

# Poéticas da náusea em Clarice Lispector

CAROLINA HERNÁNDEZ TERRAZAS \*

Tradução: José Veranildo Lopes da Costa Junior\*\*

**RESUMO:** Clarice Lispector é a representante máxima da inovação da linguagem e da busca interior século XX, também chamada narrativa intimista. Cultivada no espírito das correntes que predicavam a liberdade do homem e o repúdio ao normativo, a produção literária de Clarice Lispector vincula-se ao existencialismo de Jean-Paul Sartre. O objetivo deste artigo é comprovar que a escrita de Clarice Lispector encarna o sujeito moderno por excelência. Ela vive a modernidade como um processo nauseabundo. Gostaria de chamar esse processo de náusea literária, na medida em que, apesar de sua origem anímica, social, psíquica ou filosófica, sua solução é, sem dúvida, artística, e seu desfecho é a própria escrita. O objetivo final deste artigo é questionar as relações entre a concepção de “náusea” cunhada por Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty e a “náusea contemporânea” reinventada por Clarice Lispector.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Escrita; Existencialismo; Jean-Paul Sartre; Literatura contemporânea; Maurice Merleau-Ponty; Narrativa intimista; Tédio.

**ABSTRACT:** Clarice Lispector is the utmost representative of the Twentieth-Century type of “intimate narrative” marked by linguistic innovation and deep inner quest. Cultivated in the spirit of the movements that sought human freedom and eschewed normativity, Lispector’s literary writings bear links with Jean-Paul Sartre’s existentialism. This paper aims to show that Lispector’s writings embody the modern subject par excellence. She experiences modernity as a nauseating process. I call this process literary nausea because it is undoubtedly worked out in art, culminating in writing itself, despite its emotional, social, psychological and philosophical roots. The final aim of this paper is to examine the links between the concept of nausea developed by Sartre and Maurice Merleau-Ponty and the contemporary nausea reinvented by Lispector.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Contemporary Literature; Existentialism; Intimate Narrative; Jean-Paul Sartre; Maurice Merleau-Ponty; Tedium; Writing.

---

\* Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada – Universidade de Barcelona - 08007 – Barcelona – Espanha. Assistente editorial no Editorial Melusina S. L. - 38004 - Santa Cruz de Tenerife – España. E-mail: carohernandez78@yahoo.com.mx

\*\* Graduado em Letras-Espanhol pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: jveranildo@hotmail.com

## Introdução

Nas suas fotografias dos anos quarenta, a então jovem de vinte anos Clarice Lispector nos observa de modo hierático e belíssimo. Seu cabelo escuro molda uma mandíbula aristocrática que termina em belas orelhas, com a testa ampla, e seu nariz suavemente afilado destaca-se entre os olhos claros. No meio do seu rosto se destacam seus lábios carnudos e grandes, profundamente sensuais, uns lábios que viveram repletos de silêncios e cigarros.

Seu amigo Francisco de Assis Barbosa dizia que ela era um ser maravilhoso, era bonita, atraente, mas sem nenhuma sofisticação. Vestia-se sempre de branco, com blusas e sandálias, sapatos baixos. Cabelos castanhos, longos sobre seu ombro. Ria muito e gostava da vida.

Aquela bela jovem casou-se com Maury Gurgel Valente, um diplomata. Da solidão daquele casamento, cheio de mudanças de paisagens, Clarice construiu uma das carreiras mais enigmáticas e alucinantes da literatura brasileira. Uma obra de compreensão, quase incomunicável que, contudo, transcendeu a história da literatura brasileira.

Quase cem anos após o seu nascimento, a autora brasileira continua sendo uma referência. Sua narrativa deixou um grande legado: querer transformar o mundo que o ser humano contempla, dar-lhe uma guinada, e viver uma busca constante da linguagem para criar outro mundo, que tenha suas próprias normas, seu próprio modo de expressão.

A narrativa de Clarice Lispector procura a noção de existência no modo de pensá-la na escrita, por sua vez refletida nas suas personagens, que são, de modo geral, mulheres, ou homens com pensamento de mulher, cujo essencial é a concepção do corpo sustentáculo base da realidade.

Através das suas personagens, podemos ver retratados diversos tipos de mulheres, que apreendem o mundo através da noção emocional decifrada em diferentes graus. Num primeiro nível se encontram as sensações e pulsações que se traduzem nos sentimentos que vão da alegria à tristeza, da indiferença à melancolia, da inquietação à angústia. Num segundo nível, as protagonistas conseguem escapar do ciclo de repetições porque suas mentes vagam, deixando sua mente voar sobre os lugares, objetos e pessoas que as rodeiam. Encontram na sua *flanêrie* um tédio provocado pelo aborrecimento do seu cotidiano. Então, elas são tomadas por uma náusea existencial, uma “vaga náusea”, nem a complacência nem o ódio total, nem a indiferença nem o rechaço, mas uma “náusea doce”, uma náusea delicada, o nojo como uma grave doença que não as mata, mas que provavelmente as salva. A temática da náusea em Clarice Lispector define-se como pulsão vital, como manifestação do *eros – pathos* – e pela paixão por existir.

O propósito deste estudo é resgatar a herança literária deixada por Clarice Lispector e o patrimônio existencial de viver a vida na sua expressão mais literal: com paixão, conceito-chave para a compreensão da mulher contemporânea.

## Notas sobre a náusea

### Náusea filosófica: Jean-Paul Sartre

Baudelaire chamou o tédio de *ennui*, criando um novo termo para expressá-lo: *spleen*. Jean-Paul Sartre refere-se ao tédio com o termo *nausée* (náusea). Em 1938 surgia *La Nausée* (*A náusea*), um livro que o editor havia classificado como romance. Trata-se, na verdade, de uma espécie de diário metafísico escrito por um intelectual desapegado, Antoine Roquentin. Aos 35 anos, Roquentin se muda para Bouville para prosseguir seus trabalhos eruditos sobre um bandido e intrigante do século XVIII, o marquês de Rollebon. Durante permanência na cidade, divide os seus dias entre um restaurante, uma cafeteria e a biblioteca municipal do lugar. Trata-se de um intelectual que se entedia frequentemente, por mais que alardeie suas aventuras: “Atravessei os mares, deixei cidades ficar para trás, e subi os rios ou penetrei pelas florestas, e buscava sempre outras cidades. Possuí mulheres e joguei à pancada com homens” (SARTRE, 1968 p. 33)<sup>1</sup>. Este passado narrado por Roquentin não é verosímil e permite vislumbrar uma pessoa solitária, que, pelo fato de manter-se livre, não se relaciona a nada terreno. O que se deixa entrever são um tédio e uma solidão cultivados no que há de mais sórdido e de mais melancólico.

Em 1911, Miguel de Unamuno descrevia a náusea como o fundamento de todo o pensamento, inclusive do mais metódico: “Este ponto de partida pessoal e afetivo de toda a filosofia e de toda a religião é o sentimento trágico da existência” (UNAMUNO, 1942, p. 1171).

O homem passa a ser, então, “uma criança perdida à que ninguém nem nada aconselham nem apoiam, e é certamente esta situação que dá às obras que acabamos de citar sua atmosfera tensa e trágica” (SARTRE, 1968, p. 61). O aborrecimento é um termo mais complexo do que parece ser. Proveniente do latim *abhorre* (ab`de / *horre* ‘ter horror’), que significa o “horror da coisa”, “o que leva a incomodar, cansar, enfadar”; o aborrecimento carrega implícitos o abandono e o ódio ao mesmo tempo.

O ser humano é vítima da repetição diária dos mesmos acontecimentos, das mesmas palavras. Mas essa redundância do tempo e seu caráter repetitivo é o que põe o homem diante da sua própria existência. Entre esses humores sucessivos e tão contrastantes quanto as encarnações de Brahma, apenas existe, de acordo com Soren Kierkegaard, uma continuidade possível: a que se expressa no tédio. O tédio é a síntese das dissonâncias e a fusão dos contrastes.

O tédio é o estágio da indiferença por excelência. A náusea consiste em tomar a consciência do fato que nossos atos não estão automaticamente justificados. Pensamos que tudo é banal, supérfluo, e, contudo, somos *responsáveis* perante o mundo. Sentimos, então, que nossa presença e nossa existência são intoleráveis, e um medo horroroso se apodera de nós. O alcance da náusea a nível filosófico é a *responsabilidade* que podemos comprovar

---

1 N. T.: Optamos por realizar a tradução dos textos teórico-críticos citados no artigo original da autora. No caso de Clarice Lispector, citamos suas obras no original, indicando as fontes consultadas.

em nós pelo simples fato de existirmos. Essa responsabilidade, que adquirirá mais tarde um sentido moral, é evidentemente sentida primeiro como horror.

### **Náusea física: Maurice Merleau-Ponty**

— A. R. S.: Ainda falando desse livro, você leu os existencialistas ou foi influenciada por eles?

— Não, nenhuma. Mais do que isso, minha náusea é diferente da náusea de Sartre. Minha náusea é verdadeiramente sentida, porque quando eu era pequena eu não suportava o leite e quase vomitava quando tinha que beber. Jogavam gotas de limão na minha boca. Ou seja, eu sei que a náusea é no corpo todo, em toda a alma. Não é sartriana (VV. AA., 1997, p. 19).

Esta declaração feita por Clarice Lispector em uma entrevista no Museu da Imagem e do Som faz supor que seu tipo de náusea é mais física do que filosófica. Uma vez que ambas pertencem ao corpo humano e são derivadas dele, nosso estudo se estende, portanto, a ambas as vertentes. Ainda que já se tenha mencionado a náusea filosófica, partindo dos conceitos de Sartre, é necessário também indagar sobre os aspectos físicos, as causas e as consequências dessa patologia. O termo “náusea”, do latim *nausea*, ânsia, ânsia de vomitar, é uma patologia definida como o reflexo que precede o vômito e que obedece a um mecanismo neuromuscular. A sensação desse estado patológico se localiza no epigástrio e mediastino do estômago. Manifesta-se numa grande quantidade de afeições gástricas e pouco diagnosticáveis. No suco gástrico dos alcoólicos pode aparecer a náusea de modo rápido, mas também é um fenômeno puramente nervoso, seja espontâneo ou provocado. Este último caso é de origem sensorial e se observa particularmente no histerismo e na neurastênia.

De certa maneira curiosa, a mulher durante a gravidez sente esta náusea, sintoma único da mulher que está em gestação, criando. Se considerarmos, a partir do primeiro capítulo, a capacidade da criação de Clarice Lispector com as personagens, como une a trama através da linguagem, poderíamos chamar esse processo de uma gravidez da linguagem, até dar a ver suas obras, numa espécie de náusea. Quando observamos as personagens de Clarice Lispector, percebemos como continuamente encontram-se em estado de náusea. No conto “Desespero e desenlace às três da tarde”<sup>2</sup> (1975), fixam-se algumas das bases dos sintomas que se repetem no resto da narrativa da autora.

Seus estímulos são extraídos da realidade, como o acordar num dia, a contemplação do fogo do fogão, o senhor da goma de mascar, todos eles vistos através dos olhos das personagens de Clarice Lispector.

Num estudo, Hélène Cixous (1989) inclui a náusea como uma função de repulsa que pode ter um aspecto horrível e odioso, mas que, em forma de vômito, pode ter um aspecto purificador. Dizer que as personagens de Clarice Lispector estão desidratadas é um

---

2 N. EE.: O conto foi publicado no nº 25 da Revista Colóquio/ Letras, da Fundação Calouste Goulbenkian. Foi republicado em 1998, na Revista Travessia da UFSC (n. 36, p. 82-85), e está disponível no link: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/15471/14024>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

pouco arriscado, contudo, existe em *Água Viva*, por exemplo, uma clara introspecção, que é um dialogar com ela mesma, no qual se mantém um jogo de palavras, com o objetivo de encontrar o *it*, o vivo e o brando. Suas personagens tentam encontrar antídotos em face da náusea, como é extrair um acontecimento cotidiano da realidade para colocá-lo no seu próprio mundo, com o objetivo de recuperar sua hidratação.

### **A linguagem como o primeiro causador da náusea**

Se considerarmos habitualmente Jean-Paul Sartre como o criador do conceito de náusea filosófica, Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961) – contemporâneo de Sartre e pertencente também à corrente do existencialismo – propõe a busca de sentido, as explicações da existência e a própria náusea a partir da ordem corpórea.

Merleau-Ponty propõe uma nova consideração do corpo como corpo sujeito, mediador ativo entre o si-mesmo e o mundo. Nesta perspectiva, o corpo é um modo de alcançar o mundo e, em coincidência com Sartre, um modo de surgimento do mundo. O enigma do corpo é analisado por ele através da consideração das relações entre a pintura, a visão, os objetos e o espírito. Lispector diz em voz alta: “Não sou intelectual, escrevo com o corpo” (VV. AA., 1997, p. 19).

A relação imposta por Merleau-Ponty entre o corpo e a pintura não é diferente da busca de Clarice Lispector pela linguagem escrita, pela palavra, numa linguagem pitoresca. O pintor “oferece seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se vê como o Espírito poderia pintá-lo. “É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor muda o mundo na pintura” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 15). Clarice Lispector entrega-se por completo em cada traço da pintura, em cada pincelada, da mesma forma que pinta palavras.

É a comunicação do eu – eu com o eu – outro, a partir do deslocamento num mesmo, o que fundamenta a relação com o outro a partir do corpo humano. É desse modo que nos relacionamos com o mundo, diz Merleau-Ponty:

Vivemos no mundo, ou seja: nossos pensamentos, nossas paixões, nossas inquietudes giram em torno das coisas percebidas. Toda consciência é consciência de alguma coisa, o movimento em direção às coisas é essencial para nós, e a consciência procura nelas uma espécie de estabilidade que lhe falta. Conhecemo-nos a partir de nossas ações, do entorno que nos damos, e cada um de nós é para si mesmo um desconhecido a quem as coisas oferecem um espelho (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 122).

Esta relação que Merleau-Ponty marca é pensada a partir da ordem corpórea. Se há algo que caracteriza a literatura de Clarice Lispector é a minuciosa observação do minuto até a espera de uma realização epifânica dos fatos. A crítica literária a vê como uma narradora que não se prende às regras da tradição. Sua escrita, como mostra Guelbenzu, “opera como uma inovação, revelando o caminho rumo ao mistério, mas nunca o próprio mistério; leva-nos até ele, mas o multiplica; assedia-o de tal modo que a escrita se converte no corpo vivo que

rastreia e conduz seu próprio destino, e, desse modo, o leitor tem que trabalhar duplamente: sobre o espírito (o mistério), sobre a escrita (o corpo)” (GUEL BENZU, 2003).

Mais do que uma observação existencialista da relação do ser com o mundo, por meio da escrita Clarice Lispector dá forma à pintura da minuciosa realidade, de sua observação em sua relação com o outro: a alteridade. Disso resultam a náusea e a inovação de uma narração escrita como consequência da simples observação do mundo no seu mundo, sem anedotas. Uma criação de mundos para a qual o lugar não tem importância, sua pátria é a linguagem. O vômito da linguagem é, para Merleau-Ponty, o ponto básico da criação e da inspiração de todo criador, neste caso, de Clarice Lispector, chamado inspiração. De acordo com Merleau-Ponty:

Existem verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que não se sabe mais quem vê ou quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasce no instante em que ele, que não era mais do que um virtual visível no fundo do corpo materno, torna-se visível para os outros e para si mesmo. A visão do pintor é um nascimento contínuo (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 25).

Clarice Lispector, a partir da profundidade das coisas é que atua, vive e tem certa paixão pela dor da existência: “Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Essa dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando pinto” (LISPECTOR, 1980, p. 50). Pode-se definir Clarice Lispector, portanto, como aquela que escreve pintando, ou pinta escrevendo, à procura de uma linguagem que apenas a pintura pode propiciar, ou melhor, só na literatura encontra o que não tem definição na pintura. Pintura-escrita a partir de um dar-se conta e estabilizar-se durante um segundo, num instante. Da mesma maneira que Merleau-Ponty afirma: “o olho vê o mundo e o que falta ao mundo para ser quadro, é o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e na paleta, a cor do quadro que o espera, e, feito, vê o quadro que responde a todas suas carências, e vê os quadros dos outros, as outras respostas a outras carências” (MERLEAU-PONTY, 1986, p. 21).

As respostas oferecidas por Clarice Lispector em *Água viva* – a obra em que, juntamente com um *Sopro de vida*, é mais visível é a relação com a pintura – se encontram nas palavras:

Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo da fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida (LISPECTOR, 1980, p. 12).

A pintura é a palavra encarnada no corpo, e esta forma de arte confunde todas as nossas categorias, segundo o pensamento de Merleau-Ponty. Na pintura encontram-se a essência e a existência, o imaginário e o real, o visível e o invisível, além de abrir o universo onírico das essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas. Significações que adquirem sentido na palavra. Daí o trabalho de Clarice Lispector de encontrar a semente da vida, o *it*:

O que é que o escritor sabe? A única coisa que sabe é que o que fala ou escreve começa por estar mudo, apontando para o que quer significar, para o que vai dizer, e que, de repente, o fluxo das palavras vem socorrer esse silêncio, e oferece um equivalente tão exato dele, tão capaz de devolver ao próprio escritor seu pensamento uma vez que o tenha esquecido, que há que acreditar que estava falando no reverso do mundo (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 29).

Clarice Lispector começa, em primeira estância, “nomeando” as coisas, depois chega à percepção que tem delas, para alcançar um pensamento e um entendimento delas. O conhecimento das coisas torna-se, então, um sintoma do ser humano e da sua vivência. Preparado para perceber o instante, primeiramente trata de desmembrar os componentes que fazem parte do mundo.

Primeiro vem a pergunta; depois, dá-lhe o nome; em seguida, busca-se a palavra exata para defini-la. A finalidade de chegar ao entendimento dos filtros que se impõem, para que cheguem a “ser” as coisas. Merleau-Ponty (1971) diz que há que recomeçar do zero a história da palavra, ou melhor, arrancar a palavra da história. A palavra de Deus, essa linguagem anterior à linguagem, que sempre damos por sabida, nós não a encontramos nas línguas existentes nem mesclada com a história e com o mundo.

Tanto Merleau-Ponty como Clarice Lispector estão em busca do mesmo fim: encontrar a palavra exata. A existência dada com a ação “ver o mundo”, chegar e resgatar os movimentos, os instantes onde os objetos “são”, significa dar conta do delicado “ser” e “estado” das coisas. A vista, oferecida pelos olhos, é a maneira de aproximar o filósofo das coisas que compõem o mundo existencial. Segundo Merleau-Ponty (1986) o olho realiza o prodígio de abrir a alma para o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas e seu deus, o sol. Clarice Lispector aproxima-se da mesma maneira: “Evolva-se de minha pintura e destas minhas palavras acotoveladas um silêncio que também é como substrato dos olhos” (LISPECTOR, 1980, p. 74).

A prosa do mundo, escrever o mundo, é perceber que algo palpita, acende, apaga. Segundo Merleau-Ponty (1971), algo palpita e se anima: pensamento humano submerso na distância. Mas, definitivamente, não é mais que um espelhismo. Se eu não estivesse ali para perceber uma cadência ou identificar letras em movimento, tudo se limitaria a um piscar insignificante como o das estrelas, a umas lâmpadas que acendem e apagam, que respondem à corrente que passa por elas. Clarice Lispector também sente, da mesma maneira, um acender e apagar, como a respiração natural:

Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (LISPECTOR, 1980, p. 16).

Escrever o mundo com instantes debruçados em palavras: o nomear é a prosa do mundo de Merleau-Ponty e de Clarice Lispector.

## Náusea e liberdade: finalidade do existencialismo

Nosso primeiro dever de escritor é, pois,  
devolver a dignidade à linguagem  
Por fim, pensamos nas palavras

Jean-Paul Sartre, *O que é a literatura*.

Ambas as náuseas – física e filosófica – encontram-se no corpo humano, o mundo externo apenas marca uma série de gatilhos para que a náusea se exteriorize. Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty partem do corpo para chegar ao fenômeno da liberdade, a partir do seu “estar no mundo”, de sua “existência no mundo”. Se Sartre aplica sua percepção à filosofia, Merleau-Ponty o faz, ao contrário, no terreno físico.

Jean-Paul Sartre (1984) escreve, em *O que é a literatura* (1948), a seguinte afirmação: “A pessoa não é outra coisa senão sua liberdade”, uma pessoa que é responsável pelo o que é. Sartre continua dizendo: “A liberdade poderia passar por uma maldição. E é uma maldição. Mas também é a única fonte da grandeza humana”. A isso Merleau-Ponty acrescenta, em *Sentido e sem-sentido* (1948):

A liberdade será, indivisivelmente, o princípio do caos e o princípio da ordem humana. Se o sujeito, para poder ser sujeito, deve se suprimir da ordem das coisas, não existirá no homem nenhum “estado de consciência”, nenhum “sentimento” que não participe desta liberdade devoradora e que seja pura e simplesmente o que é, à maneira das coisas. Do que resulta uma análise das condutas que as mostra como sendo todas ambíguas. A má-fé e a inautenticidade são essenciais ao homem, já que estão inscritas na estrutura intencional da consciência, ao mesmo tempo a presença em si e a presença nas coisas (MERLEAU-PONTY, 1977, p. 123).

Ambas as teorias são consequentes do mesmo debate – o que Merleau-Ponty denomina “discussão do existencialismo” encontra-se inscrito no fenômeno da liberação: a liberdade.

A existência é definida por ambos como: “... o movimento pelo qual o homem está no mundo, se compromete numa situação física e social que fica constituída no seu ponto de vista sobre o mundo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 123). E Merleau-Ponty (1977) acrescenta que Sartre, “em *L’Être et le Néant*, mostra, sobretudo, que o sujeito é liberdade, ausência, negatividade, e que, neste sentido o nada é”; em consequência, a existência humana é, sobretudo, “a intuição do em-si”. A finalidade do escritor é, justamente, como menciona Sartre, contribuir para que se produzam certas mudanças na sociedade que nos rodeia, e ter a consciência de que a literatura deve ter uma função social. Contudo, o autor francês sente falta de que o homem se liberte totalmente, atuando tanto sobre sua constituição biológica quanto sobre seu condicionamento econômico, tanto sobre seus complexos sexuais quanto sobre os dados políticos de sua situação, e considera, ainda, como reafirma Merleau-Ponty,

que todo compromisso é ambíguo, já que é, ao mesmo tempo, afirmação e restrição da liberdade.

Como chegar a esta liberdade a partir da existência? O escritor comprometido sabe que a palavra é ação, sabe que revelar é mudar e que não é possível revelar sem propor a mudança, segundo Sartre (1962, p. 53). E revelar o mundo é apropriar-se dos seus significados, do que o compõe, como descrito por Merleau-Ponty. Como consequência, é nos sentimentos como o amor, o ódio, a cólera, o medo, a alegria, a indignação, na esperança e na desesperação que o homem e o mundo se revelam na sua verdade, de acordo com Sartre.

O escritor é, para Sartre, o ser que nomeia o mundo e mostra a vida que se vive no dia a dia, e quem sofre é o escritor, quando não encontra as palavras para expressar seus sofrimentos. Representa a consciência do ser humano e o modo como se eleva de imediato a uma reflexão mais profunda. O escritor é o porta-voz da condição humana. O objetivo final da obra de arte, como o da própria literatura, é mostrar o mundo a partir do livre arbítrio. “Escrever é, pois, revelar o mundo e propô-lo como uma tarefa da generosidade do leitor. É recorrer à consciência do próximo para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser. É querer viver esta essencialidade por pessoas interpostas” (SARTRE, 1962, p. 81). Se a gente escreve, de acordo com Sartre (1962), é pela necessidade de se sentir em relação com o mundo. Escreve-se com o único meio que se tem: a palavra. Daí a importância de que todo escritor comprometido “nomeie o mundo” adequadamente, porque sabe que as palavras, como disse Brice Parain, são “pistolas carregadas”. Se se fala, desaparecem.

Merleau-Ponty acrescenta a esta liberdade a fé e a vontade de querer ser livre por meio de sua ação. Se somos corpo e espírito, somos espírito encarnado, ser no mundo.

Os indivíduos da história mundial são os heróis, para Merleau-Ponty, são os escritores comprometidos, para Sartre. Ambos derivam-se da coerência existência-liberdade-compromisso. Se bem que, visto que as épocas mudam, o escritor é, então, obrigado a mostrar a época lhe coube viver e, depois, desse modo, mudar. O escritor é, para ambos, aquele que se interroga sobre sua missão unicamente nas épocas em que esta missão não está claramente sinalizada e quando é necessário inventá-la ou reinventá-la.

Tomando esses dois filósofos como base, analisaremos Clarice Lispector como uma escritora comprometida, na medida em que nomeia, revela e escreve, portanto, se compromete. “A função de um escritor é chamar o pão de pão, o vinho de vinho. Se as palavras estão doentes, é nossa responsabilidade curá-las” (SARTRE, 1962, p. 233). Finalmente, como afirma Sartre (1962, p. 112), a missão do escritor é o exercício da liberdade.

Clarice Lispector é livre desde e rumo à sua escrita. É através da epifania que ela se dá conta do mundo e, então, o expressa. Todos os seres humanos, mas em maior medida os escritores, estão sozinhos. Contudo, o que não veem claramente ante seus olhos é o que Clarice Lispector acrescenta a essa filosofia: o dar-se conta, a epifania, depois de chegar ao estado da graça.

O momento de vitória é este estado de graça, em Clarice Lispector. Ela mesma o descreve como uma graça especial, ou como uma lucidez:

Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte. O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe-se (LISPECTOR, 1984a, p. 119).

A autora continua dizendo que é uma bem-aventurança, em que o corpo se transforma em um dom porque se sente, e também tem uma beleza profunda, a pessoa se torna real. É apenas uma abertura em direção a uma terra que é uma espécie de paraíso tranquilo. Além disso, diz que, nesse estado onde a condição humana revela sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e nos seus caminhos tantas vezes intoleráveis.

### O núcleo da náusea: *A paixão segundo G. H.*

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*

*A paixão segundo G. H.* foi publicado pela primeira vez em 1964, depois de *A maçã no escuro* (1961) e antes de *Água viva* (1973). Nesse romance, Clarice Lispector retrata a náusea literária de base tanto física quanto corporal.

G. H. é uma mulher pertencente a uma classe acomodada ou burguesa, está sozinha no seu apartamento. Decide limpar o quarto da sua ex-empregada, que se demitira no dia anterior. Antes de chegar ao quarto, olha com atenção as paredes do apartamento até chegar a esse quarto, e ali se depara com um guarda-roupa, de onde, ao abri-lo, sai uma barata, fato que lhe provoca náusea e repulsa que a deixam ante a angústia existencial, a condição de ser e de não ser. G. H. divide o corpo da barata na metade, ao fechar bruscamente a porta do armário, vê uma substância esbranquiçada escorrendo de dentro do seu corpo, e sabe que isso é a essência da vida, a vida animal que, até então, ela negara que ela também tinha. Então a ingere.

Num primeiro momento, atribuíram-se às iniciais G. H. o significado de Gênero Humano, que guarda as verdades universais, que diz respeito ao que se entende como sentimentos humanos. No *Jornal das Letras*, Giulia Lanciani aponta Guido Morselli – autor de *Dissipatio* (escrita em 1973 e publicada em 1977) – como o primeiro autor dessa interpretação: “é quem esclarece o sentido que se deve atribuir ao diagrama: H. G. está no

lugar de *Humani Generis*. Clarice Lispector, por sua vez, tinha destinado a cifra para indicar o nome – nunca escrito por inteiro – da protagonista do seu romance (cuja primeira edição é de 1964)” (LANCIANI, 1985, p. 03).

Essa união, bem como os laços estabelecidos entre os espaços e os tempos diversos no mundo da protagonista, provoca uma identificação com o mesmo inseto, que permitirá a G. H. alcançar, finalmente, uma neutralidade como ser, ou seja, o *it*, conceito que desenvolve especialmente em *Água viva*, e em G. H, sua exteriorização. Neste sentido, a barata é o encontro de uma espécie de “refúgio embrionário”. No entanto, para chegar a ele, passará pelo caminho da náusea literária e da náusea física.

G. H. encarna, assim, um processo já definido previamente: existência-tédio-náusea-nome-palavra-instante-escrita-compromisso. G. H. apresenta como primeiro sintoma da náusea, tal como definida por Sartre, o fato de ter consciência de que nossos atos não estão justificados, o que nos provoca o pânico.

Esta insatisfação de ser mostra-se como uma constante nas personagens de Clarice Lispector. Em G. H., manifesta-se a necessidade de organizar seu mundo interior, o desejo que a levou a tocar o caos interno. Como ato prévio ao clímax do encontro com a barata, G. H. foi atacada pelo problema da sua existência, o ponto de partida pessoal e afetivo também mencionado por Unamuno, ao falar do existencialismo. Em Lispector lemos:

Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida – que, por uma espécie de forte ímã ao contrário, eu não transformava em vida; e também por uma vontade de ordem. Há um mau gosto na desordem de viver. E mesmo eu nem saberia, se tivesse desejado, transformar esse passo latente em passo real. Pelo prazer por uma coesão harmoniosa, pelo prazer avaro e permanentemente promissor de ter mas não gastar – eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que amor (LISPECTOR, 1990, p. 32).

Ante a contingência, sente-se uma pessoa perdida, e cria-se uma atmosfera de necessidade, a necessidade de sentir-se viva. Esta ânsia de pulso vital leva-a a inspecionar a casa, a olhar no quarto da criada e a decidir organizá-lo, numa tentativa para organizar-se a si mesma, para diminuir o tédio:

Não ter naquele dia nenhuma empregada, iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. [...] Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma? O prazer sempre interdito de arrumar uma casa me era tão grande que, ainda quando sentada à mesa, eu já começara a ter prazer no mero planejar. Olhar o apartamento: por onde começaria? (LISPECTOR, 1990, p. 37).

Evitava, assim, o vazio de não estar entretida com alguma coisa, contudo, o tédio a invadia: “Respeito o prazer alheio, e delicadamente eu como o meu prazer, o tédio me

alimenta e delicadamente me come, o doce tédio de uma lua de mel” (LISPECTOR, 1990, p. 35-36). Não interromper este tédio provocou-lhe náuseas, a hostilidade apoderou-se de G.H., a ação hostil de atacar o inimigo, a barata, no caso. Esta mesma hostilidade cresceu, até sentir-se embriagada por um tédio como o que experimenta antes e depois do encontro. Sente-se, então, rodeada e envolvida na existência total, e, com isso, percebe a vivência de ser, reconhece a existência que Sartre observa, e sente-se, então, totalmente invadida pelo terror humano de existir:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade (LISPECTOR, 1990, p. 61).

Contudo, o enfrentamento-chave se produz de maneira filosófica e corporal, provocando o vômito, o nojo. Não tinha deixado de olhar a massa branca amarelenta por cima da casca da barata. Com isso, confirmamos que, apesar da resposta dada por Lispector na entrevista realizada, segundo a qual, sua náusea era diferente da proposta por Sartre, não é tão diferente assim. Benedito Nunes diz que a náusea desempenha “a concepção-do-mundo de Clarice Lispector função reveladora idêntica à que atribuiu Sartre” (MAURA, 1997, p. 351):

Não posso! Não quero saber de que é feito aquilo que até agora eu chamaria de “o nada”! não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da barata, porque, minha mãe, eu me habituei ao encharcado das camadas e não à simples umidade da coisa (LISPECTOR, 1990, p. 88).

Teve que passar por essa náusea filosófica para chegar à física, esse copo de leite desencadeou o vômito que encheu o seu corpo por inteiro, o mesmo sintoma corporal descrito anteriormente, segundo o qual o corpo é “esse instrumento fundamental da existência que, nas considerações de Merleau-Ponty, é o que estabelece a percepção e condiciona a relação entre o ser e aquilo que está fora do ser” (COSSÍO WOODWARD, 2002, p. 26-27). Essa náusea é, então, definida como o questionamento da sua existência desde que se transforma em sintoma corporal.

Nessa relação espaço-temporal que se analisou anteriormente e que, segundo a interpretação de Elena Losada, não tem nenhuma relação com a “perspectiva psicológica, mas com a angustia metafísica, G. H. perderá o espaço e o tempo – inclusive a linguagem – e, num crescendo cheio de referências bíblicas e místicas mergulhará no nada do ser humano para ser simplesmente uma vida crua” (LOSADA, 1994, p. 123-136).

Desde o transe, existência-náusea, penetra na dimensão do nome das coisas, nome que reafirma a existência das coisas. Oferecer a palavra, conformar a linguagem e, assim, dar um entendimento à vida, converte-a numa vida que vive. Começa com a busca do nome: “Talvez eu ache um outro nome, tão mais cruel a princípio, e tão mais ele mesmo. Ou talvez

não ache.” (LISPECTOR, 1990, p. 91). O processo termina com a atribuição do seu próprio nome: “E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter nome, respondo cada vez que alguém disser: eu” (LISPECTOR, 1990, p. 179).

Então, o tédio tem sentido, produz o pós-tédio que resulta no nomear. O nomear levamos ao amor, ao tédio derivado da monotonia e da luta pela ordem: “Porque o tédio é inosso e se parece com a coisa mesmo. E eu não fora grande o bastante: só os grandes amam a monotonia. [...] Porque o tédio é de uma felicidade primária demais! (LISPECTOR, 1990, p. 144; 146).

Apenas através do tédio o mundo se entrega. Elena Losada (1994) define a *Paixão segundo G. H.* como um romance aberto, sem etapas, sem outro assunto que o ato ínfimo em torno o qual se opera a educação existencial da personagem; *A paixão segundo G.H.* é um entrecortado e ofegante monólogo interior.

Como no início de tudo está o *it*, e no final encontra-se também este *it* (aspecto que será analisado no tópico seguinte), que é o mesmo ao qual se volta, antes e depois. Dessa maneira, encerra-se a espiral: “Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à Vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo.” (LISPECTOR, 1990, p. 85).

A obra de Lispector também utiliza este processo nas personagens de seus contos, mas elas antes passam por dois acontecimentos, que são, ao mesmo tempo, uma espécie de sulcos por onde essa náusea caminha: o silêncio e a alteridade.

## **Desencadeadores da náusea: a teoria do silêncio e a teoria do espelho**

### **A teoria do silêncio: *A maçã no escuro***

Era apenas o grande espaço vazio e inexpressivo onde, por conta própria, erguiam-se pedras e pedras.

Clarice Lispector, *A maçã no escuro*.

O silêncio – a ausência de ruído, a pausa – é definido por Clarice Lispector como um espaço de acontecimento e um elemento desencadeador da náusea literária. A primeira parte de *A maçã no escuro* (1961) é a que melhor descreve esse estado, que não deixa de ser uma constante no resto da sua obra.

Diversos críticos se referiram a Clarice Lispector como uma “autora dos silêncios”. Trata-se de um silêncio que tem, por sua vez, duas consequências diretas, definidas, também, no processo da náusea, em nível corporal e em nível existencial. O primeiro tem uma relação direta com a própria personagem e o outro com sua relação com o mundo, o momento em que entra em contato com a alteridade e sua impossibilidade de comunicação.

O silêncio corpóreo, basicamente sensualista, remete ao “corpo sacralizado [...] que se funde na maré da linguagem e do tempo para arrancar palavras como quem pesca no desconhecido”, como sinaliza Antonio Maura Barandiarán (1997), a percepção do congelamento do tempo descrito em palavras.

Estabelecer uma teoria do silêncio é explorar além do silêncio mesmo. Segundo Elena Losada Soler (1994), para Clarice Lispector, foi melhor sentir as coisas do que tentar entendê-las, e é nesse sentimento – sem razão – que sua escrita é um “contínuo entrelaçamento entre o pensado e o que permanece atrás do pensamento”, que leva a linguagem ao máximo, como vimos. Mas, para Elena Losada, o objetivo de Clarice é saber o que existe depois do próprio silêncio.

O silêncio como algo íntimo, é assim que Losada (1994) a situa dentro de uma estética intimista: “[...] disparou o que poderia ser o lema da sua estética intimista: Digo o que tenho que dizer, sem literatura”. “Apenas escrevendo descobriria o que pensava e o que queria”, disse a própria Lispector.

*A maçã no escuro* trata do silêncio como ferramenta para a construção do humano. Um homem, Martim, foge da cidade depois de cometer um crime. Refugia-se num hotel que parece a linha de separação de dois mundos, cruza essa linha e encontra-se fugindo em plena noite. Quase sem consciência de si, cruza o deserto, fala com as pedras, sobe uma montanha, desce um vale, encontra uma fazenda e permanece nela de maneira passiva em troca de vários trabalhos. Fica e se cala, parece distante de tudo, observa: “Seu grande silêncio não era apatia. Era uma profunda sonolência em guarda, e uma meditação quase metafísica sobre o próprio corpo, no que ele parecia estar atentamente imitando as plantas de seu terreno” (LISPECTOR, 1982, p. 79).

Martim permanecerá na fazenda. O romance conta a reconstrução de si mesmo que o homem tenta, a partir de um ato de cólera que o retira da vida exterior e anterior, que não se trata de entender e assumir sua culpa, mas de algo mais profundo: trata-se de buscar o princípio da sua inocência, até chegar ao “instante no qual se produziu o grande desvio” e, então, quando conseguir, possa seguir a direção oposta.

A acuidade dos sentidos no silêncio é mais intensa, por entrar em contato direto com sua própria natureza, luta com ela até chegar a si próprio. Todas as coisas existentes se movem numa frequência, algumas estão ao alcance do limitado espectro do nosso ouvido, a maioria vibra e vibra sem que saibamos nada dela:

O silêncio do sol era tão total que seu ouvido, tornado inútil, experimentou dividi-lo em etapas imaginárias como num mapa para poder gradualmente abrangê-lo. [...] O ouvido, tornando-se mais modesto, tentou pelo menos calcular em que terminaria o silêncio; em casa? em algum bosque? e o que seria mesmo a mancha ao longe – uma montanha ou apenas o escurecimento que vem do acúmulo de distâncias? Seu corpo doía (LISPECTOR, 1982, p. 20).

Entretanto, é o mesmo “escutar o silêncio” o que lhe anima a seguir na busca de algo, e, assim, chega à fazenda, não sem antes ter tido uma longa conversa com as pedras e com o sol, que o anima a seguir o seu caminho. Por não ter direção fixa, o sol – a força maior

nesse momento – é o seu provedor de energia, a energia que o anima a seguir. Com o sol ele estabelece uma relação direta, o sol é o mesmo vazio existencial que ele sofre nesse momento. Martim se perde e busca o contato, começa a existir graças ao outro. Questiona, e, contudo, como ser orgânico que é, cansa-se da sua existência, da sua monotonia, precisa de mais e mais energia que alimente o seu Ser. Martim acaba abatendo-se, e nesse momento aparece a náusea da sua existência, que o desanima de seguir caminhando, do achatamento da chegada das noites e dos dias, até esquecer por completo “o motivo pelo qual quisera encontrar o mar” (LISPECTOR, 1982, p. 21). Apenas buscando a si mesmo conseguirá ver o mar, um mar simbólico e abstrato. Mas apenas através de um transe, o mesmo no qual G.H. entra, se pergunta pela passagem do tempo, e nota que é domingo:

Mas a verdade é que o descampado tinha uma existência limpa e estrangeira. Cada coisa estava no seu lugar. Como um homem que fecha a porta e sai, e é domingo. Além do mais, domingo era o primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada. Domingo era o descampado de um homem. E a sede, libertando-o, dava-lhe um poder de escolha que o inebriou: hoje é domingo! determinou categórico (LISPECTOR, 1982, p. 24).

Então, Martim sente-se sozinho. Do silêncio chega à solidão, daí, ao envelhecimento, a depreciar sua própria existência. É nesse momento que a náusea total de ser o invade:

Depois, como agora, o que Martim sentado experimentava era uma orgia muda na qual havia o virginal desejo de aviltar tudo o que é aviltável; e tudo era aviltável, e esse aviltamento seria um modo de amar. Estar contente era um modo de amar; sentado, Martim estava muito contente (LISPECTOR, 1982, p. 25).

É nessa forma de amar que se sente um cúmplice do silêncio, não mais o ataca, o silêncio agora é um grito. Uma vez estabelecida a cumplicidade entre Martim e o silêncio, em seguida estabelece-se na relação com o mundo, primeiro com as pedras, depois com os pássaros, surge a linguagem, definitivamente, a escrita em seu conjunto. Entra numa espécie de escada mística do imaginário e do humano, estabelecendo-se como sensorial no mundo. No primeiro degrau encontra-se o seu primeiro contato com o mundo inorgânico: as pedras; no segundo, o orgânico: as plantas; para chegar ao terceiro degrau: o homem, onde se localiza a linguagem e aparece a necessidade de querer expressar-se, de buscar, assim, uma linguagem nova. Martim recodifica os significantes que formam sua existência, criando para si uma espécie de linguagem existencial. Questiona-se primeiro sobre a palavra “crime”. E depois de duas semanas de silêncio chama seu crime de “ato”. Esse é o caminho que Martim segue para criar seu próprio mundo, ele, que não acreditava em palavras feitas, converte-se numa espécie de criança que aprende a falar, reconvertendo os adjetivos que não o satisfazem. E, pela primeira vez, com candura, admirou-se de si mesmo, como uma criança que se descobre nu na frente de um espelho. Converte-se, assim, em criança-adulta, transformando-se num homem abstrato. Como que por encanto, a náusea entrou e permaneceu por um tempo, abstrata como ele na náusea, primeiro filosófica, depois existencial e, finalmente, corpórea:

Mas nomeio da noite de repente se acordava vomitando, perguntando-se entre uma náusea e outra – no meio da fantasmagórica revolução que é uma luz acesa na noite – o que e que durante o dia se comera que pudesse ter feito tanto mal (LISPECTOR, 1982, p. 43).

O silêncio transforma-se de outro modo, e é nesse momento que se acentua a relação exposta: silêncio-náusea. Para sair dela, tem que haver um impulso, o *pathos*, que é a mesma relação que está tendo com o entorno. É assim que entra em outra epifania de existir, compreende o mundo, e passa da náusea para a linguagem formada por palavras, feita em instantes: náusea-linguagem-palavra-instante:

Já perto dele, porém, estava o homem sentado no chão sob a árvore. O homem comia, e o cheiro de comida fria nauseou Martim de desejo. Seu rosto se tornou urgente tímido e vil como quando uma cara implora. O cheiro voltou-lhe cru ao nariz, ele quase vomitou de nojo, tão puro estava de comida mas seu corpo ganhara um impulso novo, os passos difíceis o ultrapassaram – e em breve ele estava à frente do homem, olhando-o com minuciosa sofreguidão (LISPECTOR, 1982, p. 52).

As contraposições do silêncio levam à dualidade da existência: razão-coração. Clarice Lispector escreve em 1974 o conto “Silêncio”, incluído no volume *Onde estiveste de noite?*, em que descreve este processo de maneira mais concisa:

Pode-se depressa pensar no dia que passou. Ou nos amigos que passaram e para sempre se perderam. Mas é inútil esquivar-se: há o silêncio. Mesmo o sofrimento pior, o da amizade perdida, é apenas fuga. Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta – cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. Quantas horas se perdem na escuridão supondo que o silêncio te julga – como esperamos em vão por ser julgados pelo deus. Surgem as justificações, trágicas justificações forjadas, humildes desculpas até a indignidade. Tão suave é para o ser humano enfim mostrar sua indignidade e ser perdoado com a justificativa de que se é um ser humano humilhado de nascença. Até que se descobre – nem a sua indignidade ele quer. Ele é o silêncio (LISPECTOR, 1992, p. 95-96).

Encontramo-nos ante uma escrita do silêncio, do sagrado. Antonio Maura, na conferência mencionada anteriormente, descreve seu processo de escrita da seguinte maneira (MAURA, 1997):

Quer dizer que se trata de uma escrita do silêncio, ou se trata de uma escrita ante o silêncio? ... todos os caminhos devem ser explorados pela voz. A palavra arde como chama para iluminar o mais fundo da gruta da matéria e da energia: na força vital que se transforma em corpo e nesse corpo que se transforma em paixão, na vida. Escrita como tradução do silêncio, sim. E escrita como desafio ante o calado. Essa mulher, que talvez seja uma das únicas escritoras capaz de distinguir diferentes silêncios como nós distinguimos diferentes palavras, está comprometida com ambas as disputas. Uma mulher que foi capaz de elaborar uma linguagem habitada por buracos, uma escrita de silêncios. “O que não sei dizer é mais importante do que o que digo”. “Cada vez escrevo com menos

palavras. Meu melhor livro surgirá quando eu faça tudo sem escrever”. Nesse momento, quando as palavras mudas se sucedam umas às outras como uma respiração cadenciada, como o silencioso discurso do sangue, então algo mágico terá acontecido sucedido. Todos entenderemos sem dizer, e o silêncio será a mais rica das línguas. Escrita do silêncio e contra o silêncio, portanto. Escrita do corpo. Escrita

Em seguida, veremos como, a partir do silêncio, se chega ao contato com as coisas, o que resultará em ver o outro, a alteridade, por meio de um reflexo num espelho que determina sua comunicação ou não com o mundo que Clarice Lispector contempla.

## Teoria do espelho: o problema da alteridade

Sem a consciência da nossa identidade, seríamos seres folclóricos sem alma, como os vampiros, que não se refletem nos espelhos. Mas, o mais importante é que estaríamos impossibilitados para experimentar a empatia cognitiva, já que esta exige distinguir entre o si mesmo e os outros e compreender que os demais também possuem um eu.

Frans de Wall, *Good Natured*.

Os espelhos devem inspirar o terror, reverência e compreensão.

Mark Pendergrast, *História dos espelhos*.

Eu antes queria ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.

Clarice Lispector, *Para não esquecer*.

Conhecer o mundo implica contemplá-lo. Se bem que o espelho define o reflexo de uma luz para formar uma imagem, para realizar uma teoria do espelho em Clarice Lispector há que remeter a história desse elemento, o reflexo do outro, a história da alteridade, para que o primeiro – o que vê – adquira sentido. Estabelece-se, assim, a relação eu-você, ou seja, a forma de comunicação com o mundo.

Os espelhos somente adquirem sentido quando alguém se olha neles, nos lembra Mark Pendergrast, que observa que a história dos espelhos é a história da visão. O que se percebe nestas superfícies – às quais se atribui a qualidade de “mágicas” – é fonte de informação sobre nós mesmos: “de onde viemos, o que imaginamos, como pensamos, o que desejamos. Ao longo de toda a história da humanidade, o espelho aparece como um meio de autoconhecimento e autoengano” (PENDERGRAST, 2003, p. 13).

As personagens de Clarice Lispector, que se olham constantemente no espelho, não são exceção. Através desse reflexo, elas se autoconhecem ou se autoenganam. Na história da Antiguidade, tanto os egípcios quanto os sumérios, os etruscos, os maias, os astecas, os chineses – quase todas as civilizações antigas – utilizavam o espelho como referente místico, mas também como símbolo de cosmologia, vaidade, beleza, sexo, magia, ciência e

autoconhecimento.

No folclore judeu, por sua vez, os espelhos eram incorporados ao pensamento mágico, frequentemente como um método para se procurar o amor. Além disso, a luz e o espelho apareciam em suas obras pictóricas, arquitetônicas e literárias como símbolo da introspecção e do conhecimento divino, conforme aponta Pendergrast (2003).

Entre os etruscos, por outro lado, quando alguém morria, recriava-se sua tumba com mesas, bancos, candeeiros, brincos, como um lugar onde não faltavam espelhos, que serviam como receptáculos para a alma. “A palavra que designava a alma, *hinthial*, significava também ‘imagem refletida no espelho’” (PENDERGRAST, 2003, p. 24).

Mark Pendergrast introduz-nos, pois, uma história cujos protagonistas são os seres humanos que utilizaram o espelho por motivos diferentes. A percepção do espelho teve uma grande evolução na história da filosofia, e evoluiu no terreno da ciência. Existe, também, um tratamento da figura do espelho no mundo das paraciências, que se conhece como catoptromancia (adivinhação por meio do espelho).

Desde a antiguidade o espelho tem sido objeto de ficção em mitos, romances e lendas, por vezes referido como fonte de expressão e de conhecimento. E, enquanto a literatura reflete a transformação do espelho “sagrado” num objeto cotidiano, na pintura ele aparece como uma evolução da própria arte. É esse aspecto o que interessa a nosso estudo: na medida em que o espelho se tornou tão indispensável na vida cotidiana, e como é indispensável para as personagens de Clarice Lispector. Na medida em que veem um espelho, as personagens se descobrem. Na medida em que veem o outro, visto como espelho de si mesmas, criam-se a si próprias. Na filosofia, este processo se denomina alteridade.

Da mesma maneira que o silêncio, a alteridade é um dos elementos básicos para se entender a concepção de linguagem de Clarice Lispector, assim como a criação de suas personagens protagonistas, que mantêm uma relação irremediavelmente conflituosa consigo mesmas e uma impossibilidade de comunicar-se com os outros. Este núcleo conflituoso tem seu desfecho na náusea, e é a partir desse mesmo conflito que poderão construir e defender sua subjetividade, e então a concepção dos seus próprios mundos.

Como no folclore, em muitos povos e mitologias, o espelho ocupa um lugar importante quando se pensa que nele se reflete a alma ou o espírito da pessoa: a janela do mundo. No plano filosófico muitos autores quiseram falar dessa relação para conceber a comunicação entre as pessoas e o conhecimento de si mesmas: a alteridade. Entre os autores que se ocupam desse conceito destacam-se Martín Buber e Emmanuel Levinas.

Paralelamente ao nível filosófico onde se situam esses dois autores com uma “teoria da alteridade”, Clarice Lispector cria com a imagem do espelho uma “teoria do espelho”, para conceber o mundo, comunicar-se – ou não – com ele e conhecer suas personagens.

Martin Buber (1994) elaborou uma filosofia do diálogo ou do encontro, uma forma de existencialismo religioso centrado na relação Eu–Tu da que parte para definir o ser do homem, a vida que transcorre entre o Eu e o Isso e entre o Eu e o Tu. O Tu é um sujeito como o Eu, não é coisa nem objeto. O Isso se produz quando nosso ser se comunica com o mundo como coisa, objeto, mas não penetra nele. Marca também a diferença entre o Eu–

Tu e o Outro–Isso. Ou seja, o Eu se relaciona com o Outro, o Outro dito como Tu, ou melhor, a modo de Isso. Em todas as relações que o homem estabelece, o humano se anula, e se anula estabelecendo as relações com o outro. Este conceito, “Outro”, foi introduzido por Levinas, que diz que a maneira de evitar a anulação e o cair na mesmice é ver o Outro como absolutamente Outro, que a relação com ele é a relação com o infinito. O Outro como Outro é órfão, a vida, o estrangeiro. Em Buber, o outro, como o outro, é o Tu, com o qual estabeleço uma relação de simetria. A relação que leva até o outro se constitui, em Buber, no caminho para a própria liberdade, e se estabelece pela nossa liberdade. Em Levinas, o Outro vem sem ser chamado. Em ambos os casos, essas relações são as maneiras de se aproximar do mundo. O mundo em si, definido como “outro”, existindo, além do mais, “ao mesmo tempo em que o ser que estabelece relações essenciais com os outros o faz nessa mesma medida com o Tu eterno, o qual é definido como o Deus religioso”.

Ao tentar chegar a uma conciliação entre ambos, a alteridade se define na medida em que se conhece o mundo. O Eu–Tu e o Eu–Isso são duas maneiras de conhecer, de viver o mundo, é a nossa dualidade como seres humanos. O Eu–Isso apresenta-se como uma forma cotidiana comum, no dia a dia. O Eu–Tu também se apresenta, mas não podemos forçá-lo ou manipulá-lo, temos de nos preparar para que chegue o mundo definido como o “mundo do amor, do encontro, da experiência mística, da inocência, da criação, mais próximo ao mundo da criança, ou ser como crianças”.

Por sua vez, a relação com o Tu pode-se dar com a natureza, sem uma linguagem racional, anterior à linguagem; com os homens, de onde participa a linguagem – damos nosso Eu e aceitamos o Tu; e com as formas inteligíveis, que seria o mundo do criativo e do religioso. Não existe uma linguagem precisa, mas existe uma voz.

Não podemos viver sem o Isso, mas é no Tu onde se manifesta o espírito, pois, segundo Buber (1994), temos de procurar o silêncio para conseguir a comunicação. Vivemos em um mundo cheio de Isso, como uma sedução permanente que nos chama, interrompe, distrai, invade. No Tu vivemos nossa liberdade de ser tudo o que somos mais profundamente, de convertê-lo em ato.

Dentro do Isso, do outro, encontra-se a cotidianidade, e o Isso pode voltar a ser Tu, quando conseguirmos encontrá-lo. “Vivemos no isso, é nossa experiência, e o contato com o Tu não é habitual na nossa vida, mas todos o temos como possibilidade pessoal” (BAEZA, 2005).

A narrativa de Clarice Lispector centra-se nesse terceiro aspecto, na busca do encontro com o mundo e no Eu-Eu, à procura da identidade. Uma vez que, se no contato com o Tu conhecemos nosso ser (“eu, que sou graças ao que você é”), aí entra o medo, o temor às incertezas desse mundo efêmero e, ao mesmo tempo, existente. Entra, inclusive, o horror da náusea, na potência de encontrar. Lispector define esse processo como “a experiência maior”:

Eu antes queria ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu (LISPECTOR, 1984b, p. 20).

Na solidão e no silêncio encontram-se duas constantes em Lispector, que definirão o caminho que resulta na náusea. A partir da solidão e do silêncio, o Isso se nomeia de certa maneira, o Tu se transforma em Isso de outra, e o Tu te nomeia, te dá a razão de existir. “A aprendizagem do alfabeto do mundo, tão pessoal e caprichoso como povoado de silêncios mudos” (COBO, 2005, p. 94). Clarice Lispector se estabelece assim no Isso do mundo:

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – esse alguém então percebeu o seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não corpo. Corpo da coisa (LISPECTOR, 1980, p. 80).

Jean-Paul Sartre define o Outro como “o próximo”, enquanto aquele que objetiva o ego. Sua afirmação de que “o inferno são os outros”, em *A porta fechada (Huis Clos, 1944)*, define melhor essa ideia. Por outro lado, Merleau-Ponty segue a linha que nós defendemos, tendo o outro como fundamento para a existência do sujeito.

*Água viva, Um sopro de vida e A hora da estrela* exemplificam este processo de alteridade, ainda que no estilo de Lispector ele seja uma constante. Martim, em *A maçã no escuro*, a partir do silêncio que é necessário a esse transcurso, aproxima-se das coisas como Você, como ação. A mesma busca é a que o leva ao encontro do Eu, contudo, o homem corpóreo e sensível pode identificar-se com todos os “eus” e estar por cima deles, sem ser ele mesmo nada específico.

*Um sopro de vida e A hora da estrela* definem mais esse eu como escrita, o eu enfrenta infinitas possibilidades de escrever a si próprio. “Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-á. Esse vosso Deus que nos mandou inventar.” (LISPECTOR, 1981, p. 23).

Espelhos paralelos, repetição de imagens. Maria de Santa Cruz mostra que a existência se constrói por uma “mascarada simbólica” através da escrita. Escrever-se é a maneira que o sujeito tem de se compreender e de compreender o mundo. Assim, a alteridade se transforma na “maneira de apropriação do estranho”, modos pelos quais se anula ou dissolve a estranheza, a partir do pressuposto de que existe um “excesso de sentido” na alteridade, que resiste a toda a tentativa de apropriação.

A alteridade também é alcançada através do olhar de si mesmo num espelho. Define-se, então, o próprio Eu-Eu. Outra forma de construir uma identidade é apropriar-se dela e assim existir. O artigo de Elena Losada (LOSADA, 1997), “Três imagens (com espelho) na obra de Clarice Lispector: Lori, Glória e Macabéa”, confirma esta ideia: o espelho é a figura principal, tratada sempre como reafirmação da identidade das personagens: “o desejo de ser e a consciência de que apenas poderão ser sendo mulheres, e chegando a ver num espelho seu rosto nu”. Macabéa como se fosse uma personagem criada por Sartre, não está dotada de

uma razão de identidade. Está aniquilada pela autora e apenas surge a partir da morte.

Elena Losada também destaca o papel de Lóri em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, porque, diferentemente da identidade buscada por Lóri através do espelho, Macabéa só encontra nele a anulação da sua identidade: “o espelho de Lóri só reflete sua aparência; o de Macabéa – maleficamente – não reflete nem isso. Macabéa é invisível, não aparece, portanto, não é”. O trecho a que Elena Losada nos remete corresponde ao momento em que Macabéa se olha pela primeira vez num espelho, vê que é feia e desgraçada

Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem (LISPECTOR, 1981, p. 32).

Macabéa é invisível, pois não tem uma comunicação Eu-Eu, e muito menos Eu-Tu, portanto, não é, perde sua identidade como mulher e como ser humano. O artigo de Elena Losada tem como base a continuação da identidade feminina, ou seja, chegar ao total desnudamento do ser mulher e reivindicar-se no mundo, como também dizia Hélène Cixous: “A piedade é deformante, é paternalista ou maternal, enverniza, recobre, e o que Clarice Lispector pretende aqui é desnudar, na sua minúscula grandeza, esse ser” (CIXOUS, 1989, p. 168). No espelho é onde se confirma a identidade das personagens, e da própria Clarice Lispector: “[...] é o espelho ante o qual as mulheres confirmam sua identidade e sua beleza, o espelho mágico, arquetípico e masculino da madrasta da Branca de Neve. Mas agora o espelho, que apenas pode refletir aparências, fica minimizado pelo descobrimento da essência de ser mulher. Este é o segredo que o espelho ignora” (LOSADA, 1998, p. 127-137).

A criação de espelhos frente à frente é uma constante na narrativa de Clarice Lispector: cria uma personagem, que, por sua vez, cria outra. As personagens de Clarice Lispector se relacionam diretamente à Alteridade e com a impossibilidade de se comunicar com os outros. “Suas protagonistas têm dificuldades para se compreender e se aceitar em paz consigo mesmas, e a falta de comunicação é consequência natural disso” (VITALE, 2003). Justamente por essa falta de comunicação produzida pela náusea, as personagens de Lispector tentam uma ou outra vez relacionar-se com o mundo através da nomeação. Cossío Woodward (2002) também nota essa falta de comunicação, e ressalta que, mais que uma anedota que sinaliza, existe na narrativa de Lispector “um assunto muito mais difícil de resolver, a incomunicação humana”. Cossío centra-se no conto “Amor”, mas, nas entrelinhas, assinala que esse aspecto é uma constante em toda a obra de Clarice Lispector. Nádia Batella Gotlib (1995) reitera, no seu estudo, esta incapacidade da autora para entrar em contato com o mundo – uma mulher que tem sede de ser gente, mas que está no meio do deserto, na solidão.

O espelho é uma imagem pela reflexão, a alteridade é uma maneira de ser espelho do outro. O outro definido com escritos, escritos como janelas e como portas, já disse Maura (1997), que servem para comunicar espaços, como espelhos, que refletem e revelam.

## O uso do monólogo interior como salvação

Gira sobre si próprio, fosco, e se aproxima do espelho.  
CALÍGULA. Calígula! Você também, você também é culpado. Então, não é verdade? Um pouco mais, um pouco menos! Mas quem se atreveria a me condenar neste mundo sem um juiz, onde ninguém é inocente? [Com tom de angústia, jogando-se contra o espelho] Veja, Helicón não veio. Não terei lua. Mas que amargo é estar certo e chegar sem remédio à consumação. Porque temo a consumação. Barulho de armas! A inocência prepara seu triunfo. Porque não estarei no seu lugar! Tenho medo. Que nojo, depois de ter depreciado os demais, senti a mesma covardia na alma. Mas não importa. O medo também não dura. Encontrarei esse grande vazio onde o coração se apazigua.

Albert Camus, *Calígula*.

Clarice Lispector lança a sua própria voz contra esses espelhos, daí o uso constante do monólogo interior – característica principal, talvez a única, pela qual se associa a Virginia Woolf, o uso de um monólogo interior definido como discurso indireto livre que reproduz os mecanismos do pensamento, ou melhor, a associação de ideias.

Geralmente, o monólogo, como técnica narrativa, caracteriza-se porque funde, através da imaginação de uma personagem, o mundo real ao mundo interior. As personagens de Clarice Lispector, ao serem incapazes de contatar com o mundo real, simplesmente ficam na relação do Eu–Eu–Outro, e não o Eu–Outro–Eu. Um Eu que não pode se justificar nem esclarecer sobre sua razão de ser, e que, portanto, não estabelece uma relação com o mundo.

Essa incapacidade de se relacionar com o mundo é o conduto da náusea que resulta na epifania não resolvida, a aparente revelação de um instante, desse redemoinho de ideias que flui por sua consciência, que dura apenas um instante e que, por não ter satisfação no exterior, desaparece. A vida continua seu ritmo normal.

Nesses diálogos consigo mesma, as personagens de Lispector desnudam-se completamente, expressam seus sentimentos mais ocultos, seus desejos reprimidos e todos seus mundos diferentes a partir do seu interior. Além do espelho, através do diálogo encontram outra forma de desnudar-se ante o mundo.

Olga de Sá (2000) parte do conceito de duração bergsoniana, passando pelas digressões de Sartre e o *Stream of consciousness* de Meyerhoff, para elaborar sua própria teoria do monólogo interior que causa dois efeitos: interno e externo. Olga de Sá extrai da filosofia de Bergson o conceito de “duração” (*durée*), que se identifica com o fluir da consciência e da sensibilidade, sempre diferente, cujo ritmo é o próprio ritmo da vida. Afirma no seu estudo que toda filosofia existencialista, no sentido mais amplo do termo, está permeada pelo conceito de tempo vivo da consciência, pois apenas este pode construir a essência humana por vários atos de existir. A essência do homem não está antes da sua existência, mas nela se moldam os atos responsáveis daquele que assume sua vivência, tal como afirmava Sartre.

Assim, utiliza, nas palavras do crítico Adonias Filho, um monólogo dostoiévskiano onde o contar se intelectualiza, “se funde com a linguagem, num estado de descoberta literariamente excepcional, há sangue e vida nesse monólogo” (SÁ, 2000, p. 50). E coincide com João Guimarães Rosa, no que a escrita de Lispector reflete uma consciência conceitual do mundo, que é o existencialismo.

Olga de Sá exemplifica sua teoria com a personagem de Joana, em *Perto do coração selvagem*, em que, no transcurso da sua vida, percebe certo abandono que termina com o tédio do casamento – antes uma tentativa de viver, agora uma decepção –, para terminar num monólogo interior com o qual busca apenas uma identidade. Uma digressão, uma fragmentação, quebra de uma aparente ordem causal exterior. Contudo, é uma constante em todas as personagens. Existe também outra personagem, o leitor, a quem chega mediante esse monólogo interior que estabelece um diálogo com o receptor, como, por exemplo, no caso de Macabéa, quando, depois de inventar sua morte, o narrador se dirige ao leitor, seu contínuo outro, o destinatário da sua narrativa. Converte-se, assim, em um diálogo a *posteriori*: uma vez descoberta sua identidade, transmite-a ao leitor.

O uso do monólogo interior é, desse modo, um discurso indireto livre. Representa um mergulho no fluxo de consciência das personagens para conhecer seus pensamentos e sentimentos, relacionados diretamente ao seu desejo de viver, de analisar a consistência da vida e de participar no processo de escrita com o narrador, como faz Rodrigo S. M., em *A hora da estrela*.

Dessa maneira, este tipo de escrita nos leva à incomunicabilidade entre as personagens das obras de Lispector, à não identificação com elas, pois o tempo vai tratar de assegurar sua própria identidade. A mesma personagem que monologa se fecha à possibilidade de se conhecer graças ao Outro, mas ao não estar no “Outro”, estabelece uma não comunicação com o mundo, com sua existência.

E assim como o existencialismo está permeado por um conceito de tempo vivo da existência, o monólogo é uma maneira de entrar em contato com ele, e no monólogo interior fluem as consequências da própria náusea. O monólogo é um conduto, um canal que envolve todos os sintomas consequentes. Lispector apresenta, a partir de um monólogo religioso em *A paixão segundo G. H.*, outro caso místico em *Um sopro de vida*, até o provocado pelos diálogos vazios das personagens com os interlocutores, por exemplo, no caso de Macabéa. Sempre latente o símbolo do espelho, que também chega a ser um detonante epifânico que penetrará toda a obra literária de Clarice Lispector.

### **A náusea literária em Clarice Lispector**

Em junho de 1989, o poeta Joseph Brodsky proferiu uma conferência no Dartmouth College intitulada o *Elogio do aborrecimento*, em que relata que o aborrecimento é um fenômeno que é fruto da repetição. A essência da vida consiste, justamente, na monotonia em tudo o que se ajusta a um padrão. É esse estado de ânimo que o tempo envolve, uma pessoa se levanta na

mesma hora, tem-se um trabalho fixo, vive-se na mesma casa, tem-se o mesmo quarto, tem-se a mesma vida, olham-se os mesmos rostos, pronunciam-se os mesmos nomes, as mesmas palavras: se é o mesmo “eu”. O homem, pela repetição, se aborrece. A cotidianidade é a causa da incubação do aborrecimento. Quando esse estado se apresenta – que, para Heidegger, é o pior estado de ânimo, pois implica uma imobilização do ser –, se têm duas opções: tocar a fundo, mergulhar nele, abrir a janela. Ou então deixá-lo simplesmente passar e ficarmos presos nessa vertigem ensimesmada.

As personagens de Clarice Lispector optam pela primeira opção, e ao tocar a fundo projetam um mundo interior rico em matizes psicológicos graças a uma consciência que flui através do monólogo interior. Por fora não existe outra coisa além de bondes, máquinas de escrever, folhas em branco, quartos, espelhos, um cachorro... Mas basta que Clarice Lispector se introduza na consciência de uma personagem para que se desenovele um complexo emaranhado linguístico, brilhantes associações de uma crueldade reflexiva, uma voz que, a partir da sua singularidade, brota para jogar as luzes sobre as questões fundamentais da existência.

As personagens de Clarice Lispector se aceleram emocionalmente, se precipitam psicologicamente a um extremo tal, que transcendem as noções espaciais e temporais, passam da compreensão lógica para a compreensão emocional dessas mesmas categorias. É um estado de ânimo de uma intensidade excessiva que, contudo, permanece reprimido até o fim, o que explica o destino desgraçado dos suas personagens protagonistas:

Quero antes afiançar que essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu?” cairia estatelada e em cheio no chão. É que “quem sou eu” provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.

A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham (LISPECTOR, 1981, p. 20).

A náusea literária encontra-se situada neste êxtase melancólico. É a encarnação do sujeito moderno portador de uma náusea, cuja origem é anímica, social, psíquica ou filosófica. Sua solução é, sem dúvida alguma, artística. A obra de Clarice Lispector é redescoberta uma e outra vez pelo leitor, na medida em que seus textos foram construídos de maneira comprometida com seus leitores. A literatura de Lispector é uma literatura da liberdade que se resume na cadeia: náusea-palavra-instante-escrita-compromisso, que volta a abrir-se para se transformar em espiral.

HERNANDÉZ TERRAZAS, C. The Poetics of Nausea in Clarice Lispector. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 7, n. 2, p. 209–235, 2015.

## Agradecimentos

A Elena Losada Soler, a cujos conhecimentos e a sabedoria, agradeço. Aos meus irmãos, sempre presentes. Aos meus amigos, especialmente Sergio Loo, Leticia Cortés Meyer e Blanca Martinelli. E ao Ismael Llopis, minha respiração de cada dia.

## Referências

ALBÉRÈS, R. M. *Jean-Paul Sartre*. Trad. José Desumbila. Barcelona: Editorial Fontanella, 1968.

BAEZA, H. Martin Buber. *Revista Alcione*, Santiago de Chile, n. 9, 2000. Disponível em: <[http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object\\_id=216](http://www.alcione.cl/nuevo/index.php?object_id=216)>. Acesso em: 24 nov. 2005.

BUBER, M. *Yo y tú*. Trad. Horacio Crespo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión S.A.I.C., 1994.

COBO, J. G. Clarice Lispector. *Inti*: Revista de literatura hispânica, Cranston – Providence, v. 1, n. 61, p. 91-106, 2005. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2320&context=inti>>. Acesso em: 24 nov. 2005.

COSSÍO WOODWARD, M. Prólogo. In: LISPECTOR, C. *Cuentos reunidos*. Trad. Cristina Peri Rossi. Madrid: Alfaguara, 2002. p. 26-27.

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

GUELBENZU, J. M. Relato de un sacrificio. *Babelia, El País*, Madrid, 10 de mayo 2003.

LANCIANI, G. Os espelhos de Clarice Lispector. *Jornal de Letras*, Lisboa, n. 01, p. 03, 1985.

LISPECTOR, C. *Silencio*. 1. ed. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Grijalbo, 1988.

\_\_\_\_\_. *La hora de la estrella*. 2. ed. Trad. Ana Poljak. Madrid: Siruela, 2001.

\_\_\_\_\_. *La manzana en la oscuridad*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2003.

\_\_\_\_\_. *Agua viva*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2004.

\_\_\_\_\_. *La pasión según G. H.* 3. ed. Trad. Alberto Villalba Rodríguez. Madrid: El Aleph Editores, 2005.

\_\_\_\_\_. *Aprendiendo a vivir y otras crónicas*. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Para no olvidar*. Crónicas y otros textos. 1. ed. Trad. Elena Losada Soler. Madrid: Siruela, 2007b.

LOSADA SOLER, E. Clarice Lispector: La palabra rigurosa. In: CARABÍ, A.; SEGARRA, M (Org.). *Mujeres y Literatura*. Barcelona: PPU, 1994. p. 123-136.

\_\_\_\_\_. Tres imágenes (con espejos) en la obra de Clarice Lispector: Lori, Gloria y Macabéa. In: VV. AA. «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y silencio». *Anthropos*, Barcelona, n. Extra 02, p. 55-58, 1997.

\_\_\_\_\_. “¿Bonita? No, mujer”. Dos imágenes del cuerpo femenino en la obra de Clarice Lispector: Lori y Macabea. In: CARABÍ, A.; SEGARRA, M (Org.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: PPU, 1998. p. 127-137.

MAURABARANDIARÁN, A. *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. 387f. Tese (Doutorado). Departamento de Filología Românica. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1997. Disponível em: <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3065701.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. «Clarice Lispector: La escritura del cuerpo y el silencio». *Revista Anthropos*. Barcelona, Anthropos Editorial, n. 2 (Extra), 19 de diciembre de 1997. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2007.

\_\_\_\_\_. Apresentação. *Espéculo* - Revista de Estudios Literarios de la UCM, Madrid, n. 7, s/p., noviembre de 1997. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm>> Acesso em: 20 dez. 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *El ojo y el espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Editorial Paidós, 1986.

\_\_\_\_\_. *La prosa del mundo*. Trad. Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus, 1971.

\_\_\_\_\_. *Sentido y sinsentido*. Trad. Narcís Comadira. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

PENDERGRAST, M. *Historia de los espejos*. Trad. María Eugenia Ciocchini Suárez. Barcelona: Ediciones B, 2003.

SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SARTRE, J-P. *¿Qué es la literatura?*. Trad. Aurora Bernández. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962.

\_\_\_\_\_. *La náusea*. 1. ed. Trad. Aurora Bernández. Madrid: Editorial El País (Clásicos del siglo XX), 2002. p. 92.

UNAMUNO, M. *El sentimiento trágico de la vida*. 1. ed. Madrid: Aguilar, 1942.

VITALE, I. En las tinieblas de la materia. *Letras Libres*, Madrid, s/v, s/n, p. 58-61, octubre de 2003. Disponível em: <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/clarice-lispector-en-las-tinieblas-de-la-materia>>. Acesso: 20 dez. 2007.

VV. AA. «Clarice Lispector. La escritura del cuerpo y el silencio». *Anthropos*, Barcelona, Extra 02, 1997.

### Referências para a tradução

LISPECTOR, C. Desespero e desenlace às três da tarde. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 25, p. 50-53, mai/ 1975. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=25&p=50&o=r>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

\_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. Estado de graça. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a. p. 119-121.

\_\_\_\_\_. A experiência maior. In: \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1984b. p. 20.

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

\_\_\_\_\_. Silêncio. In: \_\_\_\_\_. *Onde estivestes de noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 94-97.

Original recebido em: 13/04/2015; aceito em: 05/06/2015

Tradução recebida em: 27/10/2015