral que o sonho”.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Retomemos a proposição inicial desse texto: uma noite fora do dia plenamente visível, disposto às investidas da razão; uma noite repleta de riscos, de indeterminações, que inspira a reclusão em um espaço forjado que põe em segurança a suposta essência humana e, sob controle, suas pulsões. Na noite, fora do dia e do seu duplo, tudo aquilo que ameaça a plena humanidade: a loucura, os instintos animais, as potências pervertedoras da mulher e da música.

Sob a ótica de um materialismo permissivo a comunhão entre ficção e realidade: nada há no dia que o tenha colocado em uma condição distinta e apartada da noite, senão uma grande ilusão alimentada pelo discurso metafísico e pela arraigada ideia de uma essência humana pura, livre da animalidade, da indeterminação, da finitude, dos vícios associados ao profano e ao feminino. A música e a literatura são coniventes com essas potências que o discurso humano autorreferente declarou como manipuladas e controladas. Ambas se alimentaram das forças da indeterminação e escaparam de um real enclausurado nas consistências das visibilidades do dia. Por isso, foram consideradas em seus riscos: os de trazer à tona as criaturas da noite, os espectros, as monstruosidades e fantasmagorias que materializam, ainda que provisoriamente, os invisíveis denunciadores de um humano lançado na facticidade de um mundo ampliado. Nesse mundo, quando as mulheres cantam e se insinuam em devires animais, confundem os moralistas. Quando os monstros acordam, nada mais há a ser dito contra a noite.

## **REFERÊNCIAS**

ABRAHAM, Carlos. **Estudios sobre literatura fantástica**. Buenos Aires: Quadrata, 2006.

ARISTÓTELES. **Política**. Trad. Maria Aparecida O.Silva. São Paulo: Édipro, 2019.

BARREIRA, Catarina A. M. F. A relação entre gárgulas e textos no contexto tardo-medieval em Portugal: preocupações em torno do comportamento do corpo e os pecados. **Mirabilia** (13): 105-133, 2011.

**MARIN, A.A.; CASTRO, M.C.**

BARREIRA, Catarina A. M. F. Contributos para o estudo das gárgulas medievais em Portugal: desvios e transgressões discursivas? **Lusitania Sacra** (22): 169-199, 2010.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo. 1: Fatos e mitos.** 4ª ed. Paris: Gallimard, Difusão Europeia do Livro, 1970.

CUNHA, Viviane. A soldadeira na língua dos jograis e dos trovadores. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.35, n.54, pp.117-132, 2015.

CZEKSTER, Gustavo M. A mulher na narrativa fantástica: um estudo comparativo entre os contos de Horacio Quiroga e Samanta Schweblin. In: Colóquio Sul de Literatura Comparada, 2018. **Ilhas Literárias. Estudos de Transárea.** Porto Alegre: Editora do Instituto de Letras, v.2, pp.107-115, 2018.

DERRIDA, Jacques. Cette nuit dans la nuit de la nuit... **Rue Descartes**, n.42, Politiques de la communauté, pp.112-127, nov.2003.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia.** Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

FRIEDRICH, Sven. **Richard Wagner: Deutung und Wirkung.** Würzburg, Germany: Königshausen & Neumann, 2004.

GONTIJO, Clovis S. **Ressonâncias noturnas: do indizível ao inefável.** São Paulo: Ed. Loyola, 2017.

JANKÉLEVITCH, Wladimir. **A música e o inefável.** Trad. Clovis S.Gontijo. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo.** Trad. Ivan W. Kuck. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MALLET, Marie-Louise. **La musique em respect.** Paris: Galilée, 2002.

MARIN, Andreia A.; MARTINS, Stheffany C. A mulher, o animal: corpos demoníacos e contenções persistentes. **Caderno Espaço Feminino**, v.3, n.1, pp.324-344, jan-jul 2018.

MARTINHO, Cristina M.T. as linguagens da monstruosidade entre o mundo medieval e moderno. **Anais do XIII CNLF.** Rio de Janeiro: CiFEFiL, Vol. XIII, nº 04, pp. 260-275, 2009.

**MARIN, A.A.; CASTRO, M.C.**

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: SANTOS, Maria I.; MATOS, Rachel S. (orgs). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP 2003. pp.13-28.

PINTO Neto, Moysés. A estranha instituição da literatura no multiverso dos espectros. **Alea**, Rio de Janeiro, v.17, n.1, pp.114-126, jan-jun 2015.

ROEDER, Sarah. **O Contra os músicos de Sexto Empírico**: introdução, tradução e comentários. 2014. Mestrado em Música. Curitiba: UFPR. Programa de Pós-Graduação em Música.

SANTOS, Ana Paula A. A vertente feminina do gótico na literatura brasileira oitocentista. **Anais da XV Congresso Internacional da Abralic**, Rio de Janeiro, v.2, pp.1847-1856, 2017.

#### **Como citar este artigo (ABNT)**

MARIN, A.A.; CASTRO, M.C. A Noite Fora Do Dia Do Dia: Música, Mulher E Animal, Habitantes Da Escuridão. SELL, Uberaba, MG, v. X, n. X, p. XXX-XXX, 2019. Disponível em: <inserir link de acesso>. Acesso em: inserir dia, mês e ano de acesso. DOI: inserir link do DOI.

#### **Como citar este artigo (APA)**

MARIN, A.A.; CASTRO, M.C. (2019). A Noite Fora Do Dia Do Dia: Música, Mulher E Animal, Habitantes Da Escuridão. SELL, X(X), XXX-XXX. Recuperado em: inserir dia, mês e ano de acesso de inserir link de acesso. DOI: inserir link do DOI.