

Clarice Lispector: o aprendizado de um nome

NURIA GIRONA FIBLA *

Tradução: Joanna Durand Zwarg ** ***

RESUMO: O presente texto tem como objetivo destacar o exercício amoroso e a constituição do ser movido pelo desejo como elementos temático-formais presentes nos textos de Clarice Lispector. Partindo da análise de contos, como “A legião estrangeira”, “Come, meu filho”, “Miopia progressiva”, inseridos em *Felicidade clandestina*, e de romances como *A hora da estrela* e *A paixão segundo G. H.*, a autora destaca o aprendizado amoroso como uma espécie de busca pelo eu. Todavia, esse aprendizado, efetuado sempre por meio da linguagem ou do silêncio, acaba por fracassar à medida que as personagens veem frustradas suas expectativas com relação ao objeto de desejo.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Desejo; Eu; Fracasso; Linguagem; Ser; Silêncio.

ABSTRACT: This paper aims to highlight the loving exercise and the being formation driven by the desire as thematic-formal elements present in Clarice Lispector texts. Based on the analysis of short stories such as “The Foreign Legion” (“A legião estrangeira”), “Eat, my son” (“Come, meu filho”) “Progressive Myopia” (“Miopia progressiva”), from the book *Clandestine Happiness (Felicidade Clandestina)*, and novels like *The Hour of the Star* and *The passion according to G. H.*, the author highlights the love learning as a kind of quest for the Self. However, this learning - always made through language or silence - ultimately fails as the characters note that their expectations were frustrated regarding the object of desire.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Desire; Failure; Human Being; Language; Self; Silence.

* Departamento de Filología Española; Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados – Universitat de Valencia – 46010 - Valencia – España. E-mail: nuria.girona@uv.es

** Departamento de Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Prebisteriana Mackenzie (UPM) - 01241-001 - São Paulo - São Paulo - Brasil. E-mail: joanna.durand@gmail.com

*** Revisão da tradução: Prof. Dr. André Luiz Gomes de Jesus.

O pior de mentir é que cria falsa verdade. (Não, não é tão óbvio como parece, não é truísmo; sei que estou dizendo uma coisa e que apenas não sei dizê-la do modo certo, aliás, o que me irrita é que tudo tem de ser *do modo certo*, imposição muito limitadora.) O que é mesmo que eu estava tentando pensar? Talvez isso: se a mentira fosse apenas a negação da verdade, então este seria um dos modos (negativos) de dizer a verdade. Mas a mentira pior é a mentira “criadora”. (Não há dúvida: pensar me irrita, pois antes de começar a pensar eu sabia muito bem o que eu sabia).

Mentir, pensar — Clarice Lispector

No prólogo para a edição castelhana de *Onde estivestes de noite*¹, Cristina Peri Rossi considera um desafio traduzir Clarice Lispector: “uma versão em outra língua dificilmente conserva a beleza da prosa desta mulher” (PERI ROSSI, 1995, p. 12), declara, já que “não é uma beleza convencional” nem correspondente a certa afetação literária; inclusive chega a afirmar que, desde uma perspectiva tradicional, “escreve mal”². O desalinho do estilo e o descuido da continuidade narrativa tornam rara a escritura de Lispector, sem deixar de por isso seduzir em seu esplêndido desdobramento. A tradutora converte em valor o que um setor da crítica considerou falho e atribui ao afã de veracidade desta autora o segredo de sua beleza: “com efeito, o inconsciente é um mal escritor, desde uma perspectiva convencional” (PERI ROSSI, 1995, p. 12-13)³.

Entendida assim, a fiel veracidade que Peri Rossi destaca não se relaciona nem com uma literatura mimética nem com uma linguagem que assegure a representação. Para além das dificuldades que implica traduzir um inconsciente, convém destacar a perturbadora posição ocupada por Lispector no campo cultural brasileiro e no latino-americano. A ruptura que sua narrativa acarreta não permite etiquetá-la em alguma das correntes literárias de seu tempo nem a liberaram de ambíguos reconhecimentos críticos⁴, incluídas “as tentativas de fazer de sua escritura atípica uma consequência direta da excentricidade da ‘estranha’ mulher que a produz” (CRÓQUER PEDRÓN, 2000, p. 62).

Uma obra e uma autoria, portanto, inapreensível e inclassificável, mas “veraz” como o inconsciente no que não cessa de não se escrever, por empregar uma fórmula coerente com o exposto por parte de Peri Rossi. Qual verdade e qual afã entreviu a tradutora na complexa

1 N. EE.: O livro recebeu, na tradução, o título de *Silencio*. Cf.: LISPECTOR, C. *Silencio*. Trad. Cristina Peri Rossi. 1. ed. Barcelona: Grijalbo, 1988. Em 1995, foi republicado por Grijalbo/Mondadori.

2 Também Elena Losada alude aos problemas de tradução de Lispector, para além de certa inefabilidade, a partir da “agramaticalidade” essencial em seu estilo e em sua intensidade: “Qualquer intervenção sobre a linguagem de Clarice Lispector que esteja adiante da substituição as impossibilidades gramaticais é uma falta de respeito, qualquer tentativa de atenuar o estranhamento do texto faz com que este perca densidade e força. (LOSADA, 2013, p. 18)

3 A citação de Peri Rossi é retirada da tradução de *Onde estivestes de noite*, que a editora Grijalbo-Mondadori publicou com o título *Silencio* (1995). A partir de agora, os números entre parênteses são correspondentes com as edições das obras de Lispector citadas na bibliografia final.

4 Para uma revisão do lugar autoral de Lispector no campo crítico, as tentativas de etiquetar sua obra e, em especial, a mitologia que acabou por fetichizar a figura da escritora, leia-se Cróquer Pedrón (2000).

tarefa de levá-la a outra língua? Nas páginas que seguem traçarei um possível itinerário da escritura de Lispector nesse mais além da linguagem que aponta e na insistência por atravessá-la. Tomarei, em princípio, alguns de seus contos como cena de um aprendizado necessário sobre o desejo e sobre o estatuto dos nomes, a fim de reenviá-los ao limite que explora seu último romance, *A hora da estrela* (1977), no qual lemos: “esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (LISPECTOR, 1981, p. 19).

Um conto muito breve (“Come, meu filho”, em *Felicidade Clandestina*) pode ser tomado como ponto de partida da aprendizagem do desejo que Lispector trama em suas narrações. Um conto iniciático, que instala a condição indispensável para que nos seguintes flua este acontecimento, e um conto paradigmático por sua maneira de referir-se ao advento do sujeito na linguagem, que prefigura este “mais além das palavras” ao qual sua ficção nos precipita. Apenas um diálogo, sustentado pelo silêncio – pontos suspensivos no texto – ou a asseveração monótona de uma mãe que dá de comer a seu filho, fundam essa cena primária.

Paulinho, em uma precocidade atroz, não cessa de dissertar sobre o mundo e suas aparências, sobre o “inreal” – termo que ele mesmo cunha – enquanto sua mãe, em uma das escassas intervenções, insiste que fale menos e coma mais. Sobre este fundo verbal e o mutismo que o pontua desdobra-se um corpo a corpo. O menino cobra respostas a uma interlocutora ocupada no gesto cotidiano e ritual de satisfazer essa necessidade básica de nutrição: “Onde foi inventado o feijão com arroz?” [...]; “Você não acha que o pepino parece inventado?” [...]; “¿Para você, carne tem gosto de carne?” (LISPECTOR, 1987, p. 39) a persegue insistentemente. Talvez repita, na voracidade de suas reflexões sobre se o mundo é plano ou sobre a irrealidade do pepino, um discurso aprendido, afinal de contas começa a alimentar-se de palavras e a tomar consciência de suas carências.

— Você prefere prato fundo ou prato chato, mamãe?

— Chat ... -rasi, quer dizer.

— Eu também. No fundo, parece que cabe mais, mas é só para o fundo, no chato cabe para os lados e a gente vê logo tudo o que tem (LISPECTOR, 1987, p. 39).

De repente, interrompe seu discurso metafísico e percebe o impacto de saber-se objeto de desejo: “Mas você está olhando desse jeito para mim, mas não é para eu comer, é porque você está gostando muito de mim,” (LISPECTOR, 1987, p. 39). A certeza de que o intercâmbio de comida e olhares esconda outra coisa o assalta; a probabilidade de uma mãe que pudesse com ele satisfazer-se o obriga a impor um limite, de forma a não denunciar sua percepção: “Você só pensa nisso. Eu falei muito para você não pensar só em comida, mas você vai e não esquece” (LISPECTOR, 1987, p. 39). A ação fundamental do conto: falar e comer, ou seja, “incorporar” – esse gesto típico de Lispector – serve para cruzar em uma única cena o oral e o digestivo, vínculos prediletos de uma mãe com seu bebê. Supostamente, ela o alimenta e ele é alimentado, mas esse filho fala e fala para não ser alimentado?... Quem se dirige a quem?

Sua intervenção inverte os termos: ele também provê de palavras que incluem preferências. Diante da iminência de ficar preso ao mandato nutrício emerge seu “eu” e

estabelece assim uma barreira de contenção que firma sua posição de sujeito; um “eu” que se propõe a distrair sua mãe e distinguir-se em sua iniciativa. Não é que se oponha a satisfazer seu desejo (por isso exige que não pense só em comida, por isso fala) mas sempre e quando o imperativo proceda dele e seu ser não fique em pedaços. Este menino, um megalomaniaco em potencial, poderia deixar de comer, seria essa uma possibilidade, mas opta por continuar falando, não lhe faltam palavras para continuar seduzindo. Se a linguagem distrai (sabe-se já, o mundo parece plano e não é, e o pepino é inventado), sua palavra distrai o desejo materno. Em seu apelo não quer ocupar o lugar de objeto, mas o de sujeito desejoso que dirige sua própria atuação.

No conto, como em outros relatos de Lispector, aponta-se para outra questão: não só de pão vive o homem⁵. A mãe satisfaz necessidades do filho, mas isso não diz respeito apenas a dar o que comer, desde aí a brecha aberta por Paulinho. Sua obstinação por não deixar de falar e exigir resposta o vinculam à mãe em uma dependência distinta à da comida, o inscrevem como um ser para além das necessidades, no que não só intervém o “você” ou o “eu” do apetite, e sim um terceiro termo, adiante da boca a ser alimentada, uns laços de família nos quais certa desordem e certa insatisfação tenham lugar, imprescindíveis na constituição subjetiva.

Talvez a mãe de Paulinho também tente despistar à sua maneira, em sua insistência para que coma mais e fale menos, para que não abra a boca para pedir, para obturar seu desejo, para que não suceda, em uma reflexão sobre o que pode intermediar entre uma mãe que farta e uma mãe que priva⁶.

Como consequência, mais que um conto do “corpo a corpo” assistimos a um “boca a boca”, no qual se fixam as condições para desviar a consequência alienante e devoradora do amor, que se perfila em outros momentos da obra de Lispector. “O amor é um assunto de umbral” diz Cixous, e este menino que faz da mãe um instrumento para que ele possa habitar a linguagem, a despreza (CIXOUS, 1995, p. 19)⁷. Primeiro passo, portanto, neste aprendizado do desejo: de uma mãe, que deve habituar-se à confrontação e ao distanciamento do menino, que precisa desta separação para poder dizer “eu”, para acessar a perda que implica

5 Leia-se, sobre a literalidade desta máxima o conto “A repartição dos pães” (Em *A legião estrangeira*) onde, a meio caminho entre a cena bíblica e o festim totêmico, o motivo do pão compõe um quadro sobre a voracidade, a ingestão e o desejo ou “O jantar” (em *Laços de família*) em que se desencadeia o tema da abjeção no espaço de um restaurante.

6 Todo o testemunho ao qual temos acesso no relato vem do filho, mas, e o lado da mãe? Apenas podemos supor, desta mãe monossilábica, que seu silêncio aguarda o desastre. De momento/Por enquanto suporta um interrogador/interrogatório/questionar-se conflitivo e cala, na hiância aberta por Paulinho que a obriga a desconhecê-lo e sustenta-lo como representação, esta mãe funda a “pura negatividade” de outras personagens lispectorianas: não fala mas não é muda, está presente mas não intervém, seu discurso remete a pontos suspensivos (sem palavras, mas não por isso carente de significação): “um vazio que não é ausência, é virtualidade de ser” nas palavras de Antelo (2002, p. 23 - tradução de Joanna D. Zwarg).

7 Sobrepõe-se a Paulinho um desejo de gostar que o funda como sujeito. Essa ascensão fundamental é narrada em outros contos, às vezes a partir do acesso ao simbólico, como o menino de “Uma esperança” que descobre a duplicidade desta palavra e diante da ameaça de uma aranha, sua mãe aponta “nós a queríamos e, oh! queríamos menos que comê-la” (LISPECTOR, 1987, p. 94) ou a identificação especular traçada no equívoco de “Menino a bico de pena” (ambos em *Felicidade clandestina*).

a linguagem e para encarar o desejo. Paulinho, que aprendeu a falar- desejar, poderia repetir com Kristeva: “pela boca que encho de palavras antes que a da minha mãe que desde agora me falta mais que nunca, e a agressividade que a acompanha, elaboro esta falta, *dizendo*” (1989, p. 58 - grifo da autora).

Em “A legião estrangeira” (de *Felicidade clandestina*) conta-se a história de Ofélia. Mas antes de apresentar esta personagem, relata-se uma cena fugaz, que como em outros contos de Lispector pode passar inadvertidamente por efêmera ou por aparente intranscendência: algo tão simples mas talvez tão doloroso quanto ser presenteado com um pinto deixa desconcertada uma família, que não sabe como deixar de aterrorizar-se com tanta fragilidade:

Eu queria que também ele sentisse a graça de sua vida, assim como já pediram de nós, ele que era a alegria dos outros, não a própria. Que sentisse que era gratuito, nem sequer necessário - um dos pintos tem que ser inútil -; [...] Mas era amar o nosso amor querer que o pinto fosse feliz somente porque o amávamos. Eu sabia também que só mãe resolve o nascimento, e o nosso era amor de quem se compraz em amar [...]. Mas o pinto tremia, coisa de terror, não de beleza (LISPECTOR, 1987, p. 65-66).

No aprendizado amoroso, a narradora distingue entre o exercício amoroso e amar o amor, pois neste último, segundo Barthes “é meu desejo o que desejo, e o ser amado não é mais que seu agente. Fico exaltado pensando em uma causa tão grande que deixa bem atrás de si uma pessoa que foi meu pretexto [...]: sacrifico a imagem ao Imaginário” (BARTHES, 1982, p. 34). A felicidade de saber-se gratuito provém de aceitar a este minúsculo ser tal como é, não como substituto de outros, encarando-o sem nenhuma sustentação indicativa nem ideal de relação. O amor da mãe deste conto passa pela precaução de não investir imaginariamente seu exercício, ignorando o lugar e a função que o filho ou o objeto amoroso ocupam em seu espectro, daí talvez a precária e estranha escolha de um pinto nesta anedota (precursor menos sinistro que o rato ou a barata em outros relatos).

No momento de maior pavor para a família, o filho mais velho decide interferir e pergunta: Você quer ser mãe dele? [...] A missão era falível, e os olhos de quatro meninos aguardavam com a intransigência da esperança o meu primeiro gesto de amor eficaz. [...] “Um homem e quatro meninos me fitavam, incrédulos e confiantes” (LISPECTOR, 1987, p. 66).

Este preâmbulo se faz necessário para delimitar o lugar da voz narradora que vai contar a história de Ofelia depois da dádiva do pinto, uma história que lida desde o começo relata, na realidade, um choque entre duas famílias, um enfrentamento de mães e, no meio, uma filha. Esta primeira cena chega ao fim dizendo:

Tentei isolar-me do desafio dos cinco homens para também eu esperar de mim e lembrar-me de como é o amor. Abri a boca, ia dizer-lhes a verdade: não sei como. Mas se me viesse de noite uma mulher. Se ela segurasse no colo o filho. E dissesse: cure meu filho. Eu diria: como é que se faz? Ela responderia: cure meu filho. Eu diria: também não sei. Ela responderia: cure meu filho. Então - então porque não sei fazer nada, e porque não me lembro de nada e porque é

de noite - então estendo a mão e salvo uma criança. Porque é de noite, porque estou sozinha na noite de outra pessoa, porque este silêncio é muito grande para mim, porque tenho duas mãos para sacrificar a melhor delas e porque não tenho escolha.

Então estendi a mão e peguei o pinto. (LISPECTOR, 1987, p. 66-67).

Ali onde o significante abandona esta mulher: “não sei”, “silêncio”, “é de noite”, ali começa o amor que não é escolhido pela impossibilidade de escapar-se dele. O momento desta indecisão absoluta em que, enfrentada a proximidade do outro com o objeto amoroso, há o reconhecimento de que, entre amor e saber, nossa consciência atrasa.

Depois desta declaração de ignorância, Ofélia é novamente evocada e a narradora descreve a mãe desta menina, uma mãe que se protege de qualquer aproximação excessiva a sua vizinha; apresenta-nos sua família, uma “dinastia exilada”, “que vivia sob o signo de um orgulho ou de um martírio oculto, arroxeados como flores da Paixão. Família antiga, aquela. (LISPECTOR, 1987, p. 69).

Em seguida, as visitas de Ofelia Maria dos Santos Aguiar – afetada como seu nome – ativam o modelo de “boa mãe” no qual a protagonista não se encaixa, essa boa mãe que não mostra desejos que excluam os filhos, que tudo tem e tudo abastece. Frente a este mito da dedicação materna (que oculta o despótico domínio de alienação que este ter encerra), a mãe protagonista manifesta sem muita ênfase, outra vez de passagem, que tem distintas ocupações além da criação. As visitas de Ofélia interrompem seu trabalho, pois com frequência está sentada diante da máquina de escrever; suas observações também a incomodam, com essa “voz de quem fala de cor” (LISPECTOR, 1987, p. 73): “não era hora de estar de robe” (LISPECTOR, 1987, p. 70), “dissera-me que eu comprara legumes demais na feira” (LISPECTOR, 1987, p. 71), “empada de legumes não tem tampa” (LISPECTOR, 1987, p. 70) e, é claro, a senhora “não cria bem os meninos” (LISPECTOR, 1987, p. 69) y “a senhora é esquisita” (LISPECTOR, 1987, p. 70).

As fugas da menina para a casa da vizinha, repreendidas com severidade por sua mãe, salvam momentaneamente a mãe protagonista, na medida em que supõem uma saudável transgressão infantil em uma estrutura tão cerrada; também a permite experimentar a fascinação pela bizarrice dessa outra mãe, quem de todas as formas, fica aborrecida com o julgamento da pequena:

a senhora é esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura - logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível - eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura. Ela que estava toda coberta, e tinha mãe coberta, e pai coberto (LISPECTOR, 1987, p. 70).

Quando Ofélia escuta o piar do pintinho fica exposta pela primeira vez a uma contingência repentina, a possibilidade de desejar. Como sempre, esta eventualidade ocorre em um instante: “não era somente a um rosto sem cobertura que eu a expunha, agora eu a expusera ao melhor do mundo: a um pinto” (LISPECTOR, 1987, p. 74). Então, a menina

sente o ato de desejar intensamente como uma espécie de humilhação e a narradora a contempla como se fosse outra menina e quase sua filha, recuperemos uma frase fugaz do começo do conto: “só mãe resolve o nascimento” (LISPECTOR, 1987, p. 66), para colocá-la junto a reflexão que acompanha esse ritual:

A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. “Eu”, tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma (LISPECTOR, 1987, p. 76).

Na descrição, quase uma partenogênese, de não recordar na origem à mãe, voltam a conjugar-se o advento do desejo e o advento do sujeito e, apesar de que esse desejo provém de uma falta – afinal falta algo a esta menina, mesmo que seja um pinto - a narradora o celebra como um batizado ou um casamento, já que Ofélia se desdobra e articula o pronome “eu” para o qual não há memória.

Desta maneira, a mulher protagonista lança à menina uma oferta de amor na figura do minúsculo animal, mas Ofélia decide acabar abruptamente com essa fraqueza e o mata. O conto não esclarecerá se o esmaga por causa de seu excessivo amor (no descomedimento de suas ingênuas carícias infantis) ou por não tolerar esse sentimento que a excede e que não tinha previsto em uma família tão resguardada, ou simplesmente, mata de pura inveja, não tolera que o pintinho pertença a sua vizinha.

Ofélia é uma primeira opção neste aprendizado do desejo: da proteção, que com distintos matizes, recorre estes contos; ela descobre – segundo Cixous – “em defesa própria, o desejo, como abertura ao outro” (CIXOUS, 1995, p. 183) e foge. Certamente, a menina opta por proteger-se, e assim protege a si mesma da loucura do amor e assim garante uma felicidade obrigada, que não clandestina. Escolhe a privação do amor e o rejeita, não em um gesto de faceirice, mas na negação que outorga à Ofélia certa dignidade, a dignidade de continuar intacta. Em uma retirada a tempo, ela escapa e extravia-se ao impulso: mais vale um outro do qual fugir a um outro ao qual perder.

No entanto não escapa de seu destino. Ao final do conto assenta o último golpe de graça a esta eleição. A respeito de Ofélia, diz que não voltou: “foi ser a princesa hindu por quem no deserto sua tribo esperava” (LISPECTOR, 1987, p. 81). Este fato inesperado encerra a narração, pelo súbito desenlace de conto de fadas para o que está fora de lugar e pela inversão de sentido que confere à fuga. Ofélia estava destinada a um desfecho melhor, convenhamos que é preferível ser princesa em detrimento de amar a um pintinho. Melhor, pois Ofélia, com sua negação, não opta pela infração, elege ser uma boa menina, já que em sua genealogia não cabem desejos espontâneos e muito menos, inconvenientes. Assim cumpre seu desígnio e talvez alimente em segredo o proveito de um outro materno.

O relato mostra ainda outro aprendizado: quem conta é uma mãe, que ao contrário de Ofélia, ensaia como conceder um desejo (o pinto) fora dela, como oferece-lo a Ofélia sem “engendrar dúvida” (CIXOUS, 1995, p. 183) e como não obter benefícios em seu proveito. Por sua vez, esta mãe adverte sobre o aprendizado: “Oh, não se assuste muito! às vezes a

gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça” (LISPECTOR, 1987, p. 81). Não sabe amar o bastante mas entende que, às vezes, a destruição permite reconhecer um amor puro, que as alienações, ocasionalmente, também o afogam, inclusive é possível acabar engolido pelas paixões. Por fim, seguro que algum dia a família desta narradora comeria o pinto, como ocorre no conto “Uma galinha” (em *Laços de família*).

Encontramos outra lição de proteção, menos encouraçada, nas protagonistas de “Miopia progresiva” (em *Felicidade Clandestina*), um conto em que, depois de um mal encontro – tão caros para Lispector – ou precisamente por ele, a felicidade se instala mesmo que seja por um dia e apesar de que não convenham os termos sentimentais a esta narrativa – como diria o narrador de *A hora da Estrela* – o menino míope deste relato tinha tudo, é outro menino protegido, todas as suas necessidades satisfeitas: “comer e ser amado” (LISPECTOR, 1987, p. 19) e só tem prevista uma saída para escapar deste circuito fechado: “Bem, sempre havia a solução de poder de vez em quando ir ao banheiro, o que faria o tempo passar mais depressa” (LISPECTOR, 1987, p. 19). Nessa presunção de que o mundo o ama (de um modo geral o mecanismo de sua vida se tornara objeto de ternura (LISPECTOR, 1987, p. 19), nunca teve oportunidade de ser por si mesmo, nunca pode deixar de ser um filho pacífico nem deixar de ser um bom filho. De repente, é brindado com esta possibilidade de ser convidado para a casa de uma prima (que não tem filhos).

A coincidência feliz entre ambos é descrita como uma história de dobros: o menino resolve que “por um dia inteiro ele não seria nada, simplesmente não seria” (LISPECTOR, 1987, p. 21), na realidade, em sua tenra idade decide que não seria mais filho complacente, que é tudo o que era. Deixa de ser filho em troca de descobrir uma mulher, então prende seu desejo e deixa de ser refém:

adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado. Era um amor pedindo, *a posteriori*, a concepção. Enfim, o amor impossível. (LISPECTOR, 1987, p. 21).

Ela, por sua vez, deixa de ser uma mulher sem filhos para descobrir-se mãe: “O dia inteiro, sem uma palavra, ela exigindo dele que ele tivesse nascido no ventre dela. A prima não queria nada dele, senão isso. Ela queria do menino de óculos que ela não fosse uma mulher sem filhos. (LISPECTOR, 1987, p. 21).

O encontro, um verdadeiro equívoco, compõe uma cenografia que concerne às identificações e favorece o intercâmbio fantasmático. A falta de sentido caracteriza a dinâmica amorosa, o que não a impede de ter sua lógica. Neste cruzamento cada um encontra seu lugar: ele (que só conheceu a condição de filho) descobre nela uma mulher e no amor de mãe que lhe é brindado, põe-se no lugar do que lhe faltará sempre. Ela (que nunca foi mãe) esquece, com esse menino, de sua carência. Trata-se, como em outros relatos, de um amor de inexistência facilitada, da mesma natureza onde transcorrem linguagem e a ficção, tal como veremos mais adiante.

No entanto, a felicidade do conto não faz referência ao dia em que se concretiza esta potencialidade mas ao resto de dias que, sem ela, o menino a vislumbrará como possibilidade: “Neste dia, pois, ele conheceu uma das raras formas de estabilidade: a estabilidade do desejo irrealizável (LISPECTOR, 1987, p. 21-22). Ainda que esta estabilidade, como a felicidade, não seja uma pastoral, conduz a um risco absoluto, ao “amor impossível” (LISPECTOR, 1987, p. 21): “Pela primeira vez, ele, que era um ser votado à moderação, pela primeira vez sentiu-se atraído pelo imoderado: atração pelo extremo impossível. E pela primeira vez teve então amor pela paixão” (LISPECTOR, 1987, p. 22), esse “amor pela paixão” que não desconhece a casualidade do encontro como regra de exceção.

Uma conquista que, por outro lado, a prima alcançou há muito tempo, mas que por sua vez permite precariamente sentir-se completa, ainda que seja tomando ao menino pelo que não é e a custa do filho de outra mulher, só um dia fora dessa lei humana para dar saída/vasão ao seu desejo.

O desencadeador desta participação, dizia, é um mal encontro. Parte do conto transcorre na planificação imaginária da visita por parte do menino, mas ao chegar a casa da prima surge o imprevisto. Descobre, não um rato ou uma barata⁸, senão um dente de ouro na boca da mulher, com o qual não contava: “E foi isso - ao finalmente entrar na casa da prima - foi isso que num só instante desequilibrou toda a construção antecipada” (LISPECTOR, 1987, p. 20). Chamariz para o olhar, o dente focaliza a atenção ao mesmo tempo que faz balançarem os sinais identificatórios.

Como o brilho no nariz com o qual Freud apresentou o fetichismo, o lampejo do dente de ouro resultou para o menino, a princípio, indigerível, e antecipa, no visível, uma ameaça invisível. Este dente não é um universal, seguramente ninguém se atentou para ele. Neste quase nada, nesse apenas visto, o menino contempla a prima de outra maneira, faz sua boca reluzir em seu olhar infantil. A vê e não como a imaginou, isso o deslumbra e não se rende a sacrificar a nova imagem pela que carregava em seu imaginário. Por sorte, não fica estancado escopicamente – recordemos que é míope – e segue adiante, contornando o que a perversão poderia ter de extenuante.

O relato antecipa uma das matrizes da narrativa de Lispector: o título e o final do conto (“fixidez reverberada de cego”) advertem que quanto menos veja esse menino, mais saberá; não enxergar de longe permite-lhe vislumbrar o véu da verdade. Na tradução de Peri Rossi o conto chama-se “Miopia Progressiva” e na de Marcelo Cohen “Evolução de uma miopia”⁹. Não importa, porque em Lispector sempre perde-se a vista para a conquista de outro olhar

Podemos imaginar a prima deste conto esperando outra visita do menino míope. Nestes relatos a espera faz as protagonistas sensíveis ao próprio estado de incompletude, não cedem ao seu desejo mas não o renunciam, não sacrificam sua preciosa particularidade

8 A desarticulação do imaginário diante do indício inevitável do real foi um dos temas mais assinalados na crítica sobre Lispector. Retomarei mais adiante esta questão, que se apresenta como um imprevisto que desestabiliza a identidade, a garantia de um mundo referencial ou a ilusão da participação amorosa. Em definitivo, “encontro com a Coisa”, tal como resume Antelo (1997).

9 A tradução de Marcelo Cohen se encontra na coletânea *Cuentos Reunidos* (2002).

do impedimento, no limite da loucura mas sem cair nela. O desastre paira mas não culmina, nessa margem as mulheres de Lispector se mantêm suspensas.

Algo similar ocorre no aprendizado de “Felicidade Clandestina”, em que a protagonista detém a si mesma em seu desejo. Novamente uma mãe o concede, desta vez na forma de livro. Mas esta mãe que satisfaz - já vimos como as verdadeiras mães em Lispector nunca são biológicas nem pretendem ser excessivas - esta mãe mostra-se em demasia, ainda que a menina não esteja disposta a ser influenciada por ela, tão amorosa quando mortífera e opta pela “estabilidade do desejo irrealizável”¹⁰.

Esta demora do desejo que, como a espera a qual antes aludia ou o amor da inexistência prestada do conto anterior, contém o segredo da felicidade clandestina anunciada no título do livro. Uma felicidade oculta que não pode ser percebida (não pode “ver-se”) através de um olhar convencional, em si não aspira à plenitude ou à satisfação. Mas uma felicidade que com seus adiamentos e seu virtuosismo, como a escritura que a compõe, sempre está por vir.

Se nos contos anteriores o amor é uma resposta que se dá à falta do ser (“amar não é ter” dirá a protagonista de *A paixão segundo G. H.*), indissociável da confrontação primeira com a linguagem e impelida por identificações alienantes, nesta última parte me centrarei em outros relatos nos quais é negada a possibilidade de que o olhar do outro anule o vazio que implica esta experiência, de tal maneira que esse outro será apresentado como origem do enigma de nosso próprio ser. Se antes expunha que uma das matrizes das narrações de Lispector afirmava-se em proveito de maus encontros (imprevistos, intoleráveis ou aceitáveis), neles põe-se em jogo tanto a integridade subjetiva quanto o contorno da representação. Ou seja, a questão da forma é posta em jogo nestes troços como no conflito com a escritura ou a matéria artística que suas protagonistas pintoras ou escultoras encarnam. A autorreflexão, que se apodera cada vez mais da obra de Lispector, 11 dá conta de outro aprendizado literário cujo trânsito se expõe em “A quinta história” e “Duas histórias a meu modo” (em *Felicidade clandestina*), dois contos que reúnem um conjunto de histórias e escritos especulares próximos a seus últimos romances.

Neste último são relatadas duas histórias invertidas (uma de um homem que gostava de vinho e outra de um que não gostava), que na realidade são quatro - sem contar as que não terminam - pois compõem-se como uma reescrita de um texto prévio. Todas elas, como afirma a voz narradora “não bem contadas” (LISPECTOR, 1987, p. 163) pois “de vinho quer-se pouco da fala e mais do vinho” (LISPECTOR, 1987, p. 163).

Se por um lado, este “*exercício de escrever*” (LISPECTOR, 1987, p. 161 - grifos da autora) permite apontar o potencial narrativo das derivações que contém uma trama e não se desenvolvem ou dos distintos sentidos que poderiam adquirir as ambiguidades que encerra,

10 Como a própria Lispector, quando propõe vários títulos em *A hora da estrela* ou várias histórias no conto “A quinta história” ou as iniciais de muitas de suas personagens, sem definir uma única escolha, e optando por manter todas as possibilidades nesta irrealização em uma proposta de *antiliteratura* (BORELLI, 1981).

11 Como assinalou Italo Moriconi (2010), os últimos textos de Lispector botam em cena os limites e extenuação de um projeto de progressiva radicalização da escritura autorreflexiva; este processo culmina com a morte de Macabea, em *A hora da estrela*. Também, como veremos, como uma forma de romper o espelho em que projetava-se sua imagem de grande escritora.

por outro, só no cruzamento de uma escritura dentro de outra escritura¹² pode-se vislumbrar que o desejo de contar é contar esse desejo, essa evanescência que se escapa e cuja afirmação é resgatada ao enfrentar as versões desse relato. Nesse sentido, só quando a história termina, é justamente quando começa. E neste sentido também, este relato antecipa o particular contrato de leitura que presidirá *La hora de la estrella*, já que a autora oculta “Escamoteamos o que o autor quis narrar, assim como foi escamoteado pelo autor o que de Félicien queríamos ouvir.” (LISPECTOR, 1987, p. 163).

Desta maneira pode-se entender que em “A quinta história”, o mau encontro ensaia uma gênese que dará lugar a *A paixão segundo G. H.* (1964). No breve relato, o enfrentamento de uma mulher com uma infestação de baratas adota distintas formas, a história se faz desfazendo-se, na medida em que as baratas adquirem contorno e consistência.

O romance, que retoma este encontro inaudito, narra em seus preâmbulos, um processo de estranhamento. Um dia sem empregada abre possibilidades insuspeitadas para a protagonista, que termina de tomar o café da manhã disposta a “pôr em ordem” (“Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo [...]. Arrumar é achar a melhor forma” (LISPECTOR, 1990, p. 37). e termina em uma exploração de espaços incertos (sua própria casa, o quarto da criada, a pessoa da criada, sua interioridade). Começa então um desdobramento por parte de G. H. e emerge um “tu” narrativo para o qual a escritura se dirige (que funciona como uma apelação de sentido) e uma marca dos esforços por manter certo vínculo comunicativo.

O combate com a barata evoca outros maus transe da narrativa de Lispector, já detalhado, onde a emergência do real desarticula o imaginário que o rodeava e desata a narração de sua caída. Como é habitual, evita-se o tom transcendente a partir da ênfase no cotidiano e trivial, ressaltando a contingência das circunstâncias. Como expunha mais acima, em “Felicidade Clandestina” o elemento desencadeador é o brilho de um dente; no conto “Amor” (*Laços de família*) é um cego que masca chiclete e em “Perdoando Deus” (*Felicidade Clandestina*) uma fatalidade menos habitual: pisar em um rato. Estes detonadores apresentam-se recobertos de insignificância e protagonizados por personagens próximas ao prosaico e comum (esse quase nada tão limítrofe); nenhuma excepcionalidade prévia os caracteriza nem explica o inusitado de sua experiência.

Se é possível convocar um objeto amoroso que não seja metáfora do sujeito, estes maus encontros insistem no enfrentamento com o objeto, o sinistro ou o irrepresentável, uma alteridade radical. O cara a cara se estabelece com esses seres que não se parecem com nada: “cego mascando chiclete”, “dente de ouro”, “rato”, mas a identificação por si ainda seria possível, a eleição da barata em *A paixão* afugenta qualquer proteção de identidade. Não se trata de desafiar o eu com o não-eu, mas com um outro impessoal, não assimilável à identidade nem ao seu contrário (“a despersonalização com a grande objetividade de si

12 Igualmente, na “cisão entre ler e dizer”, na qual trata-se de encontrar “um principio de materialidade para a escritura e, em consequência, para a leitura. Ele não poderá vir do real. O real se fixa sempre o mesmo lugar, isto é, o lugar do Mesmo” (ANTELO, 1997, p. 36).

mesmo. A maior exteriorização em que se chega” (LISPECTOR, 1990, p. 178)¹³. A barata não instaura o corte que permite assentar o narcisismo, esse que o menino Paulinho travava com sua mãe.

Previamente, em “Felicidade Clandestina” a iniciação amorosa é consumada com um livro, em “Restos de Carnaval” o encontro pode dar-se enquanto o rapaz não reconheça na protagonista mais que um disfarce ou em “O primeiro beijo” o ritual se consuma com uma estátua. Retomemos: o sem sentido caracteriza a dinâmica amorosa, em uma lógica fantasmática que encaixa / ajusta o livro com o disfarce e a estátua. Agamben o formula de outra maneira:

Como apropriar-se do inapropriável objeto de amor (isto é, do fantasma), sem incorrer na sorte de Narciso (que sucumbiu ao amor por sua própria imagem) nem na de Pigmaleão (que amou uma imagem sem vida)? Ou seja, como pode Eros encontrar seu próprio espaço entre Narciso e Pigmaleão? (AGAMBEN, 1995, p. 211).

Por isso, a apropriação de *A paixão* convoca um resquício alheio à mediação da representação que o livro ainda evoca, a fantasia ou a estátua, um resquício inadequado como o duplo que não admite nenhum reconhecimento humano. E, no entanto, o encontro termina sendo amoroso nesta obra, apesar ou a favor do horror do vazio originário que transporta à protagonista: “o horror sou eu diante das cosas”, afirma¹⁴. Como se a falta de consistência de cada um, ao enfrentar-se ao amor, empurrasse-nos ao informe originário: “Entendia eu que aquilo que eu experimentara, aquele núcleo de rapacidade infernal, era o que se chama de amor? Mas - amor neutro?” (LISPECTOR, 1990, p. 135).

Um roteiro¹⁵, uma marca de escansão (de novo, um quase nada), parte da última frase da citação, suspende o sentido e localiza uma fenda, de tal modo que o que distingue a pessoa da não-pessoa tende a reduzir-se a nada nesta experiência do amor. O roteiro mostra o que não pode ser dito, descobre e oculta, cria uma abertura na linguagem, um potencial e uma virtualidade próximos à demora do “desejo irrealizável” descrito nos contos anteriores.

Nada iguala esta experiência de neutralidade porque se possuísse um indício, seria o de uma presença assegurada, capturada, que é precisamente do que essa narradora se libera. Diante do informe, do imundo, do inarticulado, consegue afrontá-lo sem deplorar sua

13 Gabriel Giorgi explica que a presença do animal em Lispector deixa de funcionar como limite exterior da ordem social e do universo do humano, convertendo-se em “índice de uma interioridade: tornar-se-á íntimo, doméstico, emergirá desde os confins do próprio e da propriedade, e traçará desde aí novas coordenadas de alteridade e novos horizontes de interrogação” (2014, p. 87).

14 A propósito de *A Paixão*, assinala Benedito Nunes: “Porém, alertar-nos o leitor para o fato de que a visão transtornadora da personagem- narradora é inseparável do ato de contá-la, como tentativa sua para re-apossar-se do momento de iluminação extática, anterior ao começo da narração, e que a despossou de si mesma. Só enquanto lembrança, na ordem sucessiva do discurso, poderá a narração restituir a subitaneidade do transe visionário. E restituindo-o, devolver também, graças o novo *Eu* da enunciação em que o papel de narradora investe G. H., a identidade cuja perda constitui a sua história” (NUNES, 1988, p. XXVIII).

15 O roteiro não aparece na tradução espanhola de Alberto Villaba, publicada por Siruela. Leia-se a página 85 da edição de Benedito Nunes (1988).

abjeção, ao preço de ficar sacudida pelas “as ondas desatadas do mutismo”¹⁶ O neutro que nas palavras cruzadas de Antelo-Blanchot “desloca o eixo de uma cenografia convencional e estabelece o centro de gravidade em outra parte, ali onde seria supérfluo tanto afirmar o ser como renegá-lo, ou seja, no ponto sagital da desgraça ou a loucura” (ANTELO, 2002, p. 15)¹⁷. Porque postos a elucidar sobre o ser, os contornos que o habitam ou o princípio substancial que o conforma, para Lispector não se sabe se foi primeiro o ovo ou a galinha.

Quando em 1974 Lispector publica *A via crucis do corpo*, as críticas condenam o caráter esquemático de seus relatos, a crueza no tratamento das temáticas sexuais (MORICONI, 2010, p. 107) e, finalmente, sua pobreza literária. Convém recordar as palavras de Peri Rossi: “o inconsciente é um mal escritor” (PERI ROSSI, 1995, p. 13) e como, o inconsciente, as últimas obras da escritora, operam a partir de restos. Não só por apresentar uma abjeção inumana como também por deixar ao descoberto o mal gosto, o baixo, o *kitsch*, o marginal, os resíduos sobre os quais está cimentada a cultura.

“Há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (LISPECTOR *apud* COSSÍO WOODWARD, 2013, p. 24), afirmou Lispector ante estas acusações. Consequentemente, *A hora da estrela* (1977) forma parte de um grupo de textos “que põem em cena o fim, sobretudo como dissolução. Fim da vida, fim do percurso, fim da obra” (MORICONI, 2010, p.108).

A paixão segundo G. H. avança esta cena final desagregadora na precariedade de um eu sem apoio especular que, nas últimas páginas, volta com “as mãos vazias” (LISPECTOR, 1990, p. 180), em um regresso com o indizível que ainda lhe é dado “somente por meio da linguagem” (LISPECTOR, 1990, p. 180), segundo declara a protagonista. Nesse sentido, *A hora da estrela* encrespa ainda mais este derrubamento, onde só resta a casca (o vazio) da escritura metaficcional.

Um último mau encontro sucede com este fechar das cortinas: o de Macabéa com seu narrador. A pobre nordestina, anódina, simples, caracterizada pela carência (“um café frio”, “um pelo na sopa” afirma a respeito dela Rodrigo S. M.), ao limite da humanidade e a feminilidade à beira dos nervos de quem a criou. Sem saber muito bem como manejar este “quase nada” – não é por um acaso que o autor é um homem e não apenas para manter uma prudente distância a partir do travestimento - acaba matando sua personagem, como faria a menina com o pinto de *A Legião Estrangeira*.

Sem gravidade e menos transcendência, um Mercedes-Benz atropela Macabéa justo quando começa a boa estrela para ela. Uma decisão autoral da qual Rodrigo S. M. pretende dissimular, como se escrever não implicasse nenhuma responsabilidade ou como se a ficção, esse espaço de “inexistência prestada”, não incluísse dispor sobre a vida nem a atravessasse.

Mas este final gratuito, irônico e cruel, que inclui o lixo das demandas do mercado

16 O neutro como viagem ao orgânico e à origem aparece numerosas vezes aludido em sua tentativa de escapar da forma por parte da protagonista de *A paixão segundo G. H.*: “estou perto de ver o núcleo da vida” (LISPECTOR, 1990, p. 64); “O que vi não é organizável” (LISPECTOR, 1990, p. 72); “O neutro era minha raiz mais profunda e mais viva” (LISPECTOR, 1990, p. 76); “O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva” (LISPECTOR, 1990, p. 96); O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas” (LISPECTOR, 1990, p. 104), etc.

17 Espectralidade do “falar neutro” que segundo Antelo “implica não revelar nem ocultar, ou seja, significa de um modo diverso à significação do visível banal” (2002, p. 27).

literário (“O final foi bastante grandiloquente para a vossa necessidade? - LISPECTOR, 1981, p. 104) ressalta ainda mais o oco que deixa o romance dentro do romance. Ou melhor, a distância entre o que lemos e a história de Macabéa. No paratexto que emoldura a narração desta história e seus artefatos metaliterários irrompe outra voz autoral remarcada como voz *outra* com respeito ao que contará depois.

Trata-se de uma dedicatória que, como uma piscadela, chama-se “Dedicatória do autor. (*Na verdade, Clarice Lispector*)” (grifo da autora), onde, apesar da marca masculina do texto, desliza-se, vorazmente, a escritora que assim nomeia a si mesma (A quem podemos atribuir “medito sem palavras e sobre o nada” (LISPECTOR, 1981, p. 07) que inclui este preâmbulo?).

Igualmente, nos vários títulos seguintes manifesta-se, ao menos, uma dúvida sobre a forma de resolver a obra (equivalente à decisão de um final). “A culpa é minha” declara um destes títulos, em uma das potenciais leituras que cada um dispara, uma variante do que, sem estar, contém a obra. Em outro título, distinguido por sua tipografia, como se de um ato falido se tratasse, inclui-se a assinatura da própria escritora, incorporada na lista como produto dela mesma.

Entre linhas e entre textos, à margem da linguagem, a verdade se enuncia nestas páginas para além das palavras e quem se enuncia com elas descobre sua falsidade; nesta dissolução final, o eu não pode mais ser titulado ou conquistado a título póstumo, mesmo que, de repente e só por um instante, coincida com um nome: Clarice Lispector.

GIRONA FIBLA, N. Clarice Lispector: The Learning of a Name. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 84–99, 2015.

Referências

AGAMBEN, G. *Estancias*. La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.

ANTELO, R. *Objecto Textual*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.

_____. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *La araña*. Trad. Haydée M. Jofré Barroso. Buenos Aires: Corregidor, 2002. p. 09-29.

BARTHES, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Madrid: Siglo XXI, 1982.

BORELLI, O. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. Trad. Cristina Peri Rossi, Juan García Gayo, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Siruela, 2013.

CIXOUS, H. *La risa de la medusa*. Ensayos sobre la escritura. Trad. Ana M^a Moix. Madrid: Anthropos, 1995.

CRÓQUER PEDRÓN, E. *El Gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa). Santiago: Editorial Cuarto Propio. 2000.

GIORGI, G. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 1989.

LISPECTOR, C. *Felicidad clandestina*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijabo Mondadori, 1977.

_____. *La hora de la estrella*. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 1994.

_____. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba. Barcelona: Muchnik Editores. 2000.

_____. *Cuentos reunidos*. Trad. de Cristina Peri Rossi, Juan García Gayo, Marcelo Cohen y Mario Morales. Madrid: Alfaguara, 2002.

_____. *La pasión según según G. H.* Trad. Alberto Villalba. Madrid: Siruela. Rodríguez, 2013.

_____. Mentir, pensar. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 605.

LOSADA SOLER, E. "Traducir a Clarice Lispector. El texto ovillo y sus espejos". *Especulo - Revista de Estudios Literarios de la UCM*, Madrid, n. 51, p. 11-19, jul.-dic./2013. Disponible em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Clarice_Lispector_Especulo_51_UCM_julio2013.pdf>. Acceso em: 03 mar. 2014.

MORICONI, I. La hora de la basura. In: LISPECTOR, C. *La hora de la estrella*. Trad. y Prólogo de Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Corregidor, 2010. p. 106-113.

NUNES, B. Introdução do coordenador. In: _____. LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature

latino-americaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 24-33, (Col. Arquivos, 13).

PERI ROSSI, C. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Silencio*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1995. p. 12-14.

Referências para a tradução

_____. *Felicidade clandestina*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

_____. *A paixão segundo G. H.* 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Original recebido em: 19/03/2015; aceito em: 17/06/2015

Tradução recebida em: 02/10/2015