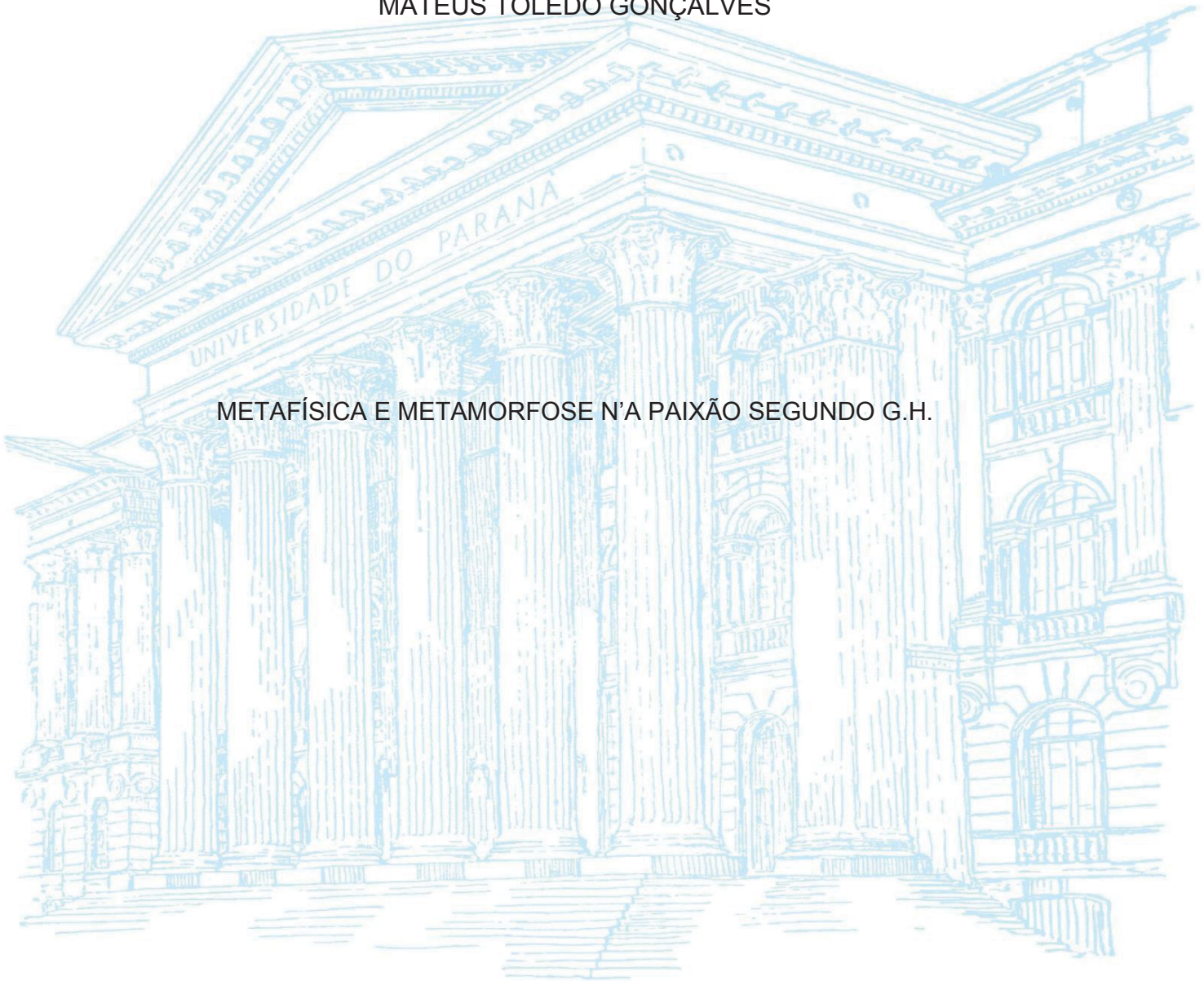


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MATEUS TOLEDO GONÇALVES

METAFÍSICA E METAMORFOSE N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H.



CURITIBA

2019

MATEUS TOLEDO GONÇALVES

METAFÍSICA E METAMORFOSE N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras Setor de Ciências Humanas Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre

Orientador: Prof. Dr. Alexandre André Nodari.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

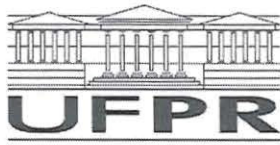
Gonçalves, Mateus Toledo  
Metafísica e metamorfose n'a Paixão segundo G. H. . / Mateus Toledo  
Gonçalves. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Alexandre André Nodari

1. Lispector, Clarice, 1920 - 1977 - Crítica e interpretação. 2. Romance  
brasileiro – História e crítica. 3. Metafísica na literatura. 4. Metamorfose na  
literatura. I. Nodari, Alexandre, 1983 -. II. Título.

CDD – B869.34



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MATEUS TOLEDO GONÇALVES** intitulada: **METAFÍSICA E METAMORFOSE N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H.**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Junho de 2019.

ALEXANDRE ANDRE NODARI  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

GUILHERME GONTIJO FLORES  
Avaliador Interno (UFPR)

TIAGO GUILHERME PINHEIRO  
Avaliador Externo (UNICAMP)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

ATA Nº938

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e oito de junho de dois mil e dezenove às 10:00 horas, na sala 1013, Rua General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **MATEUS TOLEDO GONÇALVES** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada **METAFÍSICA E METAMORFOSE N'A PAIXÃO SEGUNDO G.H.** A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: ALEXANDRE ANDRE NODARI (UFPR), GUILHERME GONTIJO FLORES (UFPR), TIAGO GUILHERME PINHEIRO (UNICAMP). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, ALEXANDRE ANDRE NODARI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 28 de Junho de 2019.

ALEXANDRE ANDRE NODARI  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

GUILHERME GONTIJO FLORES  
Avaliador Interno (UFPR)

TIAGO GUILHERME PINHEIRO

Avaliador Externo (UNICAMP)

À minha mãe, Esther, e ao meu pai, Pedro

## AGRADECIMENTOS

Ao Alexandre, pelo convite inicial, pela orientação e pela amizade. Aos participantes das duas bancas: Guilherme Gontijo, João Camillo Penna e Tiago Pinheiro.

À minha família: minhas duas irmãs, meu irmão e, em especial, minha mãe e meu pai, minha fortaleza.

À Lu, que esteve no início disso tudo e ainda está.

Aos amigos de Curitiba: André, Clarissa, Daniel, Diamila, Guilherme Bernardes e Abilhoa, Matteu, Miau, Nadine, Pedro, Petuel, Raphael, Rondy e Yuri. E, em especial, ao Fernando, ao Hugo e à Valentina.

Aos amigos da “Tia Bia”: Alberto, Bruna, Clarisse, Juliana, João, Lucas Souza, Luiz, Maria, Ichimaru, Michel, Nagem, Pedrinho Falcão, Pedrão, Pedro Ivan, Raul, Thiago, Vitinho, Vitão, Zambonelli. Em especial, ao Jorge/André, ao Ivan, à Luana e ao Matinho, pela leitura e comentários. Ao Ivan também pelo companherismo nesses anos todos.

À Nathalia, pela presença, alegria e tempo compartilhados.

Ao Diogo Hayashi, pela amizade e abrigo. Ao Lipe, primo e irmão.

À mestre Cíntia, que me antecedeu.

À Martina, pela companhia no fim do mundo, pela generosidade infinita.

Aos amigos de Campinas e, em especial, à turma do Salaminho Nunes Beach Club.  
Ao Luquinhas, parceiro de vida.

À Yandra, pelos telefonemas quando eu estava na pior.

À UFPR, que acolheu minha pesquisa.

À Capes, pelo financiamento dessa pesquisa.

Desamparada, eu te entrego tudo – para que  
faças disso uma coisa alegre.

Clarice Lispector



## RESUMO

A ideia de que haveria uma ambição de natureza metafísica na literatura de Clarice Lispector é recorrente na crítica. Um ponto de partida dessa dissertação é que estaria pressuposta nesse juízo crítico reiterado uma afinidade entre a problemática da metafísica em Kant e a da “procura da coisa” em Clarice Lispector. Essa questão será tratada por meio de uma leitura d’*A paixão segundo G.H.*. Irei partir de um referencial kantiano, mas o destino da “coisa” no romance de Lispector será radicalmente distinto. O interesse dessa dissertação será mostrar como, na fatura do romance, vai se delineando uma metafísica outra, feita a partir do inumano.

Palavras-chave: *A paixão segundo G.H.*; Clarice Lispector; metafísica; metamorfose; inumano

## **ABSTRACT**

There is a common claim amongst Clarice Lispector's critics that identifies a metaphysical scope in her work. A premise of my thesis is that a similarity between Kant's 'problem of metaphysics' and Lispector's "search for the thing" is presupposed in this recurring critical judgment. This issue will be addressed through an examination of 'The passion according to G.H.'. I will start from a Kantian framework, but the fate of the "thing" in Lispector's novel will be radically different than that in the work of the philosopher. The aim of this thesis will be to show how, in the literary form of the novel, another metaphysics is outlined, one made from a nonhuman point of view.

Keywords: The Passion According to G.H.; Clarice Lispector; metamorphosis; metaphysics; nonhuman

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	13
I	14
II	16
III	18
IV	20
V	26
VI	27
VII	29
VIII	40
IX	45
X	47
XI	48
XII	50

XIII	54
XIV	55
XV	59
XVI	62
XVII	63
XVIII	66
XIX	67
XX	70
XXI	73
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>75</b>

## Introdução

Esta dissertação é uma leitura d’*A paixão segundo G.H.* Ela está escrita na forma de notas, por um lado, por limitações de minha parte, não sei se conseguiria fazer de outro modo; por outro, porque julgo que o próprio romance de Clarice Lispector impõe resistência a uma exposição muito articulada e cerrada, o que suporia um controle que o próprio texto parece proibir, algo que será tratado nas primeiras e também na última nota. Como a abordagem que Nietzsche famosamente sugere para os “problemas profundos”, entro e saio rapidamente, como num banho frio.<sup>1</sup>

Se as notas não se sucedem em um desenvolvimento encadeado, elas compartilham, contudo, aspirações e hipóteses. Um desses interesses, que procuram dar unidade pra essa dissertação, é o de tentar dar sentido para o que me parece ser uma ambição de natureza metafísica que haveria na literatura de Clarice Lispector. E a principal hipótese de leitura desse trabalho, por sua vez, é que há n’*A paixão segundo G.H.* umnexo entre metafísica e metamorfose.

---

<sup>1</sup>“Pois encaro os problemas profundos como um banho frio – entrando rapidamente e saindo rapidamente. Que assim não possamos chegar à profundidade, descer o suficiente, é uma superstição dos que temem a água, dos inimigos da água fria; eles falam sem experiência. Oh! O frio intenso torna veloz! – E pergunto de passagem: uma coisa permanece de fato incompreendida e não conhecida por ser apenas em vôo tocada, avistada, relampejada? É preciso absolutamente ficar sobre ela? Chocá-la como a um ovo?”

NIETZSCHE, N. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. §381

# I

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi - na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (LISPECTOR, 2009, p. 9).

Diante do início d'*A paixão segundo G.H.*, a impressão que se tem é que não temos em que nos apoiar. Somos jogados no interior de uma situação dramática, afetados pela cadência obsessiva do texto, por sua carga patética. A estrutura de repetições, em que cada novo período começa com uma palavra já usada no anterior, funciona como um procedimento rítmico e de intensificação afetiva.<sup>2</sup> A temporalidade instaurada pelo texto nesse início, no presente do indicativo e com uso constante do gerúndio, também parece ampliar o seu drama, seu aspecto pulsante. Há uma premência própria do que está se dando nesse exato momento. Hélène Cixous vai dizer que, em oposição ao que ela chama de “história clássica”, Clarice escreve sobre o que está acontecendo agora, está sempre o mais próximo possível do **vivo** (CIXOUS, 1990 p. 162). O leitor sente os efeitos urgentes de algo que ainda pulsa, é lançado nesse presente dramático, sem no entanto conseguir determinar o que está acontecendo. A experiência é perturbadora. O parágrafo é escrito numa sucessão de elipses: não sabemos o que a narradora *procura*, o que ela *tenta entender*, o que ela *viveu*, ou o que lhe *aconteceu*. Num expediente que será recorrente

---

<sup>2</sup>“----- estou procurando, **estou** procurando. **Estou tentando** entender. **Tentando** dar a alguém o que vivi e **não sei** a quem, mas não quero ficar com o que vivi. **Não sei** o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. **Não** confio no que me **aconteceu**. **Aconteceu-me** alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (LISPECTOR, 2009, p. 9, grifo meu). Essa estrutura de repetições não é um caso isolado, mas um recurso frequente no romance.

no livro, verbos normalmente transitivos, como “procurar” e “entender”, aparecem sem o complemento, ou, como no caso do verbo “acontecer”, tem um sujeito indeterminado do ponto de vista semântico (“alguma coisa”). Também são marcas de uma supressão os travessões e o início em minúscula do livro: eles apontam pra algo fora e antes do texto; indicam, portanto, que o romance não começa pelo começo. Essas ausências todas – de complemento, de determinação, de começo – colocam a leitora num lugar de incerteza, de não saber.

Não é que G.H. esteja nos sonegando algo, não se trata aqui de um caso clássico de um narrador que retém uma “informação” de que ele dispõe. G.H. também não sabe. Comentando a profusão de frases interrogativas sem respostas nos romances de Clarice, já presente desde esse primeiro parágrafo que estamos analisando<sup>3</sup> e ubíqua *n’A paixão segundo G.H.*, Hélène Cixous vai dizer que elas formam uma técnica geral que têm como função introduzir a temática do “eu não sei” (CIXOUS, 1990, p. 19). Esse “desconhecimento” se manifesta não só nas perguntas irrespondidas, mas dá o tom geral da narração. A voz da narradora, como aponta Benedito Nunes, é hesitante, dubitativa (LISPECTOR, 1988, p. XXVII). A oscilação é um dos seus traços mais característicos. Assim, por exemplo, no nosso trecho G.H. primeiro chama o que viveu de “desorganização profunda”. Em seguida, ela usa o futuro do pretérito “quereria chamar desorganização”, o que como que suspende o ato de nomeação anterior, o coloca num nível meramente possível, não mais atual. Isso para no período imediatamente posterior ela oscilar novamente, usando o presente do indicativo “prefiro chamar desorganização”, como se uma ou duas frases depois ela tivesse retomado a confiança sobre o nome. Há uma dificuldade de fixar a posição da narradora, que é sempre instável, móvel.

A experiência de leitura do início d’*A paixão segundo G.H.* é dramaticamente incerta, estamos como que diante de uma situação urgente e incontrolável. Comecei pelo primeiro parágrafo, mas o que acontece aqui, ao menos nesse registro de análise, é muito próximo do que se dará em qualquer parte do romance. Há um desconcerto por parte do leitor, que não pode estabilizar o texto, que é errante e não se deixa fixar. São vários os procedimentos que vão na direção da mobilidade e da indeterminação de sentido. Não

---

<sup>3</sup>“Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” (LISPECTOR, 2009, p. 9)

surpreende, assim, o impulso de remeter a escrita de Clarice Lispector a tendências poéticas mais amplas do século XX, como faz, por exemplo, Alfredo Bosi de passagem ao associá-la à noção de obra aberta de Umberto Eco (BOSI, 2006, p. 424). Sem negar, por óbvio, a relevância desse tipo de empreitada, me interessa mais pensar como esses procedimentos ganham um corpo singular na obra de Clarice, como eles se relacionam entre si e com outros aspectos e aspirações do texto.

## II

Não seria exagero dizer que a grande questão da escrita de Clarice Lispector é a da procura pela *coisa*, o contato com uma realidade que estaria além da linguagem e de nossas capacidades representativas. Essa espécie de ambição desmesurada de descobrir a “realidade em si mesma”, como colocou José Américo Pessanha, poderia ser descrita como um anseio de natureza metafísica (PESSANHA, 1989, p. 185). Por certo, há tantas definições de metafísica quanto há filosofias, de modo que, se há uma espécie de apelo irresistível por usar o termo (apelo a que a crítica tantas vezes cedeu), caberia talvez caracterizar qual é o apelo específico no caso de Clarice, qual concepção de metafísica estaria por trás desse impulso.

Com algum risco, acho que seria possível indicar uma origem kantiana a esse impulso. É que é difícil não notar uma espécie de afinidade entre a problemática da metafísica em Kant e a da procura da *coisa* em Clarice. Como se sabe, Kant traçou os limites do que pode ser conhecido em sua *Crítica da Razão Pura* e colocou a metafísica, em seu sentido tradicional, de fora<sup>4</sup>. Como em Clarice em que a *coisa* está além da medida humana, em Kant ela seria justamente o domínio do que estaria além da nossa perspectiva representativa particular. Ao mesmo tempo, para Kant, esse ir além da fronteira do que é

---

<sup>4</sup>A *metaphysica generalis* (ou ontologia, nos termos de Kant), com sua soberba pretensão de obter um conhecimento das coisas em si, será transformada, na filosofia crítica, em uma “simples analítica do entendimento puro” (B 303), i.e., numa espécie de mapeamento dos conceitos e princípios a priori que tornam possível toda experiência humana de objetos. O destino da metafísica na filosofia kantiana, é claro, é profundamente ambivalente e não pode ser assim tão simplesmente resumido. Seja porque essa analítica do entendimento pode ser também entendida como uma metafísica ajuizada, seja porque os objetos suprasensíveis em relação aos quais Kant deslegitimou as pretensões dos metafísicos de conhecimento retornarão na sua filosofia prática como objetos de uma fé racional.

Para um desenvolvimento mais extenso e informado sobre o tema cf. (LEBRUN, 1993)



possível conhecer, essa tentativa de ultrapassar o horizonte fixado por nossa perspectiva representativa em direção às coisas em si mesmas, está fundado em uma disposição natural, daí a conhecida frase de que a razão humana é “atormentada por questões, que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não se pode dar respostas por ultrapassarem completamente as suas possibilidades” (KANT, 2001 A VII-VIII). Também em Clarice o mesmo impasse: a procura da *coisa* parece ao mesmo tempo impossível e inevitável.

Esse impasse é dramatizado em Clarice, conquanto, como um embaraço que se dá no campo da linguagem. Berta Waldman, em *A paixão segundo C.L.*, resume bem a tarefa que Clarice Lispector se coloca: “É da natureza da palavra estar no lugar da coisa, distância que Clarice pretende eliminar” (WALDMAN, 1983, p. 63). Distância que ela pretende eliminar *pela palavra*, poderíamos acrescentar, para enfatizar a natureza tensionada ou paradoxal da sua empresa. É a palavra o seu instrumento de escritora, mas é também a palavra que atravanca sua busca.

A ideia de que a escrita clariciana está às voltas com o impossível, com uma realidade que escapa à palavra, data do início mesmo das reações à sua literatura. É famosa a aproximação que Antonio Candido (1977) faz, em resenha escrita no calor da hora, do romance *Perto do coração selvagem* com o suplício de Tântalo. A sugestão teve grande rendimento crítico e Berta Waldman (1998) vai sugerir décadas depois, com Clarice já tendo publicado seus outros livros, que a metáfora de Tântalo seria central para entender a ficção de Clarice. Assim como no mito, na sua ficção estaria em questão uma realidade que escapa, em que a própria linguagem sofreria o flagelo de buscar sem cessar a *coisa*, o real, o que não poderia ser determinado pela linguagem.

E é porque a palavra se encontra no lugar da *coisa* que a procura de Clarice às vezes aparece descrita como uma procura pelo silêncio. Esse anseio por silêncio na sua obra não designaria a simples ausência de sons ou de escrita. Clarice insiste o tempo todo que a palavra está no lugar da *coisa* e seria ingênuo imaginar que isso se dá apenas quando falamos ou escrevemos. Ela sabe que se deixarmos de falar do mundo, nem por isso ele deixará de estar impregnado de signos humanos. Um ovo diante de uma mulher calada é ainda um ovo inserido numa cadeia sem fim de significados. É importante entender que o problema da sua escrita não é com as palavras *per se*: o drama é que pra ela a linguagem governa de tal modo a nossa experiência que os humanos não conseguem encontrar nada que não tenha a sua face. Há uma ânsia por fugir dessa clausura narcísica. O silêncio que

se procura aqui não é o da privação de som, mas o de um rumor que não tivesse mais nenhum sentido humano. O desejo por silêncio é, nesse sentido, antes de tudo um desejo por alteridade. Daí também que a questão metafísica da “procura da coisa” se aproxime na sua literatura do tema do inumano, dessa tentativa de comércio com o outro da espécie.<sup>5</sup>

### III

É n’*A paixão segundo G.H.* que encontramos o mais elaborado tratamento da questão da *coisa* na obra de Clarice (PENNA, 1993). Um dos traços mais originais desse tratamento, gostaria de sugerir, é o nexos feito entre a problemática da “coisa em si” com a metamorfose.

Não é exatamente uma extravagância dizer que para Kant a noção da “coisa em si” é o domínio do não-humano. Seja na interpretação que pensa a oposição entre aparência e coisa em si como dois mundos ontologicamente distintos, seja na interpretação que as concebe como dois aspectos do mesmo mundo, a coisa-em-si é o que é inacessível à experiência humana, o que não é objeto da nossa intuição sensível. Daí Kant mobilizar o conceito de intelecto divino para dizer o que para ele poderia ter acesso às coisas elas mesmas: só mesmo um ser dotado de “intuição intelectual”, que produzisse seus próprios objetos.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>“A Paixão Segundo G.H. foi escrito em 1963 e publicado em 64. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental, quanto familiar, tudo complicado. E escrevi A Paixão... que não tem nada a ver com isso. E não reflete a minha vida por que eu não escrevo como catarse, para desabafar, não. Eu nunca desabafo num livro. Pra isso servem os amigos. Eu quero a *coisa em si*” (LISPECTOR, 1988, p. 301).

Esse trecho da entrevista de Clarice Lispector presente no final da edição crítica do romance preparada por Benedito Nunes é interessante para nós pois ele ao mesmo tempo sinaliza para a afinidade da sua escrita com a problemática kantiana, como a vincula com a negação de uma escrita que falasse da “minha vida”.

<sup>6</sup> Embora, é verdade, Kant considere o conceito de intelecto divino problemático, para ele a mente humana procede como se ele existisse, e, nesse sentido, ele funciona como um princípio regulativo, que serve justamente para marcar os limites da cognição humana. (cf. ALLISON, 2004, p. 452). O mesmo, vale dizer, poderia ser dito sobre o conceito de númeno: não haveria, nessa interpretação mais influente, um comprometimento ontológico positivo no uso do conceito por Kant.

Em outros termos, o númeno seria “uma representação de uma coisa, da qual não se pode dizer nem que é possível, nem que é impossível” (LEBRUN, 2016, p. 70)

Nuances à parte, que no caso são evidentemente de monta, vale notar que também no tratamento à *coisa* dado n' *A paixão segundo G.H.* ela é justamente o que é inacessível à experiência humana. O caso é que a humanidade não é algo inescapável, dado de uma vez por todas no romance. Há uma experiência possível da *coisa*, mas ela passa pela perda do que G.H. chama de “montagem humana”. Será esse o percurso do romance, o relato dessa desmontagem do humano. Se Kant se permite especular sobre um intelecto divino que teria acesso à coisa em si mesma, n' *A paixão segundo G.H.* o movimento é o oposto, o encontro com a *coisa* depende de que a narradora deixe de ser gente, vire bicho, objeto.

Se quisermos seguir a leitura de Henry Allison (2004), a distinção entre coisa em si e fenômeno e a revolução copernicana kantiana foram uma jogada meta-epistemológica. A revolução teria operado uma mudança no pano de fundo pressuposto em relação ao qual toda a discussão epistemológica se dava até ali: depois da revolução kantiana a própria ideia de que seria possível conhecer um domínio que não estivesse já maculado pelo humano deveria parecer um contrassenso. Contra esse ideal normativo, esse pano de fundo compartilhado por céticos e dogmáticos de que conhecer efetivamente envolveria um acesso a uma realidade não-humana, de que seria possível um saber que fosse independente dos princípios e regras da mente humana, Kant irá afirmar que “todos os objetos de uma experiência possível para nós são apenas fenômenos, isto é, meras representações” (KANT, B 519). Todos os objetos de uma experiência possível para nós são meras representações *humanas*, se quisermos explicitar o que está aqui elíptico e se opõe mais claramente à noção das coisas elas mesmas, isto é, das coisas independente de nós, de nossa perspectiva representativa. Há um conhecimento possível da realidade: basta que nosso ideal do que ele seja desça um pouco à Terra. Dado que estamos inevitavelmente fincados no humano, também nosso ideal epistêmico deve se humanizar. A estratégia kantiana seria, assim, de **desdramatizar** o problema em nome de uma modéstia epistêmica, acusando a *hybris* de se querer conhecer as coisas em si mesmas.

Nada poderia estar mais distante da prosa ardente do romance do que a austeridade da solução e do texto kantianos. É que n' *A paixão segundo G.H.* esse enclausuramento no humano é dramatizado, tratado como insuportável. Nesse diálogo imaginário de Clarice com Kant, é como se ela aceitasse o diagnóstico kantiano de que a experiência do mundo por nós, humanos, é sempre já determinada pela estrutura transcendental do sujeito, mas

rejeitasse a rigidez, a inquebrantabilidade desse transcendental – daí o seu projeto metamórfico, de deriva do humano, que poderia assim ser entendido como uma tentativa de abalar essa estrutura para justamente franquear acesso à *coisa*. A *coisa* não é mais aqui o objeto de uma suposta intuição intelectual ou algo que se furta a qualquer manifestação para uma intuição sensível, ela é simplesmente o “resto” da experiência humana, o que não está mais organizado, fixado, juridicamente limitado pela estrutura transcendental do sujeito humano.

#### IV

Essa diferença no tratamento dado ao problema da *coisa*, abordada até aqui de modo abstrato, se manifestará concretamente n’*A paixão segundo G.H.* em volta da questão da metamorfose. No romance, a metamorfose é, antes de tudo, uma deriva do humano, daí que sejam múltiplas metamorfoses. Ela é o modo de entrar em contato com a *coisa*, o que, no romance, aparece também sob o motivo do inumano. A metamorfose de G.H. em barata, a mais notada do romance, é sinalizada no livro de algumas formas.

Há casos em que a narradora vê semelhanças entre ela e a barata:

[...] quem sabe aquela *atenção* era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a *atenção* de viver, inextricável de seu corpo (LISPECTOR, 2009, p. 50, itálico meu).

Por vezes, certos traços inicialmente associados à barata – como a presença de “cílios” – são depois associados à G.H.:

Ela [a barata] era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas (LISPECTOR, 2009, p. 55).

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura (LISPECTOR, 2009, p. 55)

E a sinalização mais eloquente é quando a narradora se descreve na mesma situação da barata; também ela estaria torturada, bipartida pela porta de um guarda-roupa:

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrados os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser

quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim (LISPECTOR, 2009, p. 59).

Assim se sinaliza a metamorfose de G.H. em barata. Mas o que *significa* dizer que G.H. passa por metamorfoses no romance? O conceito de metamorfose que uso aqui serve para reunir basicamente três tipos de transformações pelas quais a personagem-narradora passa: ela produz em G.H. uma mudança na percepção, uma porosidade radical à agência de outros entes e uma modificação na sua linguagem.<sup>7</sup>

Com efeito, essa metamorfose em barata não parece ser, ao menos à primeira vista, uma transformação corporal.<sup>8</sup> G.H. não vira barata no mesmo sentido que Gregor Samsa, como apontou Alexandre Nodari em artigo recente (NODARI, 2015, p. 144). Como acabei de antecipar, um dos efeitos dessa transformação em barata é uma modificação na percepção da narradora.

A metamorfose da narradora produz uma **hipervisibilidade** da barata:

[...] ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. [...] Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados. A barata não tem nariz. [...] Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado (LISPECTOR, 2009, p. 55).

É como se a narradora estivesse vendo a barata presa no guarda-roupa, agora sua irmã de espécie, de muito perto. Como uma barata vê uma barata. Mais um ponto que parece indicar uma mudança na percepção de G.H. é que a narradora passa a atribuir ao inseto certos traços – a presença de **lágrimas**, de um **rosto** – que muito improvavelmente são associados a uma barata, normalmente mais associados aos humanos:

Se eu os tocasse - já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava - se eu os tocasse com a boca, eu os *sentiria salgados*? Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava. Mas, ao pensar no *sal dos olhos negros da barata*, de súbito recuei de novo, e meus lábios secos recuaram até os dentes (LISPECTOR, 2009, p. 76, *italico meu*).

---

<sup>7</sup> A metamorfose vivida por G.H., como se verá mais adiante, será simultânea a uma transformação radical do próprio mundo. E nisso ela guarda semelhanças com a bela teoria da metamorfose elaborada por Emanuele Coccia em ensaio recente. (COCCIA, 2018b)

<sup>8</sup> Pelo menos não no sentido corriqueiro de um corpo anatômico, esse estudado nos cursos de medicina. Como me foi sugerido por Rondinely Gomes Medeiros, fica em aberto, no entanto, outra questão que é a do que pode ser um corpo para o romance.

Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu *rosto*. Mas eis que por um átimo de segundo ficara tarde demais: eu via. Minha mão, que se abaixara ao desistir do golpe, foi aos poucos subindo de novo lentamente até o estômago (LISPECTOR, 2009, p. 54, itálico meu).

Essa última citação nos encaminha para um outro aspecto da metamorfose, que é a porosidade radical da narradora às ações da barata. É que a hipervisibilidade da barata – essa nova partilha do sensível presente no quarto – significará também que G.H. será porosa a ela, se deixará afetar por essa outra vida, pela existência nauseante da barata. Aqui, o olhar do inseto, de seu rosto, paralisa o ímpeto assassino da narradora. Em outra passagem, um pequeno movimento da barata não só refreia o golpe, como coloca G.H. em questão, como se suas vidas estivessem atadas:

Minha mão rápida foi à porta do guarda-roupa para fechá-lo e me abrir caminho - mas recuou de novo. É que lá dentro a barata se movera. Fiquei quieta. Minha respiração era leve, superficial. Eu tinha agora uma sensação de irremediável. E já sabia que embora absurdamente, eu só teria ainda chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável (LISPECTOR, 2009, p. 49).

Não é, no entanto, só à barata que G.H. dolorosamente se abre. O que se acessa quando se perde a montagem humana é um mundo povoado de agências. Como coloca Nodari sobre o romance, nele “a dessubjetivação se confunde com a subjetivação do mundo” (NODARI, 2015, p. 153). Assim, por exemplo, o quarto de empregada era “na verdade potente” (LISPECTOR, 2009, p. 46), descobre G.H. Ele por vezes a repele (LISPECTOR, 2009, p. 48), por vezes a seduz (LISPECTOR, 2009, p. 59). Ele tem mesmo capacidade de nomear a narradora: “Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’” (LISPECTOR, 2009, p. 59).

E, além do quarto, há outros habitantes nele para cuja agência G.H. é porosa, precisa responder:

Meu primeiro movimento físico de medo, enfim expresso, foi que me revelou com surpresa que eu estava com medo. E precipitou-me então num medo maior - ao tentar a saída, tropecei entre o pé da cama e o guarda-roupa. Uma possível queda naquele quarto de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo - tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado - seria esse o modo que “eles”, os do sarcófago, tinham de não me deixar mais sair? Eles me impediam de sair e apenas com este modo simples: deixavam-me inteiramente livre, pois sabiam que eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair (LISPECTOR, 2009, p. 48).

“Eles” a impedem de fugir. Não é possível determinar – expediente que já vimos ser recorrente no livro – quem são eles, “os do sarcófago”: se a barata; se a ausência-presente de Janair; se os desenhos na parede; se outros seres secretos que desconhecemos. Interessa acentuar, no entanto, que, durante a metamorfose, o mundo em que G.H. vive vai pedir dela uma cautela, que **essa porosidade radical experimentada pela narradora vai demandar dela um cuidado próprio no trato com os entes**. Pois um mero olhar ou movimento da barata pode paralisá-la e colocar sua vida em questão, pois o quarto tem o poder de nomeá-la como um outro e pode também seduzi-la para uma experiência drástica e desestabilizadora, pois os seus habitantes secretos têm o poder de prendê-la ali, pois de alguma forma a vida desses entes todos e de G.H. estão ligadas de modo indissociável.

O mundo não se apresenta aqui como algo que está simplesmente à disposição de nós, como fonte de recursos a serem usados. A aterradora porosidade à agência de tudo o que existe vivida pela narradora vai engendrar nela um outro modo de lidar com as coisas. Essa porosidade experimentada pela narradora durante a metamorfose será da ordem tanto da ampliação – pois com ela avultam-se os poderes dos entes sobre os entes – quanto do constrangimento –, já que agora o mundo não pode mais facilmente ser manipulado.

Uma das maneiras em que essa outra postura que será exigida de G.H. está indicada tematicamente no romance é pela introdução do tópico da *dominação*. No segundo capítulo do livro, que narra quem era G.H. antes de entrar no quarto, há um comentário sobre o apartamento, que seria ele próprio revelador da personagem antes da experiência da barata: “O apartamento me reflete” (LISPECTOR, 2009, p. 29), afirma a narradora. É que G.H. é uma mulher de *posses*, o apartamento é uma cobertura. Ela descreve o principal prazer que ela tinha de possuir uma cobertura: “de lá *domina-se* uma cidade.” (LISPECTOR, 2009, p. 29, *itálico meu*)

A entrada no quarto de empregada vai produzir uma outra G.H., que terá que renunciar a essa disposição de dominação:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia. Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caiado, eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto (LISPECTOR, 2009, p. 49).

A afirmação de que o quarto era sua *posse* é contradita pelo ato mesmo da sua enunciação. É que a própria necessidade de que algo do tipo seja lembrado, coisa que deveria ser trivial e sobretudo se manter num registro pré-reflexivo, e também a dificuldade envolvida na rememoração marcada no verbo (“forcei-me”) indicam justamente o seu oposto. Ela só precisa se esforçar a lembrar pois seu corpo já a desmentiu de antemão: o quarto a despedaça, repele, sufoca. Ele não está ali prostrado para o seu usufruto como uma propriedade, como algo que está ali a seu dispor. O quarto está apartado do resto da casa – é o quarto de empregada, o da fratura sociorracial brasileira – e não é *posse* dela, ela não dispõe dele, como dos outros cômodos do apartamento. Ao contrário, a experiência de entrar no quarto é precisamente a de ser *possuída* por ele. Dominar as coisas, o quarto, envolveria uma separação e hierarquização dos entes; e a experiência da metamorfose, como colocada no romance, é a da *possessão recíproca*.

Paralela a esse impedimento de dominar as coisas está a ideia de que a “realidade é delicada demais”. É que uma atitude dominadora – própria da montagem humana que se quer abandonar – seria grosseira e violenta e arriscaria quebrar a *coisa*:

Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que – por minha incapacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da batata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva (LISPECTOR, 2009, p. 154-155).

O problema da pata humana não está dissociado do problema linguagem. Como G.H. coloca, o perigo das nossas mãos humanas é que elas são “grossas e cheias de palavras”.<sup>9</sup> A metamorfose, essa deriva do humano, está atada também à procura de uma outra linguagem. Uma das questões colocadas para personagem-narradora, portanto, é a de como relatar a experiência do dia anterior sem que esse relato seja uma sujeição da matéria viva pela narradora.

No seu relato, G.H. tem que procurar palavras e uma forma – é inevitável –, mas essa forma não pode ser da ordem do domínio de uma narradora sobre seu objeto. Há no interior do próprio livro uma discussão sobre essa forma, em particular no primeiro

---

<sup>9</sup>“Quero o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras” (LISPECTOR, 2009, p. 158).



capítulo. O que ela parece querer evitar é a situação de uma narradora que *impõe* sobre uma matéria uma forma, a subjuga. Daí a afirmação de que ela quer que “essa forma se forme sozinha” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Outra imagem que ela usa para esse mesmo problema é a da terceira perna: “falar agora seria precipitar um sentido como quem de depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna.” (LISPECTOR, 2009, p. 18) A forma que ela busca para o seu relato é uma que não imobilize a matéria viva, uma forma errante.

Uma operação decisiva para produzir essa procurada “errância” no texto é que aquela série de expedientes que, no início dessa nota, mostrei que foram usados para sinalizar a metamorfose da G.H. em barata estão, na verdade, disseminados pelo livro e se espalham em várias direções. Esse ponto deve ser enfatizado, pois, tomada isoladamente, a sinalização da metamorfose de G.H. em barata possui um alcance limitado, controlável. Algo de outra ordem acontece quando há uma multiplicação irrefreável desses expedientes: seu efeito cumulativo é o de produzir uma instabilidade convulsiva no texto. É que no romance não está sinalizada apenas a metamorfose de G.H. em barata, mas também em protozoário, em Janair, em quarto. E os mesmos procedimentos são usados para vincular a barata ao amante de G.H., à Janair, ao protozoário. O quarto, por sua vez, se metamorfoseia em deserto, em minarete. Tudo somado, temos uma metamorfose frenética dos entes, em que há linhas que atam todos esses elementos entre si.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Norma Tasca em sua análise semiótica d'A paixão segundo G.H. chega numa conclusão radical sobre esse procedimento. Esse processo metamórfico (redescrito nos termos dela: esse processo de “tornar comutável” termos inicialmente distintos) não se limitaria apenas a esses termos/entes listados, mas seria um movimento mais amplo do discurso do romance, em que basicamente nada está a salvo dos seus efeitos desestabilizadores, de sorte que, ponto interessante para nós, o próprio “predicador ser” (e, com ele, o “ser dos objetos”) estaria comprometido no romance:

De qualquer forma, as segmentações sucessivas dos enunciados discursivos, que localizamos como um procedimento que está na origem do engendramento do discurso, provocam o surgimento de unidades sintagmáticas provisórias ou variantes, compatíveis com os contextos sintáticos que elas vêm, por comutação, ocupar e/ ou ceder a outras, num movimento exorbitante. Trata-se, na verdade, de um retomo constante e obsessivo do discurso sobre si mesmo, em busca de uma definição (de um objecto) impossível, num percurso às avessas, em que qualquer definição é possível ou antes indiferente, em que qualquer categoria lexical e/ ou sintática é para não ser no instante imediatamente a seguir. *O caso do predicador ser; presente em vários enunciados que colocam em causa a sua função, condensa esta problemática. Dada a instabilidade, a mobilidade vertiginosa, seja do termo definido, seja do termo definidor, a relação de equivalência que ele deveria garantir entre ambos é, ao contrário, lábil, efêmera, sempre sujeita a transformações. É que,*

A experiência da *coisa* não é a de objetos imutáveis ou das primeiras causas, o que boa parte da tradição filosófica julga ser o assunto próprio da metafísica. Cumpre notar que é só nessa leitura clariciana de Kant, qual seja, a da metafísica como dizendo respeito à realidade não-humana, que faz sentido a atribuição de uma pretensão metafísica ao seu pensamento. O que se descobre com a metamorfose é, portanto, uma realidade em fluxo contínuo e que o humano funciona, de modo oposto, como uma espécie de mecanismo antitransformação, de estabilização do mundo.

## V

E se, em vez d'O Mundo Ordenado, imaginássemos cada existente (humano e mais-que-humano) constituído não de formas separadas, associadas pela mediação de forças, mas como expressão singular de cada um dos outros existentes, e também do todo emaranhado em que elas existem? (SILVA, 2014, p.65)

## VI

Há um tipo de crítica muito disseminada feita sobre a obra de Clarice Lispector. Autores bastante diferentes entre si, como Roberto Schwarz, Luiz Costa Lima e Gilda de Mello e Souza, embora com pontos de partida, exposições e objetivos distintos, chegam todos eles, à certa altura, numa observação que tem uma estrutura semelhante. Em todos esses autores aparece em algum momento uma observação na forma de uma adversativa: haveria na obra analisada de Clarice Lispector uma vocação para o particular e o próximo, **mas** que seria obtido em detrimento da composição e da totalidade. Clarice seria muito boa para olhar o que está perto, mas não teria a *visão do horizonte*.

Roberto Schwarz comentando *Perto do coração selvagem* fala que a “sensibilidade da autora para os pequenos indícios e para o meandro psicológico é uma coisa espantosa” e, logo adiante, diz que “a visão de lente permite examinar a tessitura de cada trama

---

*mais profundamente, o ser dos objectos se encontra comprometido* (TASCA, 1988, p. 272).

emocional particular, **mas** não dá totalidades. Não mostra a ligação dos fenômenos psíquicos entre si, não fornece a sua ligação ao nível organizado e configurado” (SCHWARZ, 1965, p. 39, grifo meu). Luiz Costa Lima, no seu primeiro e mais duro texto sobre Clarice Lispector, lendo os quatro primeiros romances da autora vai dizer:

Daí que seja difícil encontrar-se na literatura nacional um romancista com tantas qualidades de estilo, com tanta aguda percepção do detalhe, com um material passível de uma forma tão nova, e que, **no entanto**, não consiga realizar-se. Não se encontra outra explicação possível senão a de que o déficit final se origina da desarticulação não ultrapassada do singular com a totalidade, com o que a realidade, que não seja a do detalhe, se lhe escapa (COUTINHO, 1970, p. 463, grifo meu).

Gilda de Mello e Souza, por sua vez, vai formular no seu ensaio sobre *A maçã no escuro*, a mais bela imagem desse tipo de crítica, a de que Clarice teria uma “escrita míope”:

A complexidade dos problemas colocados em *A maçã no escuro*, a densidade atingida na análise de certos sentimentos e situações e, sobretudo, a grande originalidade do seu universo verbal, fazem do livro de Clarice Lispector um dos mais importantes dos últimos anos. **Contudo**, se a maneira peculiar (analisada na primeira parte deste estudo) da romancista apreender o real através de lampejos é responsável pela perfeição de tantos trechos, realmente antológicos, é também o principal entrave com que terá de lutar ao construir um todo orgânico. [...] A acuidade que a leva a penetrar tão fundo no coração das coisas é que talvez lhe dificulte a apreensão do conjunto. Pois na sua visão de míope, enxerga com nitidez admirável as formas juntos aos olhos – **mas**, erguendo a vista, vê os planos afastados se confundirem, e não distingue mais o horizonte (MELLO E SOUZA, 1980, p. 91, grifo meu).

Roberto Schwarz vê nesse hiato, entre o brilhantismo do particular e desestruturação da composição, um poder de revelação sobre o tempo histórico; Luiz Costa Lima afirma mais taxativamente ser a desarticulação um defeito da escritora, o que explicaria a melhor qualidade dos seus textos curtos em relação aos seus romances; Gilda de Mello e Souza, por sua vez, tem uma visão mais ambivalente, para ela parece haver um laço que une a acuidade extraordinária para o próximo e a falta de visão de conjunto, e ela irá associar essa característica da escrita clariciana com a condição feminina de estar presa ao espaço limitado da casa e seus objetos.

Se seguirmos o percurso feito até aqui, essa “questão da desarticulação” aparecerá sob outra forma. À escrita de Clarice Lispector, em particular ao romance que estamos analisando, não falta articulação, ao contrário, existe - sempre alerta - um desejo oposto

a ela. Pois se articular for subsumir multiplicidades a uma totalidade, organizar e hierarquizar elementos, encadear, produzir consonância entre as partes, então é disso precisamente que a sua escrita quer fugir.

“O que eu vi não é organizável” (LISPECTOR, 2009, p. 67), diz G.H. a certa altura, como que respondendo a essas críticas com uma alegação de ordem metafísica. É a própria *coisa* que não se deixa organizar. Se sua escrita for, ela terá que ser “desarticulada” ou, mais precisamente, contra-articulação. A forma encontrada no romance é uma em que há dissonância entre os elementos, nas várias figuras de intensificação da tensão de sentido, como as combinações insólitas, os oxímoros; há um constante divergir, nas oscilações da narradora; em que o encadeamento não se fecha, pois o texto é cheio de lacunas, elipses, supressões.

Respondendo à abertura dolorosa de G.H. aos seres, à sua terrível porosidade ao mundo, há uma narradora que não articula porque não “domina a sua matéria”. E a forma do texto é, paralelamente, uma insubmissa. A imagem já trabalhada da “perda da terceira perna” pode ser usada pra pensar tanto a sensação de perda de apoio – de não ter em que se escorar – comum na experiência de leitura do romance, como também para a infixidez do texto, sua instabilidade de sentido e a dificuldade de capturá-lo, a mobilidade de um romance que tem as “duas pernas livres”.

Se quisermos voltar àquela série de procedimentos que identificamos no início para pensá-los agora em conjunto com os outros expedientes e anseios do romance, talvez seja possível dizer que há uma tentativa de iconizar a *coisa* com o próprio texto. Assim como a *coisa*, o texto é elusivo, incapturável, não se deixa fixar. A sua errância é a errância da *coisa*, da realidade em fluxo que G.H. descobre ao entrar no quarto de empregada. E se o texto iconiza a *coisa*, então, paralela a essa sua insubmissão, há como que uma reivindicação dele mesmo sobre como ser lido. O romance solicita que a leitora tenha diante dele uma certa disposição que é a mesma que G.H. tem diante da matéria viva que ela precisa narrar. Trata-se do pedido por um tipo de leitura que, porosa aos efeitos do texto, não queira no entanto esgotá-lo, explicitar todas as suas entrelinhas, exercer um controle excessivo sobre ele, pois tal desiderato equivaleria a uma fixação da coisa-texto que lhe é incompatível.

Ao iconizar a *coisa*, o texto nos coloca numa posição que é paralela à de G.H., estamos diante do livro como a personagem está diante da barata, ambos tragados pelo frenesi do

inumano, sem chão e incapazes de exercer domínio sobre o que nos defronta. A economia libidinal que Cixous (1990, 1999) encontra em circulação nos textos de Clarice, um modo de existir distraído que se perde e deixa as coisas se perderem, que não sabe e nem quer dominar os objetos, pode, com efeito, ser lida não só como um modo de ser e agir das personagens e da narração, mas também como constituindo uma ética de leitura que estaria embutida no próprio romance, que seria interna a ele.<sup>11</sup> Ler o romance sintonizado com esses anseios do livro envolveria uma disposição por não querer devassar o texto, por se permitir se perder nele e não compreendê-lo completamente, envolveria lidar com sua opacidade, responder a ela e sentir seus efeitos, sem querer dissipá-la. Uma das graças da leitura d'*A paixão segundo G.H.* passaria, assim, pela possibilidade de experimentar essa disposição de uma relação outra com os seres e o mundo. Trata-se de um interesse do romance que não é exclusivamente cognitivo ou simbólico: não é que *A paixão segundo G.H.* nos forneça apenas uma série de conhecimentos ou significados, que poderiam ser então revelados na linguagem da crítica, mas que ela também nos convida para uma certa experiência, convite que sempre podemos recusar, é claro, mas que se aceite é a abertura para um efeito do livro que se dá no âmbito da própria postura do leitor, que incide sobre o seu modo de ser diante da coisa-texto.<sup>12</sup>

## VII

Em trabalho desenvolvido recentemente, o filósofo argentino Gabriel Catren vai propor uma reinterpretação da filosofia transcendental kantiana. Sua leitura pode ser interessante para nós, pois ela é capaz de fornecer um quadro de referência teórico que permita

---

<sup>11</sup> Hélène Cixous fala que há na escrita de Clarice a procura por um outro modo de existir (CIXOUS, 1990 p. 13), o que vai incluir também, naturalmente, um modo de abordar os próprios livros de Lispector, daí por exemplo que Cixous evite em seus textos afirmações que pretendam exercer um “domínio” sobre a obra de Clarice (CIXOUS, 1990 p. IX), um entendimento excessivo que queira capturar ou paralisar o seu movimento. Embora ela não use o termo economia libidinal feminina nesse primeiro trecho, há uma incidência evidente das discussões sobre esse conceito na leitura de Cixous da obra de Clarice Lispector. Para a discussão mais desenvolvida sobre a escritura e a economia libidinal femininas:

cf. CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010

\_\_\_\_\_. "The Laugh of the Medusa." In: ADAMS, Hazard, SEARLE, Leroy (Org.) *Critical Theory since 1965*. Tallahassee: University Press of Florida, 1986. p. 309-320.

<sup>12</sup> Essas primeiras notas, resultado parcial dessa pesquisa, foram também publicadas na Revista Letras (Curitiba), UFPR, Curitiba, PR., v. 98, durante a vigência do mestrado.

entender com maior clareza a afirmação de que haveria n'*A paixão segundo G.H.* um nexo entre metafísica e metamorfose.

Contra uma assentada tradição de leitura, Catren vai tentar defender que não deve ser lido na filosofia transcendental um diagnóstico de uma incontornável insularidade da experiência humana (i.e., a afirmação de que a estrutura transcendental do sujeito descrita na *Crítica da Razão Pura* demarcaria de modo insuperável os limites da experiência humana), ao contrário, ele vai mostrar que ela abriu uma senda para uma ampliação radical das nossas possibilidades de sentir e de pensar o mundo. Para o filósofo argentino, a possibilidade de uma “ciência da coisa-em-si<sup>13</sup>” não teria sido juridicamente interdita pela filosofia transcendental, como normalmente se supõe, mas seria antes o seu desdobramento natural. (CATREN, 2018a, p. 155). E o que vai permitir a ele dar essa surpreendente reviravolta no legado da filosofia crítica kantiana é a noção de “variação transcendental”. Noção que ao mesmo tempo pressupõe o legado kantiano – afinal, ela depende da tese crítica de que toda experiência está sempre já enquadrada por uma estrutura transcendental, depende da descoberta do “campo transcendental” – mas vai além dele, pois ao introduzir a ideia de uma transformação dessa instância apriorística, ela aponta pra possibilidade de acessar o que excede ao “fenômeno”, o que está *noumenicamente* para além dos limites circunscritos por nossa estrutura transcendental particular. Para Catren, a metafísica não foi irremediavelmente vetada pela filosofia crítica, longe disso, ela foi, enfim, tornada viável. Pois, como veremos adiante, o transcendental não será mais entendido, por conta da sua plasticidade, na chave da restrição (como algo que tivesse traçado as fronteiras para o que podemos experimentar), mas como um novo território a ser explorado. É nesse momento que as formulações de Catren parecem convergir com *A paixão segundo G.H.*. É que esse elo que há na filosofia de Catren entre a variação transcendental e o acesso ao que, inicialmente, excedia as possibilidades da experiência humana nos parece paralelo ao nexo metamorfose/metafísica clariciano.<sup>14</sup> Mas, para entender melhor essa questão, vale retomar o fio da argumentação do filósofo argentino de maneira menos resumida e do seu início.

---

<sup>13</sup> É o próprio Catren que usa o termo “coisa em si”, mas apenas provisoriamente. Pois, como se verá mais adiante, sua filosofia vai desembocar num abandono da dicotomia rígida entre “coisa em si” e “fenômeno”.

<sup>14</sup> Essa ideia me foi sugerida por Alexandre Nodari.

Para Catren, o projeto crítico kantiano pode ser entendido como operando uma complexificação na dualidade pré-crítica entre aparência (as coisas como aparecem para nós, o senso comum) e objetividade (o mundo como descrito pelas ciências) que estruturaria o realismo científico. O primeiro termo da dualidade, a *aparência*, estaria atado a um dado fenomenológico básico: nossas experiências são sempre perspectivas, nós só temos acesso a aspectos, faces, perfis dos objetos – perfis que dependem sempre do estado do sujeito empírico no espaço e no tempo. As experiências estão sempre correlacionadas com os estados particulares dos sujeitos (CATREN, 2018b, p. 354). O caso é que, “no contexto da ciência moderna, o conhecimento científico visa, em particular, ser projetivamente universal, isto é, válido para qualquer sujeito empírico independente de seu estado” (CATREN, 2018b, p. 354). Para o ideal científico, o conhecimento deve ser objetivo, ele tem que fornecer descrições e explicações da natureza a despeito dos estados peculiares dos sujeitos.

Para Catren o protocolo científico para ultrapassar esse perspectivismo empírico da experiência e alcançar a *objetividade* seria simples: “para passar de descrições perspectivas a uma descrição que seja independente do ponto de vista é necessário considerar todas as perspectivas possíveis ao mesmo tempo” (CATREN, 2018b, p. 354). O que vai envolver **vari**ar os pontos de vista no espaço e no tempo (pois se trata de “todas as perspectivas possíveis”) e **integr**ar esses pontos de vista diversos em um objeto (pois as perspectivas variadas devem ser consideradas “ao mesmo tempo”). Ao performar variações de perspectiva, podemos integrar os múltiplos perfis em um objeto correspondente. As propriedades objetivas da natureza almejadas pela ciência, sempre segundo Catren, não seriam outra coisa do que o que se mantém invariante sob essas variações de perspectiva – são, portanto, o que não depende de um ponto de vista empírico particular de observação.

É aqui que Kant aparece com sua tese de que a descrição objetiva dos fenômenos naturais feita pela ciência depende, contudo, da nossa estrutura transcendental. Se pensarmos na estética transcendental, se podemos variar nossas perspectivas **no** espaço-tempo para superar o perspectivismo empírico e alcançar a objetividade, como pretende a ciência, o espaço-tempo ele mesmo – no interior do qual essas variações se dão – depende da estrutura transcendental compartilhada por nós, humanos. Se para o realismo científico pré-crítico o método de variações empíricas permitiria alcançar a almejada universalidade na representação da natureza, a intervenção crítica kantiana é a de mostrar que, na

verdade, a ciência moderna não é suficientemente universal e permanece ainda demasiado humana.<sup>15</sup> A descoberta do “campo transcendental” teria, com efeito, replicado o problema perspectivo em uma instância superior: a ciência pode até ser capaz de superar o perspectivismo empírico, mas ela ainda estaria limitada por um perspectivismo transcendental. De sorte que, se o realismo científico trabalha com uma dualidade entre *aparência e objetividade*; o idealismo transcendental kantiano pode ser entendido como uma complexificação (e não uma mera negação) dessa estrutura com a introdução de um terceiro termo, o *noúmeno*. Na leitura de Catren, Kant teria, então, formulado uma distinção tripla entre *aparência subjetiva, fenômeno objetivo e noúmeno*. O ponto dessa complexificação seria o de mostrar que a objetividade científica não é efetivamente universal, pois ela também está inscrita perspectivamente. De modo que toda tentativa de identificar a imagem científica (referente ao domínio do fenômeno objetivo) com as coisas como elas são em si mesmas seria uma postura pré-crítica (CATREN, 2018a, p. 159). O termo *noúmeno* teria sido introduzido justamente para marcar algo que está em excesso em relação ao enquadramento transcendental humano.

A descoberta kantiana do campo transcendental foi classicamente interpretada como a revelação de uma finitude epistêmica insuperável. Interpretação que vai ser chamada por Catren de “claustrofóbica”:

Según esta interpretación claustrofóbica del motivo crítico — cuyo primer defensor fue Kant mismo —, la estructura transcendental humana determina de una vez y para siempre los límites últimos e infranqueables de la experiencia humana. La trascendencia transcendental (i.e. la trascendencia abierta por la estructura transcendental del sujeto de la experiencia) sería la única forma de trascendencia accesible al ser humano. El argumento es simple: consiste en afirmar que no podemos saltar por sobre nuestra propia sombra, que no podemos tener una experiencia que no esté predeterminada por las condiciones transcendentales gracias a las cuales podemos tener experiencias, que no podemos pensar o hablar sobre algo sin someterlo a las condiciones generales de posibilidad del pensar y del decir. Según esta interpretación, la reflexión transcendental solo puede jugar un rol crítico en la economía general del pensamiento y la existencia: su única tarea legítima sería la de limitar las extrapolaciones del pensamiento

---

<sup>15</sup> “C'est à ce moment de la scansion de la pensée scientifique qu'intervient la thèse centrale de la première critique kantienne, thèse selon laquelle - telle que nous l'interpréterons ici - la méthode des variations empiriques ne suffit pas pour garantir l'universalité de la connaissance scientifique. Pour Kant, l'universalisme scientifique n'est pas suffisamment universel car la science moderne resterait encore trop humaine. Cet écart entre l'objectivité scientifique et une universalité au sens propre du terme résulte selon Kant du fait que la description objective des phénomènes naturels — même si elle est par construction indépendante de l'état empirique du sujet de l'expérience - dépend de ce que Kant appelle les structures transcendentales d'un tel sujet (en l'occurrence l'être humain)” (CATREN, 2018b, p. 355).



pre-crítico, tanto las de una metafísica supuesta capaz de pensar aquello que por definición no puede ser objeto de la experiencia (como por ejemplo el “alma” constituyente y pre-mundana, el “dios” qua vida inmanental, o el “mundo” como horizonte de la experiencia objetiva), tanto las de una ciencia que — lejos de limitarse a su dominio legítimo de competencia, los fenómenos objetivos — pretendería representar las cosas tal como son “en-sí” (CATREN, 2017, p. 29).

O principal argumento de Catren contra essa interpretação claustrofóbica é que ela só pode se arrogar o direito de delinear as fronteiras inultrapassáveis da nossa experiência, pois ela parte de uma essencialização do humano, ela baseia no que ele vai chamar de um “humanismo transcendental” (CATREN, 2018b, p. 360). Ora, depois de Darwin, a ideia de uma humanidade “fixa”, como que dada por Deus de uma vez por todas, será inaceitável para nós. O aparato perceptivo e cognitivo de que dispomos, acreditamos há mais de um século, é o resultado de um longo processo de transformações dos seres vivos, de modo que supor uma estrutura transcendental estática, uma essência do humano que determinaria os limites últimos da nossa experiência, não é mais viável. Dito em um registro mais abstrato, basicamente o argumento de Catren contra a interpretação claustrofóbica é afirmar que “toda constituição transcendental da experiência pressupõe uma instituição imanente” (CATREN, 2018b, p. 360). E, se ampliarmos a noção de estrutura transcendental além da espécie para toda e qualquer estrutura que desempenha um papel na constituição das experiências subjetivas (estruturas fisiológicas, conceituais, psicológicas, discursivas, políticas, tecnológicas, estéticas, etc) – como faz o filósofo argentino mais no espírito do destino que o conceito teve depois de Kant do que propriamente na letra da primeira crítica – teremos que conceder que essa instância transcendental está desde há muito tempo em rápida transformação. A sucessão de crises de fundamento que estamos atravessando desde o início da modernidade podem ser lidas como uma dinamização dessas estruturas transcendentais entendidas num sentido amplo:

La relativización transcendental de la (demasiado humana) cosmovisión científica, la contingenciación y animalización darwiniana de la especie humana, la crisis del verso decimonónica (el naufragio del métre o más generalmente de todo signifiant maître), la crisis de los fundamentos en matemáticas (la multiplicación y consiguiente relativización de las fundaciones axiomáticas), la crisis de la tonalidad, la unheimlichización del sujeto cartesiano (la destitución del m'ètre — del serse — como última instancia auto-fundada de la experiencia), la dinamización relativista del background espaciotemporal, la supuesta disolución cuántica de la ontológica clásica en una episteme contextualista, todas estas crisis declinan diversamente la suspensión de una misma es cena pre—moderna. En cada caso, una supuesta última instancia (subjetiva, axiomática, bucólica, etc.) sustraída a la dinámica del campo correspondiente —

una tierra inmóvil como condición de posibilidad de todo reposo y de todo movimiento — o bien un punto de vista o de referencia pretendidamente universal (un metro patrón) son descentrados, dinamizados, relativizados, descanonizados, existencializa— dos, suspendidos entre una multiplicidad de otros fondos o puntos de vista igualmente válidos (CATREN, 2017, p. 9).

Não fica claro, contudo, porque estaria aqui – nessa longa história de relativizações do transcendental – a recuperação do domínio perdido da metafísica. Pelo contrário, a interpretação mais óbvia ou imediata seria julgar que essas crises de fundamento implicam uma radicalização perspectivista que também solaparia qualquer tentativa de universalidade no sentido forte e mesmo que essas relativizações parecem minar a própria noção de objetividade fenomênica conceituada por Kant. Não faria sentido supor que as crises de fundamento nos teria aproximado desse domínio metafísico (para além da *physis*), pois agora mesmo a ambição mais modesta de alcançar o domínio da objetividade científica estaria prejudicada: o colapso dos fundamentos nos teria deixado aquém da *physis*. Dito de outro modo, segundo uma leitura tradicional a relativização do transcendental teria tornado o ideal regulativo da ciência ainda mais distante, pois o que garantia a objetividade do conhecimento humano era que as formas puras da sensibilidade e do entendimento se referiam necessariamente a todos os objetos da experiência – seriam a condição mesma da experiência para *qualquer* ser humano. Sem a partilha transcendental que viabilizava a objetividade, estaríamos agora duplamente afastados da verdade.

Daí a singularidade da posição de Catren: contra o que à primeira vista se poderia supor, ele vai encontrar nessa plasticidade transcendental a chave para um tipo de saber que faça jus à ideia infinita de verdade. E sua sugestão é particularmente singela ou direta. Se podemos perturbar, deformar, modificar nossas estruturas “apriorísticas”, se a instância transcendental não é um ponto fixo inamovível, então é possível replicar o protocolo científico de superação do perspectivismo empírico no âmbito transcendental: “exatamente como podemos superar o perspectivismo empírico performando variações na extensão correspondente (como no espaço-tempo), nós podemos superar o perspectivismo transcendental performando variações transcendentais” (CATREN, 2018a, p. 159).

Para explicar melhor esse ponto, é o caso de apresentar quatro conceitos introduzidos pelo filósofo argentino, a saber, os conceitos de *tipo transcendental*, *espaço-K*, de *fenómeno* e de *sujeito especulativo*.

Para Catren, como toda experiência é sempre enquadrada transcendentemente, todo sujeito empírico deve ser entendido como um caso de um *tipo transcendental*. *Tipo transcendental* denotaria, assim, um arranjo de estruturas apriorísticas que possibilita (e limita) um certo tipo de experiência subjetiva. Assim, usando novamente o exemplo da estética transcendental kantiana, um certo sujeito empírico pode variar sua posição no espaço-tempo, mas a natureza mesma desse espaço-tempo vai depender do seu *tipo transcendental*. Como Catren vai sugerir na esteira de von Uexküll, certas características desse espaço-tempo poderiam ser diferentes para sujeitos de outros tipos transcendentais (outros animais e vegetais, por exemplo), de sorte que se poderia dizer que cada um deles habita uma diferente extensão espaço-temporal, um diferente *Umwelt* (CATREN, 2018a, p. 157-158). “Diferentes tipos de sujeito habitam (e se movem em) diferentes tipos de extensões e têm experiências de diferentes objetos” (CATREN, 2018a, p. 157). A natureza do tempo e do espaço e, por consequência, dos objetos que se dão nessa extensão seria distinta para cada tipo transcendental.

Esses diferentes tipos transcendentais podem ser entendidos como diferentes pontos no que Catren vai chamar de *espaço-K*. O *espaço K* seria, portanto, um plano abstrato no qual cada ponto representa um *tipo transcendental*. Esses dois conceitos permitem uma esquematização visual da filosofia transcendental. Para Catren, cada sujeito empírico está então duplamente localizado. Em primeiro lugar, ele está localizado no interior de uma certa extensão específica, por exemplo, ele pode ocupar uma certa posição no espaço-tempo. Em segundo lugar, na medida em que essas extensões são dependentes dos tipos transcendentais, esse sujeito empírico está também localizado nesse *espaço-K*. Ele é um caso de um tipo transcendental específico entre outros possíveis. Se quisermos ficar num exemplo afeito tanto a von Uexküll quanto a Lispector, ele pode ser um caso particular do *tipo transcendental* barata e ocupar, por isso, uma certa posição no espaço-K, posição que seria diferente se ele fosse um protozoário ou um humano.

Dado esse pano de fundo, *o perspectivismo transcendental pode ser interpretado, então, como o efeito da imobilidade no espaço-K*. Ocupar uma certa posição no espaço-K, i.e., ser um caso de um tipo transcendental específico, limitaria o escopo da experiência possível para tal sujeito empírico. Se é esse o caso, então, vai apontar Catren, a linha demarcatória que separa fenômeno e nómeno terá que ser entendida como dependente de um tipo: “o que está noumenicamente inacessível para o sujeito empírico de um tipo transcendental pode ser fenomenicamente acessível para um sujeito de um outro tipo

transcendental” (CATREN, 2018b, p. 366). Fenômeno e noumeno não são mais termos estanques, sua distinção foi tornada flexível.

Para dar conta dessa dinamicidade, ele vai introduzir o conceito híbrido de *fenómeno*. Da mesma forma como um objeto vai ser entendido na sua filosofia como o que se obtém pela integração feita a partir dos seus vários perfis, faces, aspectos (obtidos pela variação empírica no espaço-tempo); um *fenómeno* é o que se obtém pela integração de variados objetos constituídos a partir de diferentes estruturas apriorísticas (obtidos pela variação transcendental). Catren vai usar a noção matemática de função (aplicação) para explicar mais detalhadamente o conceito:

Un fenómeno P pode ser definido como una aplicación que asigna a cada tipo trascendental  $\alpha$  un objeto  $P\alpha$  y a cada movimiento en el espacio K (como por ejemplo un movimiento entre el tipo  $\alpha$  y un tipo  $\beta$ ) una transformación entre los objetos correspondientes. Dado un fenómeno P, un sujeto empírico de tipo trascendental  $\alpha$  solo tiene acceso a la  $\alpha$ -objetivación — o la  $\alpha$ -fenomenalización — de P, es decir al  $\alpha$ -objeto  $P\alpha$ . En otros términos, el objeto  $P\alpha$  es constituido por medio del framing del fenómeno P definido por la estructura trascendental  $\alpha$ . Distinguiremos por lo tanto el fenómeno P en tanto que tal de los distintos fenómenos objetivos inducidos por los posibles framings trascendentales de P. De la misma manera en que un objeto O define perfiles o aspectos diferentes (un perfil  $Ox$  para cada posición espaciotemporal  $x$ ), un fenómeno P define objetos diferentes (un objeto  $P\alpha$  para cada tipo trascendental  $\alpha$ , es decir para cada posición  $\alpha$  en el espacio K); de la misma manera en que un objeto en el espacio-tiempo se fenomenaliza bajo la forma de perfiles diferentes dependiendo de la posición que ocupe el observador en el espacio-tiempo, un fenómeno se fenomenaliza bajo la forma de objetos diferentes dependiendo de la posición que ocupe el tipo trascendental del observador en el espacio K; de la misma manera en que un observador puede experimentar un objeto en tanto que tal efectuando variaciones empíricas de su posición en el espacio-tiempo físico e integrando los perfiles correspondientes, un observador puede experimentar (al menos en principio) un fenómeno en tanto que tal efectuando variaciones trascendentales de la posición de su tipo trascendental en el espacio K (atravesando por ejemplo las posiciones  $(\alpha, \beta, \gamma, \dots)$ ) e integrando los objetos correspondientes (por ejemplo los objetos  $P\alpha, P\beta, P\gamma, \dots$ ) (CATREN, 2017, p. 24-25).

A dimensão noumênica do conceito teria que ver com o fato de que o fenômeno está sempre em excesso em relação a cada uma de suas objetificações particulares, i.e., ele sempre poderia ter uma objetificação distinta a partir de outras estruturas transcendentais. Mas, diferente do noumeno kantiano, o fenômeno se manifesta, como o próprio termo já indica, ele se “fenomenaliza”. E, na verdade, ele não é outra coisa do que o complexo

de suas fenomenalizações, de modo que nada permanece em si, misteriosamente excluído de toda forma de manifestação (CATREN, 2018b, p. 367).

A ideia da “coisa em si”, de um domínio que se furtaria a qualquer manifestação, pressupõe a fixação da instância transcendental. Essa noção de uma coisa em si inacessível está estreitamente vinculada a uma essencialização do humano. Ora, do fato de que a experiência humana é necessariamente enquadrada por uma estrutura transcendental – estrutura que demarcaria a fronteira entre as experiências “possíveis” e as “impossíveis”, entre o fenômeno e o noumeno – não se segue que não podemos modificar, deformar ou perturbar essa estrutura (CATREN, 2018b, p. 364). De sorte que, num espírito bem clariciano, a “coisa” (i.e., o que está noumenicamente aquém/além de nós) não está irremediavelmente perdida para Catren, ela pode ser acessada por um processo de transformação de nossas estruturas transcendentais. Estar à altura do ideal infinito da verdade, produzir um saber que não esteja mais preso ao “humano”, seria justamente esse processo *de avançar sobre o impossível* (ou, nos termos de Catren, “de visibilização do invisível, de audição do inaudível, de intelecção do ininteligível” (CATREN, 2017, p. 35).

A variação transcendental é o que viabiliza essa ampliação dos limites do possível. Variação transcendental que pode agora ser entendida, com o auxílio dos outros conceitos introduzidos, como o nomadismo no espaço-K de tipos transcendentais. O ponto de Catren aqui é enfatizar o paralelismo entre o processo de variação transcendental com o de variação empírica. Da mesma maneira como superamos o perspectivismo empírico pela variação empírica no espaço-tempo – o fato fenomenológico de que temos acesso diretamente apenas a faces, perfis, aspectos dos objetos não impediu o desenvolvimento das ciências – o perspectivismo transcendental pode ser superado se perambularmos no espaço-K de tipos transcendentais. Isto é, do mesmo modo como a objetividade é alcançada pela variação dos pontos de vista empíricos sobre um mesmo fenômeno (o que dá o caráter intersubjetivo da representação científica); um “saber fenomenológico” vai solicitar uma variação das próprias estruturas transcendentais que tornam possível qualquer experiência (em suas dimensões perceptivas, mas também conceituais, afetivas, linguísticas, estéticas, sociais etc.):

La expansión biotecnológica del alcance de la funciones motoras y perceptivas del ser humano; la reprogramación científica y filosófica de las categorías del entendimiento; el trabajo literario y filosófico sobre el organon lingüístico; la perturbación psicodélica de la estructura

neuroquímica del cerebro; la apertura de zonas liberadas en relación a las exigencias de utilidad que moldean y modulan la institución socio-evolutiva de toda estructura trascendental; la posibilidad de sintonizar la resolución de la sensibilidad (tanto perceptiva como afectiva) con distintas escalas temporales y espaciales; la regulación reflexivo—especulativa de los diversos modos del cuidado cotidiano de sí (e.g. gimnástica, dietética, erótica, económica, vestimentica, ecológicas sociales y naturales, etc.); la perturbación de los existenciaros del ser -ahí (por medio de prácticas tales como la meditación, la ingesta, el aislamiento, el ayuno, la litúrgica, etc.); la intervención biotecnológica sobre el framing biológico de la existencia humana (e.g. transexualidad, ingeniería genética, técnicas reproductivas, etc.), todas estas prácticas definen operadores de variación trascendental inductores de experiencias fenomenológicas (CATREN, 2017, p. 39-40).

O sujeito de tais *experiências fenomenológicas* vai ser chamado por Catren de “sujeito especulativo”:

Un sujeto especulativo es necesariamente un sujeto plástico —plastificado por trans-variación—, un sujeto capaz de atravesar metamorfosis de su propia estructura trascendental (CATREN, 2017, p. 54).

Tal sujeito “não pode, por definição, ser compreendido como um caso de um tipo transcendental fixo”. (CATREN, 2018b, p. 365) Nesse sentido, a mobilidade transcendental do sujeito especulativo indica a ausência de um solo seguro, de uma ancoragem que fornecesse balizas rígidas para o pensar, o sentir ou o agir. Trata-se, portanto, de uma experiência de instabilidade, de não ter em que se escorar – assim como a de G.H.<sup>16</sup>, vale dizer – e o termo especulativo aparece também para marcar isso: o adjetivo especulativo é frequentemente usado para indicar algo que carece de fundação, o que não está fundando em bases concretas, como quando se fala em especulação financeira ou imobiliária (CATREN, 2018a, p. 168). Mas essa perda de uma base fixa (a experiência de crise de fundamentos) não implicará, cumpre notar, uma relativização ou um saber contingente. Ao contrário, a experiência especulativa (ou fenomenológica) é uma objetividade potencializada, uma ultra-objetividade, o que já vinha indicado no fato de que o nomadismo no espaço-K foi apresentado como sendo paralelo ao (/como sendo uma forma mais elevada do) protocolo científico de consecução da objetividade:

En particular, las experiencias fenomenológicas constituyen una potenciación de la objetividad posibilitada por la capacidad propiamente chamánica de efectuar variaciones en el espacio K de los tipos trascendentales. En cada nivel de este proceso de potenciación, la profundidad de campo depende del tipo de variaciones efectuadas: la profundidad tridimensional resulta de la diferencia espacial entre las

---

<sup>16</sup> Experiência de G.H., mas também da leitora, como já indicado na primeira, na quarta e na quinta notas.

posiciones de cada ojo (variación ya incorporada en la estructura fisiológica del sujeto), la profundidad objetiva resulta de las variaciones espaciotemporales del sujeto de la experiencia (posibilitada por las facultades motrices del sujeto), la profundidad fenomenológica resulta de las trans-variaciones efectuadas en el espacio K (CATREN, 2017, p. 28).

Esse processo de trans-variação do sujeito especulativo envolve não apenas a metamorfose de suas estruturas transcendentais, mas também uma integração de fenomenalizações diversas de um mesmo fenómeno. Trata-se de se deslocar no espaço abstrato dos tipos transcendentais, de ter acesso a pelo menos duas perspectivas transcendentalmente distintas e, também, de *sustentá-las sincronicamente*. Se quisermos pensar num possível exemplo do nosso romance, G.H. experimenta o seu meio ao mesmo tempo como quarto e como minarete, essas duas perspectivas incompatíveis são sustentadas sincronicamente. Catren vai chamar essa experiência especulativa de “xamânica”, por um lado, pois se trata de uma “mudança de mundo”, i.e., não meramente uma mudança de perspectiva empírica, mas uma alteração “trans-umweltica” da própria extensão onde nos movimentamos; por outro lado, pois, assim como no caso do xamã (que deve fazer o intercâmbio diplomático de perspectivas transespecíficas), trata-se não apenas de mudar de perspectiva transcendental, mas de manter as duas perspectivas simultaneamente, de colocá-las em diálogo.<sup>17</sup> A experiência especulativa vai envolver, com efeito, um tipo de *triangulação* de perspectivas transcendentais distintas:

Una experiencia fenomenológica es una experiencia capaz de “triangular” un fenómeno dado desde una diversidad de puntos de vista trascendentales distintos, desde múltiples posiciones en el espacio K, haciendo así posible la extracción de invariantes trans-umwelticos del fenómeno transobjetivo. Si la experiencia objetiva resulta de la integración de los aspectos del objeto intencionado asociados a los distintos puntos de vista empíricos (i.e. la experiencia

---

<sup>17</sup> Catren irá fazer referência a uma nota do *Metafísicas Canibais* para sustentar essa semelhança do sujeito especulativo com o xamã (CATREN, 2017, p. 42):

Parafraseando uma fórmula de Scott Fitzgerald citada por Deleuze e Guattari, diríamos que o signo de uma inteligência xamânica de primeira linha é a capacidade de ver simultaneamente segundo duas perspectivas incompatíveis.

Apesar da afinidade entre o que Catren irá chamar de “sujeito especulativo” e o xamã, como descrito por Viveiros de Castro, há, me parece, uma diferença decisiva. O campo experiencial para Catren funciona como uma natureza absoluta, uma, que seria parcialmente apreendida pelas várias perspectivas transcendentais diferentes. Parcialidade que poderia, ao menos em princípio, ser superada por um processo de variação transcendental que integrasse todas as perspectivas transcendentais distintas (CATREN, 2017, p. 57-58). Essa *unicidade* do campo experiencial está, claro, em conflito aberto com a descrição do multinaturalismo feita por Viveiros de Castro, que vai supor uma ontologia múltipla.

trascendentalmente determinada es siempre experiencia de un objeto y no de una multiplicidad inconexa de aspectos), del mismo modo la experiencia fenomenológica no se limita a encarnar de manera mutuamente exclusiva distintos puntos de vista trascendentales, sino que los integra en dirección al fenómeno trans-objetivo (CATREN, 2017, p. 38).

E, um último ponto, se a noção de transcendental implica, é verdade, um sujeito *constituente* da experiência, o entendimento dessas estruturas transcendentais como plásticas, pois imanentemente *instituídas*, impede que se compreenda a relação do sujeito com o campo experiencial como de externalidade. O fenómeno não é um fora transcendente com o qual o sujeito *qua* Ego se relaciona:

En el marco de la existencialización postcrítica del sujeto transcendental, un sujeto no es entendido como una entidad pre-fenomenal arrojada *dentro de y trascendida hacia* un mundo re-presentado, sino como una fluctuación subjetiva local del campo experiencial capaz de encarnar una forma particular de su auto-experiencia, un vórtice subjetivo local inductor de un proceso particular de feno(u)menalización (CATREN, 2017, p. 55).

O horizonte mesmo da experiência especulativa é, para Catren, uma dissolução no campo experiencial:

Mientras más elevado sea del grado de trans-umweltización asociado a las trans-variaciones chamánicas de un sujeto plástico entre distintas estructuras transcendentales - i.e. mientras mayor sea el número de puntos de vista transcendentales en el espacio K que dicho sujeto puede encarnar e integrar - menor será el grado en que su experiencia será subjetivamente vivida como una forma de transcendencia desplegada a partir de un punto focal de observación: del mismo modo em que la visión multiscópica - y por lo tanto carente de un punto focal de observación bien definido - es menos transcendente que la visión monocular, la trans-umweltización de la experiencia de un sujeto es proporcional a su inmanentización. En el límite, una experiencia completamente trans-umweltizada del campo mismo - una experiencia capaz de envolver y concertar todos los puntos de vista transcendentales que fluctúan en el seno del campo - es una auto-experiencia inmanente del campo, a no-body's experience of no-thing (CATREN, 2017, p. 58).

## VIII

Não é difícil encontrar as afinidades entre a ambição de natureza metafísica que haveria n'A paixão segundo G.H e a filosofia de Gabriel Catren. Poderíamos dizer, claricianamente, que também para Catren a grande questão é a da *coisa*, pois também



para ele se trata de acessar o impossível (o que está noumenicamente para além de nós) por meio de radicais transformações de si. E, inversamente, como já adiantei, a filosofia de Catren pode ser usada para fornecer um quadro de referência teórico que permita entender a afirmação de que haveria no romance de Lispector um nexos entre metafísica e metamorfose. A conexão que há n'*A paixão segundo G.H.* entre a perda da montagem humana, o devir inumano do romance, com a problemática da *coisa* poderia ser entendida, com o auxílio de Catren, como paralela à maneira como o filósofo argentino vai dar um novo destino ao legado da filosofia transcendental, situando na possibilidade de operar variações transcendentais a recuperação do domínio perdido da metafísica. As metamorfoses pelas quais G.H. passa podem ser compreendidas, com efeito, como autotransformações de ordem transcendental que abrem a possibilidade (antes interdita) de uma experiência da *coisa* ou, nos termos mais precisos do filósofo argentino, do *fenomeno*.

Na nota IV descrevi um dos efeitos da metamorfose em barata pela narradora como uma alteração na sua percepção, quando enfatizei em particular a hipervisibilidade que o inseto vai passar a ter para G.H.. Ali me interessava sublinhar a metamorfose como abertura dolorosa a outros seres. A alteração perceptiva de G.H., no entanto, não se limita a intensificação da presença do inseto: ela é mais radical e altera a própria experiência espaço-temporal da narradora.

A perda da montagem humana por G.H. irá produzir uma dilatação radical da extensão espaço-temporal. O “quartinho de empregada”, espaço normalmente minúsculo, se transformará em um minarete no meio de um deserto, emblema da amplidão:

Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico (LISPECTOR, 1988, p. 26).

E na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama. (LISPECTOR, 1988, p. 40).

O périplo de G.H. no espaço que se poderia imaginar limitado do quarto será experimentado, ao mesmo tempo, como um percorrido de grandes distâncias:

O que foi que me sucedeu ontem? e agora? Estou confusa, atravessei desertos e desertos, mas fiquei presa sob algum detalhe? (LISPECTOR, 1988, p. 44)

E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto (LISPECTOR, 1988, p. 47).

Imagens de vastidão são abundantes no romance. Embora disparada pela entrada no quarto, a ampliação não se restringe ao quarto/minarete. Há um agigantamento geral que envolve também a paisagem urbana, como colocado no capítulo em que G.H. olha para fora pela janela:

E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente. Quando caísse a escuridão, o frio consumiria o deserto, e nele se tremeria como que nas noites do deserto. Mais ao longe, o lago salgado e azul cintilava. Para aquele lado, então devia ser a região dos grandes lagos salgados (LISPECTOR, 1988, p. 69).

Daquela quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranqüilamente escaldando ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acoradas. Em tamanho superava a Espanha (LISPECTOR, 1988, p. 68).

Há também uma dilatação do tempo no romance. De modo que o desenho feito na parede por Janair – que podemos supor ter sido realizado prudentemente apenas no dia anterior – vai se transformar numa ancestral inscrição rupestre:

Sim, para nós não será o amor no deserto diurno: somos os que nadam, o ar da noite é encharcado e é adocicado, e nós somos salgados pois que suar é a nossa exalação. *Há muito tempo fui desenhada contigo numa caverna*, e contigo nadei de suas profundezas escuras até hoje, nadei com meus cílios inúmeros - eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede. Sonâmbula como o petróleo que enfim jorra (LISPECTOR, 1988, p. 74).

É como se, para uma perspectiva humana, o desenho tivesse sido realizado ontem, mas o devir inumano pelo qual G.H. passa vai dilatar de tal maneira o tempo que, para esse corpo que perdeu a montagem humana, ontem já seria um passado remoto. A dilatação do tempo equivaleria a uma experiência de um fluxo temporal retardado<sup>18</sup>. Essa dilatação temporal no romance está indicada, por exemplo, nos momentos em que a personagem descreve a trajetória narrada no livro não como abarcando apenas algumas horas, mas como um período que teve um início imemorial:

---

<sup>18</sup> Se quisermos pensar num exemplo caro a Catren, essa dilatação temporal seria nesse sentido semelhante às descrições da percepção do tempo do peixe-lutador feitas por von Uexküll. (von Uexküll, p. 62-65)

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando - até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio (LISPECTOR, 1988, p. 88).

Essa alteração da extensão temporal experimentada pela personagem está colocada também na maneira como seu relato é narrado no livro. É possível dizer que, da rarefação do trecho do romance – traço que ele compartilha com boa parte dos romances modernos –, resultará justamente um retardamento do fluxo temporal. Às poucas e breves ações do romance são entrelaçadas copiosas e longas meditações da narradora, de sorte que o andamento da narrativa, seu tempo, vai sendo compassado. Se poucas são as ações que se desenrolam no livro, é porque tudo acontece *entre* elas. A contrapartida dessa rarefação do enredo é que o tempo que decorre entre essas poucas ações é imensamente dilatado.<sup>19</sup>

Uma outra maneira mais particular – e brusca –, em que o fluxo temporal é detido no romance é quando depois de intercalar uma série de meditações após uma determinada ação da personagem, a *mesma* ação é retomada. Eu cito um longo trecho em que isso se dá:

E tão imunda estava eu, naquele meu súbito conhecimento indireto de mim, que *abri a boca para pedir socorro*. Eles dizem tudo, a Bíblia, eles dizem tudo - mas se eu entender o que eles dizem, eles mesmos me chamarão de enlouquecida. Pessoas iguais a mim haviam dito, no entanto entendê-las seria a minha derrocada.

“Mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão.” E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha, e todo o gênero de corvos.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz - pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal - comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto

Pior - me levaria a ver que o deserto também é vivo e tem umidade, e a ver que tudo está vivo e é feito do mesmo.

Para construir uma alma possível - uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda - a lei manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo. E a lei manda que, quem comer do imundo, que o coma sem

---

<sup>19</sup> Vale lembrar que para Clarice “escrever é prolongar o tempo, dividi-lo em partículas, dando a cada uma delas uma vida insubstituível” (LISPECTOR, 1964, p. 226).

saber. Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo - também saberá que o imundo não é imundo. É isso?

“E tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá.”

*Abri a boca espantada: era para pedir um socorro.* Por quê? por que não queria eu me tornar imunda quanto a barata? que ideal me prendia ao sentimento de uma idéia? por que não me tornaria eu imunda, exatamente como eu toda me descobria? O que temia eu? ficar imunda de quê? (LISPECTOR, 1988, p. 47-48)

É como se, entre as duas narrações repetidas do ato mínimo de abrir a boca, o tempo estivesse em suspenso. O segundo capítulo, que trata de quem era G.H. antes da experiência transformadora da entrada no quarto de Janair, é particularmente interessante desse ponto de vista. O capítulo é uma meditação sobre a pergunta “o que era eu?” e será pontuada por descrições de *uma mesma cena*, único elemento propriamente do enredo exposto em todo esse capítulo. Essa cena aparece já no início e de saída ela será redescrita - com pequenos acréscimos - três vezes pela narradora:

*Atardava-me à mesa do café* - como está sendo difícil saber como eu era. No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma. *Eu me atardava à mesa do café, fazendo bolinhas de miolo de pão* - era isso? Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: *eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão*, e minha última e tranqüila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade (LISPECTOR, 1988, p. 17).

Há uma longa meditação de G.H. após esse trecho e – mais de 15 parágrafos adiante – a mesma cena será novamente retomada:

Eu podia, com muito menos do que eu era, eu já podia usar tudo: exatamente como *ontem, à mesa do café, me bastava, para formar formas redondas de miolo de pão*, a superfície de meus dedos e a superfície do miolo de pão (LISPECTOR, 1988, p. 20).

Mais uma vez, uma meditação é entreposta para a mesma cena dela na mesa do café ser descrita ainda outra vez:

Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar (LISPECTOR, 1988, p. 20).

Por fim, agora já no final do capítulo, a cena será referida ainda uma última vez:

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira - *como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café* - quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim (LISPECTOR, 1988, p. 22).

Como se vê, a mesma cena vai sendo retomada – com ligeiras variações – durante todo o capítulo de modo que a intriga não avança. É como se essa retomada recorrente de G.H. na mesa do café, brincando com a massa do pão, e a interpolação das longas meditações da narradora (que constituem a substância do capítulo em termos de extensão), produzisse um congelamento da cena: habitamos pelo tempo do capítulo esse momento, a princípio fugaz, de G.H. fazendo bolinhas de massa de pão.

## IX

A dicção da narradora é vulnerável. Há, como registra Benedito Nunes, um “tom confessional” no romance, no sentido de um relato difícil, que envolverá um esforço de abertura e exposição:

Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo (LISPECTOR, 2009, p. 17).

Os vários apelos ao interlocutor, o fato de que G.H. precisa se apoiar na mão do leitor, também dão notícia de que seu relato sobre o dia anterior não é sem perigo. O que já está colocado no próprio tom de súplica com que o interlocutor é pela primeira invocado:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo (LISPECTOR, 2009, p. 16).

G.H. precisa de amparo pois irá falar com o “coração desprotegido”. Mesmo as oscilações da narradora têm como um dos seus efeitos indicar que ela não fala de um lugar seguro:

Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor? amor tão neutro que - não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. Ou estarei apenas adiando o começar a falar? por que não digo nada e apenas ganho tempo? (LISPECTOR, 2009, p. 18).

O movimento em vai e vem do trecho é característico do romance: primeiro a narradora vai dizendo algo em uma direção; esse movimento é, então, suspenso (com a peculiaridade de que nesse trecho a suspensão é mais drástica, pois se dá no meio da frase, interrompendo-a); logo adiante, contudo, a própria suspensão é colocada em questão num terceiro gesto, que nesse caso culmina numa sucessão de duas perguntas que fecham essa

curta citação. Aqui, novamente, temos um expediente que performa uma vulnerabilização da narradora. Se G.H. com tanta frequência vacila, muda de ideia, de direção, é porque ela não está em uma posição de controle, de quem tomou seu tempo e produziu um discurso ruminado e protegido. Há uma impressão produzida por sua escrita de que escutamos uma fala que está se fazendo na hora, ao vivo.<sup>20</sup>

Essa exposição lancinante de G.H. parece se irradiar também para a experiência de leitura do romance. O próprio tom confessional da obra já instaura como que uma proximidade doída do leitor com a experiência de entrada no quarto, a intimidade pressuposta na forma-desabafo já nos situando num espaço perigosamente rente ao que é narrado.

Além disso, somos também o tempo todo implicados diretamente pelas interlocuções de G.H.:

Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil (LISPECTOR, 2009, p. 15).

Segura minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua (LISPECTOR, 2009, p. 59).

Como coloca Yudith Rosenbaum, o tipo de apelo ao interlocutor do livro institui o risco de que narradora e leitora intercambiem “lugares numa vivência compartilhada ao extremo” (ROSEMBAUM, 2004 p. 268):

Sei, é ruim segurar minha mão. É ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade por mim. Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui – nem que eu minta, nem que eu minta o que meus olhos viram. Eu te salvarei desse terror onde, por enquanto, eu te preciso (LISPECTOR, 2009, p. 97).

O leitor é figurado como vivenciando o mesmo desabamento sofrido por G.H. O gesto de dar a mão ao leitor seria, nessa perspectiva, uma tentativa de “não o deixar escapar” (ROSEMBAUM, 2004 p. 268), uma investida impiedosa para arrastá-lo para dentro do quarto terrível.

Seja pela proximidade pressuposta no tom confessional, seja pelo modo como somos implicados na narrativa pela interlocução, também nós estaríamos expostos. O romance

---

<sup>20</sup> Essa impressão seria por sua vez paralela a uma outra, de que o próprio romance teria sido produzido como que de um fôlego só. Nesse sentido, poderíamos pensar na comentário de João Camillo Penna que Clarice Lispector desenvolveria em seus livros um programa literário de apagamento do trabalho de construção literária, como se sua literatura quisesse se apresentar como uma experiência nua, não trabalhada esteticamente. (PENNA, 2010)

nos convoca a um tipo envolvimento com a matéria narrada maior do que o habitual, de uma voltagem atípica.

## X

Com que frequência, lendo o romance, somos levados a interromper a leitura e deixar o livro de lado? E não meramente por “um por afluxo de ideias, excitações, associações”, como coloca Roland Barthes sobre esse movimento do corpo pra fora do texto, o “ler levantando a cabeça” (BARTHES, 2004, p.26), mas porque por vezes a experiência de leitura d'*A paixão segundo G.H.* é martirizante, pois o relato a que somos confiados é mais do que podemos suportar e como que precisamos periodicamente sair do livro para espiair, dar uma pausa antes de voltar novamente à leitura.

## XI

o que foi que me sucedeu ontem? e agora?<sup>21</sup>

Salvo pelo enredo rarefeito, o tratamento dado ao tempo n'*A paixão segundo G.H.* não parece, pelo menos à primeira vista, particularmente inusual. Temos no romance uma narradora em primeira pessoa que narra “hoje” um acontecimento que ocorreu “ontem”. Resumindo em poucas palavras o que há de ação o romance: no dia anterior ao da narração, a personagem principal, motivada pela demissão da empregada Janair, decide fazer uma faxina em sua casa, começando pelo quarto de empregada; lá ela se depara com uma barata, a esmaga usando a porta do guarda-roupa e depois prova da gordura branca expelida do seu abdômen. Esses acontecimentos, que constituem basicamente todo o enredo do romance, são narrados de maneira linear; a partir do segundo capítulo a narradora conta em ordem cronológica o que ocorreu “ontem”.

O caso é que, pelo modo como o livro é narrado, essa separação entanque entre o “ontem” e o “hoje” vai se desmanchando, de modo que com o andamento do livro o que

---

<sup>21</sup> LISPECTOR, 2009, p. 66

encontramos é uma permeabilidade entre esses dois registros. São vários os modos como essa promiscuidade entre os tempos é produzida no livro. Fazendo uma taxonomia possivelmente incompleta desses expedientes, eu identifico pelo menos quatro maneiras de produção dessa mistura temporal:

Estava sentada, quieta, suando, exatamente como agora - e vejo que há alguma coisa mais séria e mais fatal e mais núcleo do que tudo o que eu costumava chamar por nomes. Eu, que chamava de amor a minha esperança de amor. Mas agora, é nesta atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor (LISPECTOR, 2009, p. 86).

O trecho começa no pretérito imperfeito, passa, no mesmo período, para o presente do indicativo, retorna logo a seguir ao pretérito imperfeito, para voltar de novo ao presente do indicativo. Essa passagem veloz entre os tempos é corriqueira no romance, não é apenas um caso isolado (e pode-se dizer o mesmo sobre os outros exemplos). Um segundo modo de produção dessa promiscuidade temporal é pela junção de um marcador temporal do presente associado com verbos que estão no passado:

E agora eu começava a deixá-la me tocar. Na verdade eu havia lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada - e havia lutado porque não tinha podido me permitir a morte daquilo a que eu chamava de minha bondade; a morte da bondade humana. Mas agora eu não queria mais lutar contra. Tinha que existir uma bondade tão outra que não se pareceria com bondade. Eu não queria mais lutar. Com nojo, com desespero, com coragem, eu cedia. Ficara tarde demais, e agora eu queria (LISPECTOR, 2009, p. 87).

Aqui, nesse excerto, temos o advérbio “agora”, que funciona modificando o sentido do verbo atribuindo-lhe uma circunstância temporal de atualidade, mas que no trecho está associado sempre a verbos que estão flexionados no pretérito imperfeito. O efeito não é de incongruência, mas de presentificação do passado. Um terceiro procedimento, parecido com o segundo, é quando a narradora usa o verbo no presente para narrar algo que aconteceu no dia anterior, por exemplo: “a barata crua me olha e sua lei vê a minha” (LISPECTOR, 2009, p. 96). Novamente, temos uma atualização do passado em presente. Benedito Nunes irá chamar esse tipo de tempo verbal em “uso impróprio” (algo que não é específico do nosso romance, mas difuso na obra de Lispector) de “presente dramático” (NUNES, 1989, p. 23). Narrar no presente o que aconteceu no dia anterior seria um modo de aumentar a densidade emocional da cena, torná-la mais viva porque atual.

Por fim, há a intercalação constante entre relato e interlocução com a leitora:



Cada olho reproduzia a barata inteira. - Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi. Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada - diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Alternam-se de modo vertiginoso a narração do dia anterior com as interpelações que, por sua própria natureza, são “atuais”, performam uma relação com o leitor que se dá no momento da leitura. As interlocuções com a leitora vão exibindo as repercussões que relatar os eventos de ontem têm em G.H. no presente da narração (ou, talvez mais precisamente, suas repercussões nessa dinâmica narradora-leitor que se desenrola no momento da leitura).

O que está colocado em todos esses procedimentos não é uma tentativa de produzir uma desorientação temporal, tampouco causar inconsistências, mas algo mais prosaico, que é indicar que os fatos vividos ontem, ao serem narrados, ganham um tipo de atualidade que é como se eles estivessem ocorrendo novamente.<sup>22</sup> O presente da enunciação não é um ponto fixo a partir do qual a narradora relata os eventos e as modificações do dia anterior. G.H. passa, na verdade, por transformações paralelas, “ontem” e também “hoje”.<sup>23</sup> De

---

<sup>22</sup> A observação é prosaica no sentido de sabida, manifesta, pois ela está já posta no fato de que a própria G.H. em mais de uma ocasião usa o verbo “reviver” para se referir ao seu narrar (LISPECTOR, p. 19 e p. 123).

<sup>23</sup> Ter em mente que há esses dois tempos no romance evita o que me parece ser um equívoco comum na literatura sobre *A paixão segundo G.H.*, que é ler o romance como se ele refletisse uma estrutura triádica. Nessa leitura, haveria de início a situação cotidiana, de segurança e ordem; essa situação seria então bruscamente interrompida por um elemento desorganizador (o que uma parte da crítica chama de momento epifânico) e, por fim, terceiro movimento, haveria uma pacificação e um gradual retorno à normalidade (ainda que transformada). Eu cito um caso paradigmático dessa leitura:

A rigor essa divisão triádica corresponde também a uma progressão da própria epifania: pré-epifania, epifania, pós-epifania. Como já está implícito na descrição que fazemos, a epifania se compõe desses três instantes. 1) a personagem está numa situação corriqueira; 2) surgem sinais de uma estranha situação, que se transforma numa epifania reveladora; 3) esgota-se a epifania e a personagem volta ao cotidiano modificada. Essa divisão em três termos pode ser lida ainda de outra forma dentro do contexto desta narrativa: 1) uma mulher (G.H.) acorda para mais um dia de vida; 2) ocorre-lhe o “confronto” com a barata no quarto da empregada; 3) após esse incidente sua vida é retomada acrescida de algo (ROMANO DE SANT’ANNA, 1998, p. 248).

Essa leitura me parece ser uma projeção de um esquema em funcionamento nos contos da autora, mas que não se aplica muito bem ao romance. Mesmo que entendêssemos o confronto com a barata como um momento epifânico, quando G.H. teria voltado à normalidade no livro? O livro começa a ser narrado no dia posterior ao confronto com a barata e ela está ainda “desorganizada”. Se quisermos usar esse esquema, teríamos que dizer então que o livro fica apenas nesse segundo momento. A existência desses dois tempos que correm paralelos coloca uma resistência a esse tipo de leitura, pois em nenhum momento os efeitos da

sorte que à aproximação à barata que se dá no dia anterior, corresponde uma outra que se dá no momento do relato.

## XII

Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha (LISPECTOR, 1998, p. 64).

Em um comentário sobre o conto *A tentação*, João Camillo Penna (1993) fala que haveria inscrito no texto de Clarice Lispector “uma temporalidade do *ainda não*”. Helene Cixous, lendo outros dois romances, *Perto do Coração Selvagem* e *Água Viva*, também vai usar a mesma expressão (“not-yet”) para descrever um tipo de temporalidade presente na obra de Lispector. (CIXOUS, 1990, p. 15 e p. 48). A descrição que Gilda de Mello e Souza faz do “momento de plenitude” clariciano em seu ensaio *O vertiginoso relance* têm alguma afinidade com essas duas análises e também usa a mesma expressão: para ela o momento clariciano estaria “nesse amor que *ainda não* existe, que apenas acaba de se revelar, e se oferece à personagem como uma presença mas *ainda não* como um contato ou uma participação de dois seres”.

A utilização da mesma expressão nos três casos, todos tentando descrever um tipo de experiência de tempo presente na obra de Clarice Lispector, não é casual. É a própria autora que usa fartamente a locução. Eu cito alguns poucos exemplos, agora d’*A paixão segundo G.H.*, nosso objeto de interesse:

Sei que *ainda não* estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar - e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída.

---

experiência desestabilizadora do confronto com a barata são pacificados no livro, eles mantêm a intensidade do início ao fim e dão forma à enunciação do relato que se dá no dia posterior.

Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como *ainda não* consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança.

Mas não. Eu *ainda não* contei tudo (LISPECTOR, 2009, p. 162).

O uso da locução adverbial pressupõe uma expectativa, um movimento na direção de algo, mesmo uma proximidade em relação a essa coisa na qual se quer chegar, mas essa expectativa é, no entanto, frustrada, no sentido de que somos por ela advertidos de uma falta. Há no romance um movimento de gradual aproximação a algo, mas que não encontra termo, no sentido de que somos renovadamente lembrados de uma distância, de que *ainda não* chegamos.

Uma das maneiras como esse movimento aparece no romance é no processo de despojamento pelo qual G.H. passa. A narradora vai se despindo dos seus “acréscimos”, mas de modo renovado descobre ora que eles não foram realmente abandonados, ora que há novos acréscimos a abandonar. Logo no início do livro, por exemplo, ela parece abrir mão do bom-gosto e da beleza:

Sinto que uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca.

Beleza que me é agora remota e que não quero mais estou sem poder mais querer a beleza - talvez nunca a tivesse querido mesmo, mas era tão bom! eu me lembro como o jogo da beleza era bom, a beleza era uma transmutação contínua (LISPECTOR, 2009, p. 18-19).

Contudo, mais adiante, na metade da narrativa, G.H. vai descobrir que no seu desejo pelas lágrimas da barata havia um indício de ela estava ainda jogando o “jogo da beleza” do qual ela se julgava antes livre:

Foi pensando no sal dos olhos da barata que, num suspiro de quem vai ser obrigado a ceder mais um passo, percebi que ainda estava usando a antiga beleza humana: sal (LISPECTOR, 2009, p. 83).

Ela propõe a abandonar, então, também a beleza do sal:

Também a beleza do sal e a beleza das lágrimas eu teria de abandonar. Também isso, pois o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano (LISPECTOR, 2009, p. 83).

Nas últimas páginas do livro, não obstante, veremos que G.H. ainda está às voltas com a abdicação da beleza. É mais uma vez a beleza que se coloca entre ela e a “coisa”:

Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e

isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais que isto (LISPECTOR, 2009, p. 159).

É como se os movimentos no livro – como esse de despojamento – estivessem sempre em vias de se concluir, mas não encontrassem termo nunca, pois se descobre sempre uma nova distância a ser percorrida. Mesmo no gesto que se poderia supor como o despojamento último, colocar a massa branca da barata na boca<sup>24</sup>, encontraremos de novo o acréscimo:

Entendi que, botando na minha boca a massa da barata, eu não estava me despojando como os santos se despojam, mas estava de novo querendo o acréscimo (LISPECTOR, 2009, p. 159-70).

O mesmo tipo de movimento se dá no romance em torno da família de imagens acerca do tópico da *entrada*. A personagem entra no quarto da empregada no terceiro capítulo (LISPECTOR, p. 43), mas é como se essa entrada ecoasse no livro de tal modo que ela vai passar o restante todo do romance “*entrando*”, como que numa reprodução especular incessante do primeiro gesto:

A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria *entrar* no inferno da matéria viva - que espécie de inferno me aguardava?

- É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e *entrando* no mundo.

- Porque, vê, eu sabia que estava *entrando* na bruta e crua glória da natureza (LISPECTOR, 2009, p. 63).

Há uma multiplicação e um prolongamento dessas entradas (posta também no uso dos durativos) compondo um movimento que não se completa. Mesmo em seguida, quando G.H. passa a “*ter entrado*” efetivamente (i.e., quando ela transita para o uso de formas com aspecto perfeito), o que poderia indicar uma evolução do movimento:

Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia - no mundo primário onde *eu entrara*, os seres existem os outros como modo de se verem

Aquele deserto onde *eu entrara*, e também nele descobria a vida e o seu sal.

Ah, pelo menos *eu já entrara* a tal ponto na natureza da barata que já não queria fazer nada por ela (LISPECTOR, 2009, p. 85).

---

<sup>24</sup> “É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata.” (LISPECTOR, 2009, p. 164)

É, na verdade, apenas para, algumas páginas adiante, ela estar novamente no processo de entrar, como se atrás de cada porta, tivesse sempre ainda outra porta:

Ao imaginar a sua possível noite enluarada, respirei profundamente *como se entrasse* num açude calmo (LISPECTOR, 2009, p. 89).

Até a parte final do livro o que temos é G.H. permanentemente na iminência de finalmente completar o movimento e entrar:

Parece que vou ter que desistir de tudo o que deixo atrás dos portões. E sei, eu sabia, que se atravessasse os portões que estão sempre abertos, entraria no seio da natureza.

Eu sabia que entrar não é pecado. Mas é arriscado como morrer. Assim como se morre sem se saber para onde, e esta é a maior coragem de um corpo. (LISPECTOR, 2009, p. 80).

Se o que está prestes a acontecer tem algo de um drama concentrado, no romance temos um prolongamento dessa iminência, uma tentativa de distendê-la no tempo. Do início ao fim, n'*A paixão segundo G.H.* as coisas estão sempre a ponto de acontecer e, mesmo quando elas acontecem, é para nós sermos lembrados logo adiante de que, na verdade, falta ainda um passo. Há uma intensidade própria disso que está em vias de se dar, mas que não se resolve. A ideia de “êxtase sem culminância”, expressão de G.H., descreve bem, me parece, essa experiência de uma intensidade ligada a esses movimentos sem termo do romance. Eu cito Viveiros de Castro:

Há essa frase de G.H., em que ela diz que todo o processo por que ela passou foi um “êxtase sem culminância”. (...) Ela vivia eternamente à beira de alguma coisa que nunca se completava. E sua epifania é um êxtase sem culminância. Isso lembra, evidentemente, uma noção que forneceu o título do livro *Mil platôs*, que Deleuze e Guattari vão tomar do antropólogo Gregory Bateson, a noção de platô de intensidade. Trata-se de algo que Bateson, partindo de sua análise da interação entre os genitores e seus filhos pequenos em Bali, generalizou para todo o *ethos* balinês. Ele observava que as mães e pais costumavam levar, com brincadeiras e carícias, os bebês a um estado de excitação erótica que, quando a criança se aproximava de um clímax libidinal, era interrompido por uma manifestação de desinteresse do genitor, que desviava o rosto e interrompia o jogo, mantendo o processo em uma espécie de patamar irresoluto de intensidade (VIVEIROS DE CASTRO, 2019).

Esse estado de uma iminência prolongada pela irresolução se expressa de modo particularmente nítido em torno de um motivo recorrente no livro: a personagem está sempre “a um passo” das coisas: a um passo “de mim”, “da descoberta de um império”, um passo “antes da revolução”, “antes do amor”, “antes de minha vida”; esse passo

derradeiro é como que suspenso por todo o romance de modo que até nas últimas palavras do livro se trata ainda de aproximação:

Eu estava me aproximando da coisa mais forte que já me aconteceu. Mais forte que esperança, mais forte que amor? Eu me aproximava do que acho que era - confiança. Talvez seja este o nome. Ou não importa: também poderia dar outro (LISPECTOR, 2009, p. 178).

G.H não pode dar o passo derradeiro pois trata-se no romance de habitar precisamente esse espaço da iminência, do quase chegar na coisa:

Minha maior aproximação possível pára à distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim. (LISPECTOR, 2009, p. 138).

As tentativas de G.H. de dar o “passo final”, de abolir o hiato que a separa da coisa, só podem fracassar, pois, como aponta Penna, essa “distância é na verdade constitutiva da coisa” (PENNA, 1993), ou, na formulação alternativa de Nodari, “o nó vital da coisa é intervalo” (NODARI, 2019). E mesmo no ato radical de comunhão com a barata, onde se poderia supor que se aboliu finalmente o hiato, a distância como que se reinscreve novamente, como já indiquei, porque a desmedida do ato será entendida como “acréscimo” a ser ainda eliminado. Se quisermos usar a imagem fundadora de Antonio Candido (1977): como no suplício de Tântalo, o passo derradeiro estará sempre sincronizado com uma retração da coisa. Se o hiato é constitutivo da coisa, não é possível eliminá-lo sem perdê-la e, portanto, não há experiência viável da “chegada”, do encontro final com a coisa.

Cabe notar, contudo, que esse perpétuo *quase-chegar* na coisa - que é, afinal, o movimento geral do texto, o seu renovado fracasso – não é equivalente a um desligamento dela. Há nele um tipo de sintonia com a coisa. O quase, como descreve Nodari, “é uma proximidade tão intensa que chega às raias da indiscernibilidade, e, ao mesmo tempo, uma distância intransponível, ainda que infinitesimal” (NODARI, 2012). Essa temporalidade do “ainda não” vigente no romance pode ser talvez entendida como um meio de garantir de modo renovado essa distância mínima e inultrapassável da coisa como único modo possível de experimentá-la.

Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo (LISPECTOR, 2009, p. 15).

Que G.H. com tanta frequência “não sabe”, o que estaria expresso no seu tom indeciso, nos seus movimentos vacilantes, na profusão de perguntas sem respostas, como afirmei no início, é dizer apenas parte da história. Não é simplesmente que G.H. não saiba das coisas, mas que a própria *coisa* pede um tipo de relação que não é a do conhecimento. Como aponta Helene Cixous, num argumento mais geral sobre a obra de Lispector, “Clarice escreve, pensa, onde o incompreensível começa. Se ela tivesse entendido, ela teria destruído” (CIXOUS, 1999, p. 56). Se saber sobre as coisas seria destruí-las ou perdê-las, não-saber será um desígnio positivo no livro: há um esforço deliberado de se manter em desconhecimento de modo a estabelecer uma relação que devolva resistência às coisas, de modo a evitar que elas se dissolvam em nossas expectativas prévias. Assim, poder-se-ia falar, emprestando uma formulação de Luiz Costa Lima, no seu artigo sobre o romance, de uma “incompreensão metodológica” de G.H.

E é a própria matéria que será narrada no livro, afirma Lima, que faz com que a clareza, a segurança no falar, não tenham vez no romance:

No primeiro círculo, por conseguinte, G.H. ainda procura a coragem de indagar o mundo por sua conta e risco.[...] E é porque se trata de uma pesquisa quanto a um material novo, ainda não devidamente docilizado, que não encontramos a palavra direta e clara do romance realista. Porquanto, noutra confirmação do que fora notado no capítulo anterior, o emprego diferente e mais difícil da palavra na ficção nova decorre da sua própria *necessidade de conter e exprimir uma relação diversa do narrador, dos personagens, do autor enfim, com as coisas* (LIMA, 1969, p. 330).

O “não-saber” da narradora, entendido positivamente como corporificado nessa série de expedientes que irão compor essa experiência do irresoluto no romance, seria, assim, um modo de estabelecer uma relação com as coisas da ordem da insipiência, como se o que estivesse em jogo na sua literatura fosse a intuição aguda de que o que sabemos do mundo, das coisas, é menos do que ele pode nos oferecer.

O juízo crítico de que a figura do *paradoxo* é crucial para o estilo de Clarice Lispector é familiar. É uma constatação usual, espécie de *tópos* da literatura crítica clariciana, mas que justamente por isso é difícil de ser esquivado. Para passar por apenas alguns exemplos, Olga de Sá abrirá sua importante obra *Clarice Lispector - A travessia do oposto*, com uma referência a essa figura:

A leitura contínua e empática da obra de Clarice Lispector pode levar o leitor envolvido pela singularidade de sua escritura, a uma conclusão desconcertante: a repetição reiterada e o paradoxo, recursos permanentes de seu estilo, constituem também armação estrutural de sua ficção, ao menos como romancista (SÁ, 1993, p. 15).

Haroldo de Campos, embora não use a palavra paradoxo, aponta numa direção parecida. Ele traça sua conhecida distinção entre “literatura de significante” e “literatura de significado” e localiza a escritura de Lispector nessa última, enfatizando que o próprio estilo de Clarice é a “tensão conflitual”, a mobilização de um sistema de equações metafóricas “instaurado a contrapelo do discurso lógico” (CAMPOS, 1992, p. 183-189).

Benedito Nunes também reitera, num juízo agora circunscrito ao nosso romance, a centralidade do paradoxo para a linguagem de Lispector:

Em *A paixão segundo G.H.*, romance-parábola em que o alegórico e o expressionístico se interpenetram, a linguagem, que fala sempre inadequadamente, recaindo no silêncio das coisas sem nome, só pode manter-se nessa pauta extrema do discurso que é o *paradoxo* (NUNES, 1989, p. 143).

Na obra de Clarice Lispector, o paradoxo se manifesta de formas distintas. Por vezes, ele se dá entre frases. No conto *O ovo e a galinha*, por exemplo, há predomínio desse tipo, em que há uma distância considerável entre as asserções em desavença. A título de exemplificação, o conto abre com a frase “de manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo”, e, dois parágrafos adiante, a narradora irá dizer que “ver o ovo é impossível”. Ou, outro caso, a narradora diz primeiro que “quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro” para depois, novamente separado pela distância de dois parágrafos, ela dizer que “o ovo nunca pousou.” N’*A paixão segundo G.H.*, ao contrário, o mais comum é que o paradoxo se dê no interior da própria frase. Para citar de novo apenas dois exemplos, ambos logo do início do romance: “voltei a ser uma pessoa que nunca fui” e, frase célebre do livro, “viver não é vivível.”



No primeiro caso, a distância entre as partes em conflito como que mitiga a experiência do atrito. No segundo, mais comum n' *A paixão segundo G.H.*, a presença desse conflito no interior da própria frase intensifica ainda mais a discórdia, torna sua experiência mais palpável. A voz aflita de G.H. – em oposição ao tom mais sereno, quase oracular, da narradora d' *O ovo e a galinha* – estaria expressa também nesse pensamento em conflito aberto, como que exposto em cada frase. Alfredo Bosi vai dizer que no nosso romance “cada pensamento envolve todo o drama” (BOSI, 2006, p. 424), o que pode ser entendido tanto no sentido de que toda a catástrofe da personagem estaria condensada em cada uma de suas meditações quanto no sentido de que n' *A paixão segundo G.H.* o próprio pensamento se expressaria dramaticamente, na forma do conflito, o que se manifestaria nessa tensão presente frequentemente no nível da frase, em cada elucubração da narradora.

O papel que a figura do paradoxo assume na obra de Clarice Lispector também varia. Ele parece se equilibrar entre (pelo menos) duas funções, sem que, e esse ponto é importante, seja possível determinar com segurança qual é o caso em cada instância. Por vezes essa escrita tensionada parece ter como vetor produzir novos significados, perturbar os sentidos correntes. Nessa direção, Yudith Rosenbaum vai escrever que “as reversões dos sentidos convencionais são um dos traços mais marcantes de Clarice Lispector” (ROSENBAUM, 2004 p. 271). Gilda de Mello e Souza, em seu texto sobre *O lustre*, vai dizer que Lispector toma como tarefa “violentar a linguagem”, o que para ela também terá como efeito a produção de novos sentidos para as palavras, mais adequados à expressão de experiências singulares<sup>25</sup>.

O paradoxo, me parece, funcionaria nesse caso como que exercendo uma pressão nos sentidos convencionais da linguagem ordinária de modo a alterá-los. É como se a tensão desse estilo de Clarice, tensão gerada pelo risco de infringir o princípio da não-contradição, fosse canalizada no sentido de modificar os significados das palavras. Vale aqui o velho adágio da escolástica de que diante de uma (possível) contradição, nossa tendência é (deve ser) a de fazer uma distinção, modificar algum sentido de modo a evitar que o princípio da não-contradição seja violado. Assim, para ficar no nosso exemplo inicial, se lemos primeiro que a narradora d' *O ovo e a galinha* viu o ovo, e se depois, contudo, ela própria diz que “ver o ovo é impossível”, nossa tendência será (talvez) a de

---

<sup>25</sup> Cf. MELLO E SOUZA, 1989, p. 171-172.

modificar os sentidos convencionais do verbo “ver” e/ou do advérbio “impossível” nessa última frase, ampliar nossa noção do que possa ser a “visão” ou a “impossibilidade”.<sup>26</sup> A narradora pode ter visto o ovo de manhã sobre a mesa, visto num sentido corriqueiro, mas haveria também um outro sentido de “ver”, extraordinário, *que se quer justamente veicular* e é essa outra visão do ovo que é impossível e que se almeja (ou, outra opção, o conto pode porventura estar lidando com uma noção de impossibilidade diferente da convencional, de um impossível atual, que pode se realizar nos gestos banais da vida doméstica).

Há, no entanto, como se poderia imaginar, uma alternativa: talvez (também) esteja em jogo em sua obra a violação efetiva do princípio da não contradição. O ponto seria justamente dizer, ao mesmo tempo e no mesmo sentido, que a narradora do conto viu e não viu o ovo ou, para ficar no exemplo do nosso romance, que G.H. foi (“voltei a ser”) e não foi (“nunca fui”) essa pessoa. Nesse caso, o alvo não seria os sentidos corriqueiros da linguagem, mas um mais fundamental:

What can be decanted from listening to the work of Clarice Lispector over a span of twenty or thirty years is that **the whole tissue of logical discourse has become useless** (CIXOUS 1999 p. 30-31).

Seria, nessa visada, a própria lógica que estaria em questão na obra de Clarice. Nessa direção, José Américo Pessanha vai dizer que se por um lado faz sentido nomear sua escrita como ontológica - há, afinal, um impulso clariciano em direção à realidade em si mesma – por outro, a presença do *lógos* grego na palavra ontologia faria dessa nomeação algo enganador, nos levaria a dar à razão um papel no empreendimento de Clarice que ela não tem:

Pois, para Clarice Lispector, a realidade em si mesma – não falseada ou moderada pelos artificios relativizadores da “medida humana”, não traída por linguagem, por linguagem de sobrevivência – não é conquista final dos meandros da razão discursiva (PESSANHA, 1989, p. 185).

O uso do paradoxo não seria aqui, com efeito, um artifício para produzir novos significados, mas um modo de apontar para algo que estaria além da razão discursiva.

---

<sup>26</sup> Com o risco de soar repetitivo, o que produziria essa alteração/ampliação dos sentidos das noções de “visão” e “impossibilidade” seria justamente uma tendência de querer preservar a integridade do princípio da não-contradição.

Como se Clarice estivesse indicando que a *coisa* se encontra justamente ali onde a razão não nos pode servir de guia.

## XV

Meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda? (LISPECTOR, 2009 p. 43)

ele só quis plantas, as plantas, o silêncio das plantas (LISPECTOR, 1999 p. 257).

No capítulo 4 do livro gama da *Metafísica*, Aristóteles encontra-se diante de um impasse: como argumentar contra os filósofos – como Heráclito<sup>27</sup> – que negam a vigência do princípio da não-contradição? (1005b 35) A situação de Aristóteles é complicada pois embora se trate “do mais seguro de todos os princípios” (1005b 22), ele não pode ser demonstrado. Não pode, pois o ato de demonstrar depende da validade do princípio da não-contradição; fazê-lo seria, assim, pressupor precisamente o que se quer demonstrar. (1006a 15-20)<sup>28</sup> A solução encontrada por Aristóteles, que em um artigo conhecido Luiz Henrique Lopes dos Santos vai chamar de um tipo de *argumento ad hominem*<sup>29</sup>, é a de afirmar que há uma “impossibilidade em palavra” de transgredir o princípio (1006a 11-

---

<sup>27</sup> Como amiúde acontece na obra de Aristóteles, não é possível determinar com segurança quem são seus adversários nesse momento. Eu cito a tradução do Lucas Angioni: “Com efeito, é impossível que quem quer que seja considere que um mesmo fato é e não é - como alguns julgam que Heráclito afirmava”. (1005b17)

Aristóteles não está nesse momento necessariamente combatendo Heráclito, mas uma certa leitura de sua obra que devia circular em seu tempo.

<sup>28</sup> Sumariamente o ponto aqui é que o que nos faz aceitar que uma conclusão se demonstra a partir de duas premissas é o fato de que em uma inferência dedutiva não podemos negar a conclusão, sem negar com isso as premissas. Como a inferência parte da afirmação das premissas, o que garante a demonstração da conclusão é que não podemos, ao mesmo tempo, negar e afirmar as premissas e, portanto, devemos afirmar também a conclusão. Essa proibição é dada justamente pelo princípio da não-contradição, por isso Aristóteles vai dizer que ele é o fundamento de toda a demonstração e o “princípio de todos os outros axiomas” (1005b 33-5)

Há ainda uma segunda razão contra essa pretensão de demonstrar o princípio da contradição. É que ela se baseia na visão equivocada de que tudo pode ser demonstrado. Ora, supor que tudo pode ser demonstrado nos levaria a uma regressão ao infinito. (1006a 5) É preciso saber, então, do que se deve pedir demonstrações e do que não se deve. O princípio da não-contradição não se demonstra, pois é um princípio primeiro.

<sup>29</sup> O argumento de Lopes dos Santos, como veremos, é diferente daquele de R.M. Dancy em seu *Sense and Contradiction*, que famosamente também caracterizou o argumento aristotélico como um *ad hominem*. Se quisermos seguir o esquema de classificação que Barbara Cassin forneceu em seu ensaio sobre o livro Gama da *Metafísica*, a leitura de Lopes dos Santos seria caracterizada como “transcendental”, enquanto a de Dancy é caracterizada como “pragmática” (CASSIN, 1995, p. 87-95).

13). Se Aristóteles não pode obrigar o adversário a afirmar o princípio – pois eles não dispõem de um terreno mútuo mínimo necessário a qualquer argumentação – ele pode, no entanto, impedir que Heráclito o negue, mostrando que ao fazê-lo, ele não diz nada, associa palavras sem obter sentido. Esse é o primeiro (1006a 28 – 1007a 20) e mais célebre de uma longa bateria de argumentos que Aristóteles vai lançar mão contra os adversários do princípio da não-contradição. Eu cito a explicação de Lopes dos Santos do argumento aristotélico:

Suponhamos que um adversário do princípio afirme que algo é um homem e, ao mesmo tempo, que a mesma coisa não é um homem. Ao dizer que é um homem, escolhe uma entre duas alternativas exclusivas, apresentando-a como real; ao dizer que não é um homem, escolhe a outra dessas alternativas, apresentando-a como real. Ao pretender conjugar esses dois atos num só, acaba por escolher as duas alternativas. Ora, quem, diante de duas alternativas, escolhe todas, na verdade não escolhe nenhuma. Escolher é decidir-se por uma alternativa em detrimento de outras. Quem escolhe tudo, de fato não escolhe nada. Da conjunção de atos de escolha simplesmente não resulta um ato de escolha. Isoladamente, as duas combinações de palavras veiculam atos de escolha enunciativa; a conjunção de ambas não veicula nenhum ato de escolha e, portanto, não é, por definição, um enunciado. Ao tentar enunciar algo que transgrida o princípio da não-contradição, o adversário acaba por proferir uma combinação de palavras desprovida de sentido (LOPES DOS SANTOS, 1996 p. 445).

Embora a exposição de Lopes dos Santos seja notavelmente clara, vale frisar: a estratégia de Aristóteles não é a de demonstrar a *falsidade* das asserções que negam a vigência do princípio. Todo o ardid do seu argumento está em se situar no nível do *significado*, nível anterior aquele da verdade e falsidade dos discursos (LOPES DOS SANTOS, p. 446). Sua conclusão, como é costume na filosofia, é particularmente contraintuitiva: é apenas na aparência, afirma Aristóteles, que aquele que viola o princípio da não-contradição *fala*, mera impressão ilusória; sua “fala” é, na verdade, rumor, ruído, pois a passagem do som ao sentido depende da obediência ao princípio. É a própria possibilidade do discurso e do pensamento que está aqui sob disputa. Daí que Barbara Cassin, acompanhando nisso Enrico Berti, interprete o argumento aristotélico como transcendental, pois o que estaria em questão nele são as condições de significado de todo discurso, o princípio da não-contradição como “critério supremo de significância”.<sup>30</sup> “Em sua radicalidade

---

<sup>30</sup> A interpretação de Barbara Cassin é nesse momento surpreendentemente próxima da leitura do Luiz Henrique Lopes dos Santos. No entanto, há, como se poderia imaginar, diferenças bem marcadas entre as duas interpretações. Embora ambos interpretem que o argumento opera (ou pretende operar) nesse terreno anterior à partilha do verdadeiro e do falso, uma discordância importante é que se Lopes dos Santos, mobilizando, me parece, sua leitura do tratado *Da Interpretação*, pensa o papel fundante do princípio da não-contradição no seu vínculo com a **bipolaridade da proposição**, a questão na leitura de Barbara Cassin

transcendental”, aponta Cassin, “a refutação ancora a impossibilidade da contradição na necessidade do sentido, e a necessidade do sentido, na essência do homem” (CASSIN, p. 96).

Temos um argumento *ad hominem*, pois não havendo discurso para ser refutado, resta a Aristóteles apenas constranger a *pessoa* do adversário a uma alternativa infeliz: ou ela assente ao princípio ou ela é como uma planta. (1006a 13-15) “Ser planta” é uma injúria, claro, pois ele está mobilizando o “estatuto obscuro como absolutamente separadas do *logos* que as plantas têm com frequência no pensamento de Aristóteles” (AGAMBEN, 2007b, p. 4)

Até as plantas participam da vida, mas estamos procurando algo peculiar ao homem. Excluamos, portanto, as atividades vitais de nutrição e crescimento. Em seguida a estas haveria a atividade vital da sensação, mas também desta parecem participar até o cavalo, o boi e todos os animais. Resta, então, a atividade vital do elemento racional do homem.<sup>31</sup>

As plantas marcam, na filosofia de Aristóteles, a distância máxima a que vida pode chegar do humano. Assim, voltando ao fio do argumento, a violação do princípio da não-contradição é entendida como renúncia da humanidade, pois – lembrando da clássica definição do humano na *Política* – “a natureza, que nada faz em vão, concedeu apenas ao homem o dom da palavra [*logos*], que não devemos confundir com os sons da voz” (1253a10-11).

É com o mesmo nó clariciano que ata o silêncio ao inumano que esbarramos no argumento milenar aristotélico. Se G.H., num mesmo ato diz algo e seu oposto, ela efetivamente não diz nada, acusaria Aristóteles, pois é constitutivo de um discurso com sentido que ele seja “veículo de uma escolha”. Dizer e se desdizer é o mesmo que não escolher e, nesse sentido, é o mesmo que silenciar, renunciar a linguagem. O que está velando pela integridade do princípio – é isso que, em última instância, Aristóteles usa para coagir os

---

é o papel para Aristóteles do princípio na **determinação do nome**. (Daí que, na interpretação de Cassin, basta para Aristóteles que o adversário diga *uma palavra* com sentido para que ele já esteja assentindo ao princípio)

A diferença mais decisiva, contudo, é que, numa leitura *sui generis*, para Cassin a refutação aristotélica não só é falha, como ele mesmo teria admitido o malogro de modo oblíquo. Ela vai identificar uma hesitação no capítulo 6 do livro *Gama* (1011a15), momento em que Aristóteles “reconheceria o fracasso inevitável da estratégia que ele instaurou.”

<sup>31</sup>ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: UnB, 1985. (1097 b)

que o querem transgredir – é o perigo de abolir a linguagem e, com isso, de negar o predicado essencial do humano.

Ameaça, é claro, que só pode malograr contra G.H., pois o silêncio não é algo a ser evitado no romance, ao contrário, ele é aspiração. Haveria, assim, uma curiosa proximidade entre esse discurso excessivo clariciano, que fala duas vezes, com o silêncio. Trata-se n’*A paixão segundo G.H.* de buscar um tipo de mudez distinta, que se daria pelo excesso de vozes. Como se, diante da tarefa inviável de perseguir pela fala o silêncio, a narradora encontrasse conselho no lugar mais improvável, no recado aristotélico de que não devemos confundir a linguagem “com os sons da voz”. É ele que ensina que a violação do princípio da não-contradição é um modo de retirar o *lógos* da voz, de cancelar a passagem do som ao sentido, que ensina, portanto, que o ruído confuso de vozes simultâneas e discrepantes não é mais linguagem ou palavra, é murmúrio:

A menos que eu pudesse fazer a prece verdadeira, e que aos outros e a mim mesma pareceria a cabala de uma magia negra, um murmúrio neutro. Esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas (LISPECTOR, 2009, p. 134).

O libelo de Aristóteles contra os seus adversários não pode funcionar com G.H., pois ele depende não apenas de um passo lógico – a revelação do princípio da não-contradição como condição transcendental do significado – mas também de um apelo volitivo, precisa contar que haja em seus adversários o desejo pelo humano. De sorte que, na falta desse anelo no romance, a intimidação de que a desobediência ao princípio seria renunciar à humanidade (significaria “*ser como uma planta*”) só poderá ser entendida como um convite.

## XVI

Parecem ausentes, como blindadas no seu sonho químico. Não têm sentidos. Mas não é fechamento: ninguém mais que elas aderem ao mundo ao seu redor. Estão perenemente, constantemente expostas ao mundo e ao próprio ambiente. Não precisam de órgãos de sentidos porque – à diferença da maioria dos animais superiores –, não têm uma relação seletiva com o mundo ao seu redor. São a vida em exposição global, em continuidade absoluta, em comunhão absoluta com aquilo que as circunda. Por isso não precisam mover-se. Não mover-se significa aderir completamente àquilo que acontece e ao que as rodeia.

Uma planta não é separável do mundo que a recebe. É a forma mais intensa e paradigmática do ser-no-mundo (COCCIA, 2018a, p. 12).

## XVII

a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio (LISPECTOR, 2009, p. 176).

O “silêncio” é uma obsessão na obra de Clarice Lispector. Ele aparece já no primeiro parágrafo de seu livro de estreia, *Perto do Coração Selvagem*; na primeira frase de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e é um motivo recorrente no livro; no célebre final d’*A Hora da Estrela*, e tem sua importância bem assinalada por Clarisse Fukelman em sua introdução ao livro; não há, em verdade, romance em que ele não possua presença marcante; ele é também a própria condição para o aparecimento esperado do ovo, no conto *O ovo e a galinha*; ele dá nome e é o tema de uma das crônicas de *Onde estivestes de noite*; a lista é longa e poderia continuar quase indefinidamente.

Não surpreende, assim, a assiduidade com que o assunto aparece quando se escreve sobre Lispector. Na literatura crítica, o silêncio aparece tanto como um *tema* com o qual Clarice estaria às voltas quanto como algo que seria *produzido* por sua literatura, como o efeito de certos procedimentos. Recebendo as interpretações mais distintas, variando de esfera de análise e também de escopo, a posição de que haveria um desejo por silêncio na obra de Lispector é, nota Earl Fitz, particularmente iterada:

Critics have long recognized silence as one of the chief distinguishing characteristics of Clarice Lispector's prose fiction. Taking many forms and playing many roles, it permeates her work. Summing up the majority view on this fundamental issue, Elizabeth Lowe notes, "The heart of Clarice Lispector's world is silence, the quiet glow beyond action and beyond words that she, as her own greatest protagonist, tirelessly sought." (FITZ, 1987, p. 420).

Esse motivo do “silêncio” parece indicar mais (ou outra coisa) do que o seu sentido dicionarizado de uma mera privação de som ou de fala. Um dos prismas de nossa interpretação é que o interesse da sua escrita não é o de representar o mundo, que seria uma tentativa de submeter as coisas à linguagem, mas quer justamente desfazer a solda entre mundo e linguagem e que nisso ela se aproxima da linguagem mágica, como caracterizada por Giorgio Agamben. Como se aquela tensão flagrada no comentário de Berta Waldman sobre o fazer da obra clariciana (WALDMAN, 1983, p. 63), que

poderíamos redescrever como a de uma tarefa inviável de produzir pela fala o silêncio, demandasse algo aparentado ao feitiço presente nos nomes secretos dos magos, pedisse um tipo de fala mágica:

Há, porém, outra e mais luminosa tradição, segundo a qual o nome secreto não é tanto a chave da sujeição da coisa à palavra do mago, quanto, sobretudo, o monograma que sanciona sua libertação com relação à linguagem. O nome secreto era o nome com o qual a criatura havia sido chamada no Éden, e, ao pronunciá-lo, os nomes manifestos e toda a babel dos nomes acabaram em pedaços. O nome secreto é, na realidade, o gesto com o qual a criatura é restituída ao inexpresso (AGAMBEN, 2007a, p. 25).

O anseio por silêncio, motivo onipresente na sua obra, não designaria, assim, uma trivial inexistência de fala, ao contrário, ele seria essa devolução do mundo a não expressão, essa liberação das coisas em relação à linguagem dada pela cifra mágica. É como se esse silêncio desejado não fosse apenas da ordem da ausência de sons ou de palavras, mas envolvesse que antes as coisas fossem devolvidas em sua opacidade, pois o silêncio só pode se dar propriamente num mundo que impusesse resistência à linguagem. Um silêncio que fosse simplesmente ausência de fala não bastaria, pois as coisas estariam ainda presas à linguagem; se cessamos de falar das coisas, nem por isso elas deixam de estar impregnadas de signos. Se G.H. fala, se esse silêncio parece insolitamente depender da sua voz, cabe notar que essa fala que se dá no romance é de outra natureza. Não se trata mais de representar, no sentido de submeter as “coisas” às palavras, mas justamente devolvê-las ao inexpressivo, emancipá-las da linguagem:

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante (LISPECTOR, 2009, p. 95).

Essa ideia de que haveria uma afinidade entre a escrita clariciana e a magia – afinidade que se expressaria no processo de esvaziamento da dimensão representativa do signo, de “refluxo da linguagem” – não é nova, claro. Como se sabe, ela foi apontada por Benedito Nunes no seu ensaio clássico sobre *A paixão segundo G.H.*, “A linguagem e o silêncio”. Nele Nunes descreve o que ele vai chamar de “técnica de desgaste”, caracterização do estilo do romance que ficou célebre:

De fato, a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela



desescrevesse, conseguindo *um efeito mágico de refluxo da linguagem*, que deixa à mostra o "aquilo", o inexpressado. Tal efeito é semelhante àquele halo de estranheza que se pode obter repetindo vezes sem conta uma palavra banal qualquer: casa, monte, quietude, etc. (NUNES, 2009, p. 137-138).

O elemento decisivo dessa técnica de desgaste seria a figura da repetição, que em seu livro sobre a escritora ele vai chamar do “traço de mais largo espectro” do seu estilo. (NUNES, 1989, p. 136). Em uma espécie de reencenação daquela “esquecida brincadeira infantil” de que fala Kandinsky, a repetição, nessa leitura de Nunes, funcionaria quebrando paulatinamente a conexão entre palavra e significado via saturação semântica, desgaste da língua.<sup>32</sup> “O emprego judicioso de uma palavra (segundo o sentido poético), a repetição anteriormente necessária dessa palavra, duas, três vezes, várias vezes seguidas”, lembra o artista russo que via nesse expediente uma intrigante senda para a literatura porvir, “podem ainda revelar outros poderes dessa palavra” (KANDINSKY, 1996, p. 49)

Uma palavra que a gente repete, brincadeira com que a juventude gosta de se entreter e que esquece em seguida, acaba perdendo toda referência a seu sentido exterior. [...] *A literatura do futuro tem aí belas perspectivas* (KANDINSKY, 1996, p. 49-50).<sup>33</sup>

Numa direção parecida com a de Benedito Nunes, Plínio Prado Jr. também vai enfatizar a importância da repetição no estilo de Clarice e indicar que ela seria uma forma de “evacuar a dimensão representativa da palavra.” (PRADO JR, 1989, p. 21). A repetição comporia um tipo de discurso que funcionaria não apenas “mostrando” e “aumentando”

---

<sup>32</sup> “Superficialmente como um quintal que é *verde*, da mais delicada superficialidade. *Verde, verde - verde* é um quintal. Entre mim e o *verde*, a água do ar. A *verde* água do ar” (LISPECTOR, 2009, p. 79).

<sup>33</sup> Esse projeto clariciano clariceano de investida contra a linguagem pela extração da sua significação (via “técnica de desgaste”, mas também via paradoxo) é nesse sentido vizinho do projeto cageano para a música contemporânea, do seu desejo por uma música que soasse como som propriamente, desprovido de qualquer significado:

New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just attention to the activity of sounds. (CAGE, 1973, p.10)

If [one leaf] were the same as another leaf, it would be free because of its own unique position in space. Uniqueness, having a particular suchness, is extremely close to being here and now. I imagine that as contemporary music goes on changing in the way that I'm changing it what will be done is to more and more completely *liberate sounds from abstract ideas and more exactly to let them be physically uniquely themselves*. (CAGE, 1967 p.99-100)

(e, portanto, produzindo) a “irrepresentabilidade das coisas”, mas que constituiria a própria “preparação ao silêncio”:

Em *A paixão segundo G.H.*, a repetição subverte a lógica do discurso, entendido este como sendo um conjunto de representações ordenadas. Ou melhor: o discurso se desenvolve aumentando e mostrando a irrepresentabilidade das coisas. Se assim é, a repetição, que interfere com a lógica do discurso, não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha (NUNES, 1989, p. 136).

A repetição seria aqui um modo de urdir o silêncio por um trabalho paciente de corrosão da linguagem pela linguagem. De modo análogo ao que ocorria no caso da figura do paradoxo (em que o silêncio se dava por excesso de vozes), trata-se nessa leitura de “abolir a linguagem” – o que João Camillo Penna<sup>34</sup> (1993) vai dizer ser a principal questão da obra de Lispector – mas por seu uso intensivo, via seu desgaste.

## XVIII

As baratas infestam a literatura de Clarice Lispector. Elas aparecem em praticamente todos os livros publicados pela escritora, normalmente de modo muito discreto, como nos seus dois primeiros romances, em *Perto do Coração Selvagem* e em *O lustre*, nos quais a “barata” aparece apenas de passagem (e como qualificativo, como “cheiro de barata” e “gosto de barata”, espécie de antecipação do gesto dramático de provar o inseto que iria se dar no romance que viria a seguir), mas por vezes de modo marcante, como em *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*, em que o confronto com o inseto doméstico é o cerne da intriga.

Os sentidos possíveis dessa aparição no nosso romance são muitos. Olga de Sá vai enfatizar na escolha do inseto a intenção de paródia bíblica e também a sua relação com um passado imemorial, as centenas de milhões de anos de existência da espécie no planeta:

A barata doméstica não está relacionada na Bíblia entre os animais impuros, mas entende-se que esteja incluída entre os insetos alados repugnantes. Clarice escolheu-a por considerá-la ligada à aurora do

---

<sup>34</sup>“This ethics of silence communicates with the main question of Lispector's texts: the abolition of language” (PENNA, 1993).

mundo, tendo sobrevivido até hoje, através de sucessivas adaptações (1993 p. 136).

Para Alexandre Nodari a presença da barata no romance aponta não apenas para o passado, mas também para um futuro apocalíptico, pois supostamente a barata seria um dos poucos animais que sobreviveriam à catástrofe nuclear:

A capacidade de sobrevivência das baratas, que à época, a partir de boatos de que elas teriam se mantido intactas em Hiroshima e Nagasaki, se dizia serem capazes de resistir à radiação de uma bomba atômica, indicia que a viagem de G.H. não será (só) por um passado atual, mas também por um futuro (apocalíptico) que acontece agora: “como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara”, dirá mais adiante a personagem. Na medida em que antecede e sobrevive à humanidade, a barata parece dar acesso ao tempo da formação e do fim do mundo, um mundo não-datado (NODARI, 2015 p. 142).

Benedito Nunes por sua vez vai também enfatizar, como Olga de Sá, o aspecto antediluviano do inseto, mas para ele essa ancestralidade estaria sendo mobilizada para marcar no romance o contraste entre humano e não-humano do modo o mais extremo possível:

O confronto da personagem com o animal, e precisamente com um animal dessa espécie - cuja ancestralidade, que precedeu o surgimento da vida humana na Terra, a narrativa destaca - assinala a máxima oposição que engloba os demais contrastes expostos no relato de G.H., entre humano e não-humano, o natural e o cultural (1989, p. 60).

Gostaria de explorar mais extensamente um outro aspecto da escolha da barata, que é sua dimensão afetiva. A barata, como se sabe, é o exemplo prototípico do animal nojento. Ao narrar o confronto de G.H com uma barata, o romance parece querer mobilizar a intensidade afetiva própria do nojo, dessa emoção visceral despertada pelo inseto abjeto. Como tentarei mostrar adiante, num movimento no mínimo surpreendente, o nojo, esse afeto marcadamente corpóreo, será empregado no romance no interior de uma busca de natureza metafísica.

## **XIX**

Dentre as emoções, o nojo é possivelmente aquela cujo vínculo com o corpo é o mais enfático: ele envolve reações corporais fortes (sua expressão clássica é o vômito) a estímulos que normalmente têm também características corporais acentuadas. Ele não

deixa de ter, no entanto, um conteúdo cognitivo intrincado (NUSSBAUM, 2001, p. 200-201). Essa concepção de que emoções são portadoras de um complexo de ideias, que elas veiculam julgamentos – concepção que Martha Nussbaum vai remontar ao estoicismo grego –, encontra no caso particular do nojo sustentação convincente em uma série de pesquisas levadas à cabo por Paul Rozin, provavelmente o psicólogo experimental com os mais extensos e influentes estudos no campo. Sem entrar no detalhe das suas pesquisas, o que estaria fora do escopo desse trabalho, gostaria de isolar alguns elementos de suas conclusões que podem ser particularmente significativos para nós.

O nojo seria, para Rozin, uma espécie de sentinela das fronteiras do eu, seria a repulsão à incorporação de um contaminante externo e teria, na boca, um lugar especialmente dramático. Como órgão incorporativo, a boca é o ponto de transição entre o que está dentro ou fora do corpo, de modo que ela “funcionaria como uma margem altamente carregada entre o eu e o não-eu” (ROZIN; FALLON, 1987, p. 26). O nojo não tem como alvo, contudo, qualquer elemento externo ao eu. Como Rozin e Fallon irão mostrar, na esteira do trabalho de Angyal, os objetos nojentos tipicamente são animais, produtos com sua origem ou qualquer coisa que tenha mantido contato com alguma matéria animal.<sup>35</sup> De maneira que, no nojo, o que é experimentado como uma ameaça ao eu é a animalidade. A fronteira que se quer defender é, assim, aquela entre o humano e o animal. Como coloca Nussbaum, resumindo as formulações de Rozin, o núcleo ideativo do nojo é a crença mágica “de que se pegarmos na animalidade das secreções dos animais nós mesmos seremos reduzidos ao status de animal” (NUSSBAUM, 2001 p. 203).

---

<sup>35</sup>Produtos de origem vegetal, por exemplo, tipicamente não são tratados como nojentos:

Angyal (1941) suggested that all disgust objects are animals or animal products, and we confirmed this claim through questionnaires and interviews (Fallon & Rozin. 1983; Rozin & Fallon, 1980). Almost all objects that qualify as disgusting by our criteria are animals or parts of animals, animal body products, or objects that have had contact with any of the above or that resemble them. A major animal source is interpersonal: The prospect of consuming things contacted by people who are disliked or viewed as unsavory often elicits disgust. Some individuals use the word disgust to describe particular vegetable items. However, according to our analysis, these items do not have the psychological attributes characteristic of disgust (Rozin & Fallon, 1980). They are almost always simply badtasting items (distastes), with no offensive or contaminating properties. (ROZIN e FALLON, 1987 p. 27)

Um outro elemento da dimensão simbólica contida no nojo, como apontado por William Ian Miller, em seu *Anatomy of Disgust*, é o seu ímpeto hierarquizador. Como ele explica, seria inerente ao nojo hierarquizar os objetos:

Disgust evaluates (negatively) what it touches, proclaims the meanness and inferiority of its object. And by so doing it presents a nervous claim of right to be free of the dangers imposed by the proximity of the inferior. It is thus an assertion of a claim to superiority that at the same time recognizes the vulnerability of that superiority to the defiling powers of the low. The world is a dangerous place in which the polluting powers of the low are usually stronger than the purifying powers of the high. Rozin quotes a mechanic who captures the point vividly: "A teaspoon of sewage will spoil a barrel of wine, but a teaspoon of wine will do nothing for a barrel of sewage (MILLER, 1997, p. 9).

O nojo degrada tudo o que toca. Haveria nessa emoção uma reivindicação de superioridade junto de uma confissão constrangida de fragilidade. O nojo seria uma afirmação de vulnerabilidade, na medida em que ele admite que há um perigo colocado e não pode simplesmente ignorar o objeto tomado como inferior, como ocorre num outro afeto hierarquizador como o desprezo; mas seria também sua (de)negação, pois ele produz como resposta o desejo de afastar ou eliminar a coisa nojenta, de modo a tentar restaurar a sensação de invulnerabilidade. Em outras palavras, se há no nojo uma experiência de vulnerabilidade, trata-se de uma vulnerabilidade experimentada como algo insuportável, que se quer evitar a todo custo. De modo que o nojo funciona como uma espécie de armadura protetora do eu.

Que a barata seja o exemplo prototípico de objeto repulsivo também está em estreita ligação com essa dimensão hierarquizadora do nojo, pois como novamente coloca Miller “os poderes contaminadores dos animais aumentam na medida em que descemos nos filos. É notável que a capacidade de produzir nojo esteja tão intimamente ligada com as suas posições numa hierarquia” (MILLER, 1997 p. 43). É o baixo na barata, sua inferioridade numa suposta escala animal, que seria perigoso e poderia nos contaminar com sua animalidade degradante.

O nojo seria, assim, um afeto particularmente conveniente para produzir escalas de valor. Não é surpreendente, com efeito, que ele seja com tanta frequência usado na fabricação e manutenção de hierarquias sociais. Pois, como se sabe, essa proteção contra a animalidade não está direcionada apenas aos animais não-humanos:

So powerful is the desire to cordon ourselves off from our animality that we often don't stop at feces, cockroaches, and slimy animals. We

need a group of humans to bound ourselves against, who will come to exemplify the boundary line between the truly human and the basely animal (NUSSBAUM, 2001 p. 347)

Entre nós, um certo uso da noção de humano associado ao nojo com frequência desempenhou o papel de submeter grupos sociais: a história do Ocidente está repleta de casos de utilização desse afeto para conferir um status inferior a judeus, não brancos, pobres, mulheres (MILLER, 1997, p. 235-54). Homofobia, racismo, antissemitismo em vários momentos da história foram todos impulsionados pela “repulsa do homem comum”, o nojo (e, por extensão, a fronteira humanidade/animalidade) funcionando mesmo como justificativa para a perseguição desses grupos.<sup>36</sup> No cerne das detestáveis ofensas “à imundice dos judeus”, “ao mal cheiro dos negros”, “à repugnância do comportamento homossexual” estaria em operação a categoria do humano.

## XX

In this age in which everything is held to be permissible so long as it is freely done, in which our given human nature no longer commands respect, in which our bodies are regarded as mere instruments of our autonomous rational wills, *repugnance may be the only voice left that speaks up to defend the central core of our humanity.*<sup>37</sup>

Leon Kass, em uma discussão sobre a moralidade da clonagem humana – mas que teria também incidência sobre outro tópico mais premente no início dos anos 2000, o da proibição de pesquisas com células tronco nos EUA; Kass era na época chamado de “o filósofo do presidente”, dada sua influência sobre G.W. Bush – cunhou a expressão “a sabedoria da repugnância”. Para ele, o nojo possuiria um saber, ele teria como que um

---

<sup>36</sup>Não muito tempo atrás e no mundo das chamadas democracias liberais, a criminalização de grupos inteiros foi feita reiteradamente com apelo (muitas vezes exclusivo) ao nojo, como se vê no histórico das leis anti-sodomia contra os homossexuais.

cf. NUSSBAUM, M; *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law*. Princeton: Princeton University Press 2004

<sup>37</sup>KASS, L. *The Wisdom of Repugnance: Why We Should Ban the Cloning of Humans*. Valparaiso University Law Review, Vol. 32, No. 2 [1998], Art. 12 p. 687 itálico meu.

acesso a normas morais conectadas à natureza humana – regras constitutivas que não poderiam encontrar justificativa meramente na razão – e a repulsa que sentimos seria um aviso de que essas normas estariam sendo desrespeitadas (KASS, 1998 p. 687). A repugnância seria uma espécie de alerta sobre o que não devemos nunca transgredir sob pena de perdermos nossa humanidade.

N’*A paixão segundo G.H* o nojo irá aparecer de um modo bastante particular. Se ele parece evocar os mesmos elementos discutidos aqui – humanidade, invulnerabilidade, hierarquia –, a narradora-personagem irá empregá-lo entretanto pelo avesso, numa espécie de tentativa de atravessá-lo por dentro. Se o nojo normalmente funciona como uma força de repulsão, que indicaria quais seres, comportamentos e objetos devemos evitar, no nosso romance, ao contrário, ele é guia. É como se G.H, diante das ameaças de perda da humanidade colocadas, respondesse: mas é justamente isso o que desejo.

Mas o nojo me é necessário assim como a poluição das águas é necessária para procriar-se o que está nas águas. O nojo me guia e me fecunda. Através do nojo, vejo uma noite na Galiléia (LISPECTOR, 2009 p. 111).

No romance, como já vimos, o encontro com a coisa depende da perda da “montagem humana” – o que na nota III tratei como o nexo entre metafísica e metamorfose. Daí que G.H irá seguir os conselhos do nojo, mas ao reverso, se aproximando daquilo que lhe causa repulsa e ameaça colapsar a fronteira humano/animal. Essa aproximação se dá no plano do enredo – nas ações da personagem, em particular no gesto final de provar a massa branca da barata – e também no da narração. O tipo de descrição feita do inseto, muito minuciosa, que chega nas suas intimidades, no detalhe mais próximo, como que traz a barata pra muito perto de nós, produz na leitura o efeito nauseante de uma vizinhança asquerosa com ela. Eu cito novamente o romance:

As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. [...] ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma. [...] Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados. A barata não tem nariz. [...] Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado (LISPECTOR, 2009, p. 55).

Se o nojo funciona como sentinela da divisa humano/animal, no romance – em um exercício de experimentação com esse afeto – ele será transformado num sabotador dessa

fronteira. É ele que entrega que a margem mais vulnerável dessa fronteira está no inseto asqueroso. De modo que à força de repulsão do nojo, se oporá no romance uma força de atração ainda mais forte, que fará a narradora seguir pelo caminho do nojo em direção ao inumano. Será através da barata e de seu nojo por ela que G.H irá operar a metamorfose:

A passagem estreita fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo - e que hoje e sempre está na parede, e minhas quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam (LISPECTOR, 2009, p. 65).

A mobilização do nojo no romance não é só animalizante, mas também antinarcísica. Novamente, de dispositivo protetor do ego, o nojo será convertido em um mecanismo para indicar o que seria capaz de furar a crosta protetora do eu. Contra o desejo de invulnerabilidade expresso nesse afeto, que quer expulsar o elemento externo ameaçador, G.H irá reagir com um convívio íntimo com a barata, prolongando no tempo essa proximidade dolorosa de modo a precisamente “quebrar o seu invólucro”. Trata-se de perder essa película protetora para produzir no quarto um espaço de coexistência porosa entre os seres:

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. [...] Mas agora, eu era muito menos que humana - e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano (LISPECTOR, 2009, p. 178).

Por fim, G.H irá solapar o ímpeto hierarquizante do nojo se devotando à barata. Para desarranjar essa organização hierárquica, a personagem terá que cultuar o baixo, o animal mais repugnante. O longo processo de perda da montagem humana que acompanhamos no romance é também um desfazimento das hierarquias do ser. Como coloca Cixous, a ordenação descendente que leva de Deus, passa pelos homens, as mulheres, os animais inferiores e as plantas é feita do ponto de vista humano (CIXOUS, 1991, p. 25). Ao fazer ruir a humanidade, leva-se junto o parâmetro da escala de valor. Institui-se “a equalização radical de todos os seres”:

If metaphysics (and religion is nothing but metaphysics) since Plato is determined by the hierarchic superiority of the meta-physical over the physical, wherein the "supreme idea," that which "has more being" (the "myth of the cave"--Republic 515d, 3-4), is to be adequately



represented by discourse, G.H. proposes here the radical equalization of all beings.<sup>38</sup>

Com efeito, n' *A paixão segundo G.H* não só a estabilização, como já vimos, mas também a hierarquização da realidade são efeitos da montagem humana. A metafísica tradicional, nesse sentido, é menos falsa do que escrita de um ponto de vista que se procura, com esforço, abandonar. Ao operar a desmontagem, o que se exhibe no livro é, assim, uma metafísica outra, feita a partir do inumano.

## XXI

Em um comentário sobre a forma de escrita d' *A paixão segundo G.H*, Cixous usa a imagem de que ela é como “um caminho que se segue não passo a passo, mas de salto em salto” (CIXOUS, 1990 p. 77).

Uma escrita feita a saltos parece ser uma que não se dá por meio de passos lógicos, em que o avançar não é o prosseguimento natural do passo anterior, como na caminhada, mas um constante divergir: há uma dimensão de aposta e de incerteza no pulo. Movendo-se de salto em salto é preciso olhar mais para o chão do que para o horizonte. Se num trajeto feito a pé quase sempre o que realmente interessa é o ponto de chegada – que subordina toda a diversidade do caminho a essa unidade dada pelo “destino final” – num percurso feito a pulos, como fazem às vezes as crianças, o que está em jogo é um gozar cada salto na sua diferença, a multiplicidade do caminho não se invisibilizando nem se se reduzindo ao interesse final da chegada

Há um elã desierarquizante na obra de Clarice Lispector, que a faz se voltar igualmente para cada movimento, ser, objeto ou intensidade particular. É como se ela não olhasse pra frente e para o horizonte (como a acusam) porque estaria ocupada em impedir que nada fosse deixado para trás:

Tudo o que existe precisa ser salvo, precisa sair do esquecimento que se faz passar por nossa existência cotidiana. E eis que por intermédio dessa obra tudo retorna, tudo nos é devolvido, igualmente, do mais esplêndido ao mais banal, tudo igualmente: tudo aquilo que tem o direito de ser nomeado, posto que é. Cadeira, estrela, rosa, tartaruga,

---

<sup>38</sup>PENNA, João Camillo. *Clarice Lispector's Things: The Question of Difference*. Tese de doutorado / University of California, Berkeley, 1993.

ovo, menino..., maternalmente ela se preocupa com todos os tipos de “filhos” (CIXOUS, 1999. p. 117).

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. (2007a) *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann São Paulo: Boitempo Editorial; 2007

\_\_\_\_\_. (2007b) *Sovereignty and Life*. Standford: Standford University Press

ALLISON, Henry. (2004) *Kant's Transcendental Idealism. Rev. and Enl. Ed.* Yale University Press: New Haven

ARISTÓTELES(1985) *Ética a Nicômacos*. Brasília: UnB, Trad. Mario Da Gama Kury, \_\_\_\_\_.(2002) *Metafísica* São Paulo: Editora Loyola, . Trad Giovanni Reale/Marcelo Perine.

BARTHES, R. (2004) *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes,

BOSI, Alfredo. (2006) *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix,

CAGE, John. (1973) *Silence: Lectures and Writings* Wesleyan University Press

\_\_\_\_\_. (1967) *A year from monday: New Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.

CAMPOS, Haroldo de (1992); *Metalinguagem e outras e metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva

CANDIDO, Antonio.(1977) *Vários Escritos*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, p. 123-131.

CASSIN, B. (1995) *Das plantas que falam* in *O efeito sofisticado: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Maria Cristina Franco Ferraz; Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005

CATREN, G. *A Plea for Narcissus: On the Transcendental Reflexion  $\wedge$  Refraction Mediation Tandem* in *The Legacy of Kant in Sellars and Meillassoux Analytic and Continental Kantianism* Edited by Fabio Gironi; Routledge; 2018a

\_\_\_\_\_. *Le phénomène* in *Choses en soi. Métaphysique du réalisme* ed: Emmanuel Alloa; Puf. 2018b

\_\_\_\_\_. *Pleromática o Las mareaciones de Elsinor*. Buenos Aires: Hekht Libros 2017

\_\_\_\_\_. *The Trans-Umweltic Express*. in *Glass-Bead*. 2016 <https://www.glassbead.org/article/the-trans-umweltic-express>

CIXOUS, Hélène. (1999) *L'heure de Clarice Lispector/A hora de Clarice Lispector*. Trad. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Exodus Editora,

\_\_\_\_\_. (1990) *Reading with Clarice Lispector*. Edited, translated, and introduced by Verona A. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press,

\_\_\_\_\_. (1991) *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*. Minneapolis: University of Minnesota Press,

COCCIA, Emanuele;(2018a) *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução: Fernando Schreibe. Florianópolis: Desterro/Cultura e Barbárie.

\_\_\_\_\_;(2018b) *Teoria da metamorfose*. Tradução: Vinícius Alves revisão: Clarissa Comin.

Disponível em: <https://subspeciealteritatis.wordpress.com/2018/11/19/teoria-da-metamorfose-emanuele-coccia/> Acesso em: 12 de dez. 2018.

COUTINHO, Afrânio.(1970) *A literatura no Brasil. Vol. 5: Modernismo* 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana S.A.,

FITZ, Earl. (1987) *A Discourse of Silence: The Postmodernism of Clarice Lispector*. in *Contemporary Literature*, Vol. 28, No. 4, After the Boom: Recent Latin American Fiction (Winter, 1987), pp. 420-436

LEBRUN, G. (1993) *Kant e o fim da metafísica*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes,

\_\_\_\_\_. (2016) *O subsolo da Crítica*. *Discurso*, 46 (2), p. 53-84.

LIMA, Luiz Costa. (1969) *A mística ao revés de Clarice Lispector* in *Por que literatura*. Petrópolis:Vozes p. 330

LISPECTOR, Clarice.(1999) *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco,

\_\_\_\_\_(1988) *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris, Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caraïbes et Africaines du XXe. Siècle; Brasília: CNPQ,

\_\_\_\_\_. (2009) *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco,

\_\_\_\_\_.(1998) *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco,

LOPES DOS SANTOS, L.H (1996), *A Harmonia Essencial* in *A Crise da Razão*; org. Aduino Novaes. Companhia das Letras.

KANDINSKY, Wassily. (1996) *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes Trad: Alvaro Cabral

KANT, Immanuel. (2001) *Crítica da Razão Pura*. Trad. Alexandre Fradique Morujão e Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,

KASS, L.(1998) *The Wisdom of Repugnance: Why We Should Ban the Cloning of Humans*. *Valparaiso University Law Review*, Vol. 32, No. 2 , Art. 12

- MELLO E SOUZA, Gilda de. (1980) *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, \_\_\_\_\_ . (1989). *O lustre*. Remate De Males, 9, 171-175.
- MILLER, W.I; (1997) *The Anatomy of Disgust*. Cambridge: Harvard University Press.
- NODARI, Alexandre.(2015) “*A vida oblíqua*”: o *hetairismo ontológico segundo G.H*; Em: O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira v. 24, n. 1  
\_\_\_\_\_.(2012) *Como*. Em: Sopro – Panfleto Político-Cultural, n.78  
\_\_\_\_\_. (2019) *O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na dura escritura de Clarice Lispector*. Em: Revista Letras (Curitiba), UFPR, Curitiba, PR., v. 98, (no prelo)
- NUNES, Benedito. (2009) *Linguagem e Silêncio*. Em: O dorso do tigre. São Paulo: Perspectiva.  
\_\_\_\_\_. (1989) *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática.
- NIETZSCHE, N. (2004) *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras,
- NUSSBAUM, M; (2004) *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law*. Princeton: Princeton University Press  
\_\_\_\_\_.; (2001) *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press
- PENNA, João Camillo. (1993) *Clarice Lispector's Things: The Question of Difference*. Tese de doutorado. Orientação: Philippe Lacoue-Labarthe e Avital Ronell. University of California, Berkeley,  
\_\_\_\_\_. (2010) *O nu de Clarice Lispector*. Alea, v. 12, n.1 :68-96.
- PESSANHA, José Américo. (1989) *Clarice Lispector: o itinerário da paixão*. In: Remate de Males, p. 181-198
- PRADO JÚNIOR, Plínio W. (1989) *O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime*. Remate de Males, Campinas, n. 9, p. 21-29,
- ROMANO DE SANT'ANNA, Affonso; (1988) O ritual epifânico do texto In *A paixão segundo G.H.: edição crítica*. Coordenação de Benedito Nunes. 2. ed. 1. reimp. Madrid: ALLCA XX. .
- ROSENBAUM, Yudith. (2004) *No Território das pulsões* in Cadernos de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: IMS n.17 e 18
- ROZIN, P. , & FALLON, A. (1987). A perspective on disgust. *Psychological Review*, 94, 23-41.
- SÁ, Olga. (1993) *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume.

SILVA, Denise Ferreira da. (2014) *Sobre diferença sem separabilidade*. São Paulo: Local da exposição, p. 57-65, 2016. Catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo - Incerteza Viva.

SCHWARZ, Roberto. (1965) *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira,

TASCA, Norma; (1988) A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas in *A paixão segundo G.H.: edição crítica*. Coordenação de Benedito Nunes. 2. ed. 1. reimp. Madrid: ALLCA XX. .

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2019); *Rosa e Clarice, a fera e o fora*; Revista Letras (Curitiba), UFPR, Curitiba, PR., v. 98 . (no prelo)

\_\_\_\_\_ (2015). *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify.

WALDMAN, Berta. (1982) *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense (Col. Encanto Radical)

\_\_\_\_\_. (1997) *A retórica do silêncio em Clarice Lispector*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 128, p. 7-18, jan./mar.

\_\_\_\_\_ (1998) *O estrangeiro em Clarice Lispector*. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, v. 24, n. 47, p. 95-104,