



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 23 - dezembro de 2019**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p4-23>

**Clarice Lispector e a poética da coisa**

**Clarice Lispector and the poetics of it**

*Arnaldo Franco Junior\**

**RESUMO**

Este artigo aborda a experiência do insólito na obra de Clarice Lispector a partir do estudo de textos curtos, publicados como crônicas. Nesses textos, o contato com a primariedade viva dos seres e das coisas constitui-se como uma experiência transformadora que produz um descortínio que abala as relações eu-outro. A reflexão se fundamenta na obra da autora, baseando-se em categorias que se oferecem ao leitor na própria obra. No caso de Lispector, o procedimento analítico segue paralelo à consideração de que sua obra constitui um paradoxal sistema de ideias que desestrutura os sistemas binários que pautam o senso comum e a vida ordinária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alteridade; Clarice Lispector; Descortínio; Epifania; Insólito

**ABSTRACT**

This paper deals with the experience of the uncanny in Clarice Lispector's oeuvre drawing from short texts published as narrative accounts. In those texts, the contact with the living primariness of beings and things constitutes a transformative experience that produces an unveiling that shakes up I-Other relations. The reflection is based on categories that are offered to the reader in the author's oeuvre itself. In Lispector's case, the analytic procedure runs parallel to the consideration that her literary work constitutes a paradoxical system of ideas that undermines the binary systems which guide common sense and ordinary life.

**KEYWORDS:** Alterity; Clarice Lispector; Epiphany; Uncanny; Uncovering

---

\* Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP – São José do Rio Preto – SP – Brasil – [arnaldo.franco-junior@unesp.br](mailto:arnaldo.franco-junior@unesp.br)

### **Uma poética da coisa**

Um dos modos pelos quais o insólito se manifesta na obra de Clarice Lispector é o descortínio da existência primária dos seres e das coisas, em geral efetuado por um narrador de 1ª pessoa. O contato da consciência desse narrador com a matéria primária que constitui os seres é, na literatura da escritora, fonte permanente de fascínio e horror, de deslumbramento e medo, constituindo uma revelação epifânica muito singular. Seja em contos e romances, seja em textos curtos como aqueles publicados sob a rubrica de crônicas, Lispector recorrentemente se deteve sobre esse perturbador encontro com o ser-em-si da coisa – tomada, sempre, como figuração da alteridade.

Na literatura de Lispector, há sempre dois distintos momentos dessa experiência de contato: a vivência do contato com a primariedade viva da coisa – fenômeno que ocorre sem palavras, e que é, inclusive, idealizado como fenômeno que abole ou suspende a linguagem, e a elaboração da vivência do contato com a primariedade viva da coisa por meio da palavra, do trabalho de linguagem que se converte em texto, literatura.

Há, obviamente, um paradoxo na formulação desses dois momentos porque os narradores e/ou personagens de Lispector – seres de linguagem – afirmam que seu contato com a primariedade viva da coisa se dá sem palavras, ambicionando, com isso, afirmar que se dá de modo direto e não mediado pela linguagem. No entanto, as próprias ações do pensamento e da percepção (que não se reduzem nunca, no caso humano, ao aspecto orgânico do corpo e dos sentidos) evidenciam que a linguagem não é abolida. Do contrário, não haveria memória do vivido para ser transformada em relato da experiência vivida.

Dessas observações iniciais, devemos reter que: a) é inescapável para o homem a sua constituição a partir da linguagem; b) para além ou aquém da linguagem, o homem deixa de existir como humano, reduzindo-se à condição de organismo vivo ou coisa; c) Lispector afirma, em sua literatura, a ambição de entrar em contato direto e não mediado pela linguagem com o ser-em-si dos seres e das coisas; d) a ambição de realizar o contato direto com o ser-em-si dos seres e das coisas constitui, na literatura da escritora, um conflito permanentemente revisitado. Em suma, um dos projetos artísticos que se pode reconhecer no trabalho da autora é a reflexão sobre os limites da linguagem, outro modo de nomear a sua *poética da coisa*.

Ao promover uma quase negação da linguagem tal como ela se apresenta no correr dos dias, Lispector busca, portanto, reinstalá-la, de modo primordial, na própria coisa com que seus narradores ou personagens principais se defrontam.

## 1 Limites da análise

Um modo de entender o procedimento de redução da linguagem à própria coisa é pensar que a comunicação, na vida e na arte, se dá entre três polos: o de quem fala ou escreve, o de quem ouve ou lê e o do que é tematizado, mas que, por não ser simples nomeação, corresponde, antes, à retomada – não inaugural, portanto – de um tema já explorado algures pela fala ou pela escrita, de onde, com ele, acontece a invocação de uma voz. Nesse sentido, três vozes comporiam a comunicação na criação artística: a voz de quem fala ou escreve, a de quem ouve ou lê e a do herói, entendido, este último, como a pessoa ou coisa que é retomada como uma voz a partir do que já se falou/escreveu. É o que parecem propor Voloshinov/Bakhtin (s.d.) ao afirmar que, na criação artística, pode haver lugar para um terceiro participante na relação modelarmente dual da comunicação cotidiana.

[...] qualquer locução realmente dita em voz alta ou escrita para uma comunicação inteligível (isto é, qualquer uma exceto palavras depositadas num dicionário) é a expressão e produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou o quem) da fala (o herói). (VOLOSHINOV; BAKHTIN, s/d, p. 13).

Esse modo de conceber a criação artística permitiria pensar, na literatura de Clarice Lispector, a pretensão de redução dos seres e das coisas a sua existência primária como uma atribuição a seres e coisas do lugar central do herói (o objeto do enunciado), mas tomado como o lugar da voz primordial não maculada pela sequência dos diálogos e das retomadas (uma voz primeira, portanto). Vista desse modo, essa pretensão de redução da linguagem à coisa na obra de Lispector poderia ser considerada como parte da composição do herói pela autora, em sua criação literária.

Corroboraria essa interpretação o que diz Bakhtin (1997) sobre a relação de alteridade na produção artística. Para ele, a condição de autor está ligada à ideia de *extraposição* e de ocupação do lugar de *outro do outro*. A possibilidade de ocupar a posição do ouvinte/leitor sem sair da posição daquele que fala ou escreve, isto é, a

possibilidade de extraposição, estaria ligada ao fato de que, na relação de alteridade, sempre conta o *excedente de visão*<sup>1</sup>. O falante sempre tem em relação ao ouvinte um excedente de visão que extrapola o que o ouvinte pode autoatribuir-se, e essa extrapolação é reversível na troca dialogal. Na criação artística, o autor<sup>2</sup> se estabelece a partir do excedente de visão criado pela ocupação do lugar de *outro do outro*. Portanto, a posição do autor – também ela uma extraposição – não seria nem a do falante, nem a do ouvinte, ambas mutuamente dependentes, mas, tomando-se o falante como ponto de partida, seria a sua extraposição para a posição de *outro* do ouvinte, lugar de máximo excedente de visão.

Ora, pretender reduzir os seres e as coisas à sua existência primária pode ser possível quando se alia a participação do terceiro elemento (o herói<sup>3</sup>) na comunicação artística à ocupação do lugar de *autor criador*, isto é, o lugar de *outro do outro*<sup>4</sup>, ocasião em que os seres e as coisas, dotados de voz, se interporiam como esse terceiro

<sup>1</sup> Segundo Bakhtin: “Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: [...], o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que [...] são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem. Esse excedente constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. [...] // O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade.” (BAKHTIN, 1997, p. 43-45).

<sup>2</sup> Segundo Bakhtin: “O autor é o depositário da tensão exercida pela unidade de um todo acabado, o todo do herói e o todo da obra, um todo transcendente a cada um de seus constituintes considerado isoladamente. Esse todo que assegura o acabamento ao herói não poderia, por princípio, ser-nos dado de dentro do herói, o herói não pode viver dele e inspirar-se nele em sua vivência e em seus atos, esse todo lhe vem [...] de outra consciência atuante, da consciência criadora do autor. A consciência do autor é *consciência de uma consciência*, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. [...] o discurso do herói sobre si mesmo é impregnado do discurso do autor sobre o herói; o interesse (ético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor.” (BAKHTIN, 1997, p. 32-33, grifos nossos).

<sup>3</sup> Em sua tradução de *Estética da criação verbal*, Paulo Bezerra (2003) prefere o termo “personagem” em vez de “herói” para denominar o ser textual referido por Bakhtin. No presente trabalho, utilizo o termo “herói”, empregado na tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira (1997), o qual deve ser remetido à ideia de personagem e não apenas à ideia de herói.

<sup>4</sup> Cf., além de Bakhtin (1997), também Lemos (1994). Para Bakhtin, segundo a autora, “a relação autor-personagem se dá como acontecimento estético a partir do momento em que o autor assume [o] excedente de visão como uma posição extraposta ou exotópica que lhe permite construir a personagem como totalidade. Ainda que reconheça [...] que em um primeiro momento da atividade estética pode haver identificação, empatia ou mesmo fusão, [Bakhtin] afirma que essa atividade só tem realmente início quando o autor se volta para si mesmo e se afasta para dar forma e completude ao material, produto da identificação. Esse necessário movimento de volta a si mesmo, representado pela metáfora espacial do *estar fora*, que se opõe ao *estar dentro* da identificação, é que põe em ação não o eu do autor, mas o autor enquanto *outro do outro*.” (LEMOS, 1994, p. 40-41, grifos da autora).

participante, movendo-se sob o efeito de certa autonomia em relação ao autor e ao leitor. Esse contexto teórico aplicado a Lispector corresponderia a admitir que, ainda sob o efeito dessa relativa autonomia, os seres e as coisas expressariam o seu “ser-em-si”. Resta, porém, um senão. Assim concebida, essa voz seria o produto de diálogos e de retomadas e marcaria o caráter essencialmente dialógico da linguagem. O efeito de apagamento da linguagem para que a coisa se diga como tal, como tudo em linguagem, é, portanto, um efeito de sentido. A essa leitura, parece opor-se o projeto de Lispector de ultrapassagem da linguagem ou, nos termos em que aqui formulo, de redução da linguagem à *coisa-em-si*.

## 2 Fazendo contato com a coisa: o “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira*

Em *A legião estrangeira*, publicado originalmente em 1964 e dividido em duas partes, vamos encontrar textos breves em que o conflito dramático se dá entre a consciência de um narrador protagonista e a matéria viva (concreta ou metafórica) de um outro com o qual ele se depara. Esses textos estão reunidos sob o título de “Fundo de gaveta”, segunda parte do livro que, posteriormente, foi publicada na década de 1970 como livro sob o título de *Para não esquecer* e, também, teve vários de seus textos republicados na coluna de crônicas que Lispector assinou para o Jornal do Brasil entre agosto de 1967 e dezembro de 1973. A maioria dessas crônicas foi, na década de 1980, publicada no livro *A descoberta do mundo*.

Já em “Os espelhos de Vera Mindlin”, segundo texto de “Fundo de gaveta” e escrito a partir de uma visita à exposição da artista, vamos encontrar uma narradora fascinada diante do *ser-em-si* do espelho. Vejamos o primeiro parágrafo desse texto:

O que é um espelho? Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos. – Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem intensa e insistente *ad infinitum*, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos, os reflexos dessa dura água. – O que é um espelho? Como a bola de cristal dos videntes, ele me arrasta para o vazio que no vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios. – Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. (LISPECTOR, 1964, p. 129-130).

A repetição da pergunta “O que é um espelho?” evidencia, no trecho citado, uma preocupação com o ser-em-si do objeto. Não se trata de reafirmar a definição que explica o objeto pela vivência ordinária – funcionalizada e utilitária – que usualmente se tem dele. Trata-se, ao contrário, de buscar contactar o ser-em-si do espelho para tentar traduzi-lo em palavras, oferecendo essa nova vivência como forma escrita elaborada que visa perturbar o leitor. Não à toa, a afirmação “Não existe a palavra espelho – só espelhos, pois um único é uma infinidade de espelhos” se segue à pergunta que abre o texto. Um paradoxo se manifesta imediatamente na afirmação de que a palavra espelho não existe, tanto sugerindo a irredutível diferença entre o nome e o ser nomeado quanto insinuando uma distinção entre a vivência do contato com a primariedade da coisa e sua posterior tradução por meio de palavras, forma linguística trabalhada pelo pensamento e pela sensibilidade. Tanto é assim que a potencialidade física para multiplicar-se a partir de si mesmo que um espelho tem, seja ao fragmentar-se em pedaços, seja ao refletir-se infinitamente quando colocado diante de outro espelho, é metaforizada como “mina fascinante e sonambúlica” na sequência da reflexão proposta. A proposição do contato com o ser-em-si do espelho faz com que ele se converta em objeto inquietante comparado à “bola de cristal dos videntes” e ganhe vida ao arrastar o narrador “para o vazio que [nele é] campo de silêncios e silêncios” (LISPECTOR, 1964, p. 130), convidando-o a “ir para sempre em frente sem parar”.

Ao transformar “Fundo de gaveta” no livro *Para não esquecer* (1978), Clarice reescreve “Os espelhos de Vera Mindlin”, retirando dele as referências a Vera Mindlin e suas obras e passando o narrador da 3ª para a 1ª pessoa. Em “Os espelhos”, novo título do texto, é um narrador de 1ª pessoa que protagoniza o defrontar-se diretamente com o ser-em-si do espelho. Vale a pena comparar as duas versões:

Os espelhos de Vera Mindlin	Os espelhos
<p>Quem, como Vera, olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério. Para isso há-de se surpreendê-lo sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha.</p> <p>Vera deve ter precisado de sua própria</p>	<p>Quem olha um espelho conseguindo ao mesmo tempo isenção de si mesmo, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade é ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele o vestígio da própria imagem – então percebeu o seu mistério. Para isso há-de se surpreendê-lo sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha.</p> <p>Devo ter precisado de minha própria</p>

delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho em que eu me veja sou eu, mas espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: Vera viu o espelho propriamente dito. (LISPECTOR, 1964, p. 130).	delicadeza para não atravessá-lo com a própria imagem, pois espelho em que eu me veja sou eu, mas espelho vazio é que é o espelho vivo. Só uma pessoa muito delicada pode entrar no quarto vazio onde há um espelho vazio, e com tal leveza, com tal ausência de si mesma, que a imagem não marca. Como prêmio, essa pessoa delicada terá então penetrado num dos segredos invioláveis das coisas: Vi o espelho propriamente dito. (LISPECTOR, 1984, p. 10).
---	--

No texto reescrito, a passagem da narração da 3ª para a 1ª pessoa do discurso evidencia que o narrador reivindica o protagonismo da experiência ali narrada. Ver a coisa em si ou, nos termos de *Água viva*, deparar-se com o “é da coisa”<sup>5</sup>, é uma obsessão recorrente nos textos de Clarice Lispector. Observe-se que na caracterização do ser-em-si do espelho, vazio porque eliminada a sua função utilitária principal de refletir o que quer que se ponha diante dele, ele é descrito como vivo: “espelho vazio é que é o espelho vivo”. Ver o “espelho propriamente dito”, portanto, é prescindir radicalmente do eu (no sentido de que é como “eu” que cada um se constitui na relação com o interlocutor) para entrar em contato com a alteridade radical do outro, aquela que não admite nenhuma projeção, nenhum reflexo. É exercício cuja delicadeza e despojamento corresponderia a se colocar na posição de *outro da coisa*, o que permitiria penetrar “num dos segredos invioláveis das coisas”. Pode-se ler nesse jogo entre o narrador e o espelho uma alegoria da relação eu-outro, relação que é pedra permanente no meio do caminho humano. Mas, antes de tudo, trata-se, na literatura de Lispector, de experiência concreta, física, protagonizada pelo corpo e pelos sentidos que experimentam materialmente uma re-ligação com o mistério do mundo. Trata-se, também, de experiência mística, mas à maneira de Clarice Lispector: fusão de sagrado e profano em que o sagrado se presentifica e se profaniza na coisa e, principalmente, implosão dos sistemas binários, como o do bem e do mal, com que usualmente o viver é filtrado.

O contato concreto com a substância que constitui a alteridade radical – o exilar-se do eu para ser o *outro da coisa* – é, na obra da escritora, catalizador de uma experiência profunda e transformadora daquele que a vive. Tematizado em textos como “Amor”, conto de *Laços de família* (1960), e *A paixão segundo G. H.* (1964), esse

<sup>5</sup> A narradora de 1ª pessoa de *Água viva* diz logo no segundo parágrafo do livro: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa.” (LISPECTOR, 1980, p. 9).

contato é abordado em diversos textos de “Fundo de gaveta”. Observe-se, por exemplo, “Noite de fevereiro”:

Juro, acredita em mim – a sala de visitas estava escura – mas a música chamou para o centro o centro da sala – a sala se escureceu toda dentro da escuridão – eu estava nas trevas – senti que por mais escura a sala era clara – agasalhei-me no medo – como já me agasalhei de ti em ti mesmo – que foi que encontrei? – nada senão que a sala escura enchia-se da claridade que se adivinha no mais escuro – e que eu tremia no centro dessa difícil luz – acredita em mim embora eu não possa explicar – houve alguma coisa perfeita e graciosa – como se eu nunca tivesse visto uma flor – ou como se eu fosse a flor – e houvesse uma abelha – uma abelha gelada de pavor – diante da irrespirável graça dessa luz das trevas que é uma flor – e a flor estava gelada de pavor diante da abelha que era muito doce – acredita em mim que também não creio – que também não sei o que poderia uma abelha viva de pavor querer na escura vida de uma flor – mas creê em mim – a sala estava cheia de um sorriso penetrante – um rito fatal se cumpria – e o que se chama de pavor não é pavor – é a brancura subindo das trevas – não ficou nenhuma prova – nada te posso garantir – eu sou a única prova de mim. (LISPECTOR, 1964, p. 132-133).

Caberia pensar em uma experiência erótica? O texto, construído como uma fala entrecortada por silêncios, demarcada pelos travessões, registra um descortínio que, como sempre em Lispector, se dá em meio ao fluxo da vida ordinária, suspendendo-o em razão da vivência de uma experiência transfiguradora pela narradora protagonista. Inesperadamente, ela é atraída para um “rito fatal”: a música chama “para o centro o centro da sala”, que escurece “toda dentro da escuridão”. Note-se, aí, o mergulho desejante, mas involuntário, da narradora nas entranhas da escuridão, que se lhe revela paradoxalmente clara, cheia “da claridade que se adivinha no mais escuro”. A experiência é, antes de tudo, física, vivida pelo corpo e pelos sentidos: perceber-se viva “no centro dessa difícil luz” (“eu tremia”), presenciando “a brancura subindo das trevas”. E é metaforizada no encontro entre uma flor e uma abelha, regado a erotismo e mesclado com uma nota de pavor. Trata-se de experiência semelhante àquela que Ana, protagonista de “Amor”, tem no jardim botânico onde vai parar depois de perturbar-se com a visão de um cego que mascava chiclete no ponto do bonde, jardim que “era tão bonito que ela teve medo do Inferno” (LISPECTOR, 1982, p. 25) porque, em contato com o “trabalho secreto” (LISPECTOR, 1982, p. 24) nele realizado, ela se dá conta de que “A crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos” (LISPECTOR, 1982, p. 24), numa vivência caracterizada por meio de uma comparação metafórica à qual também não falta um quê de erotismo: “Como a

repulsa que precedesse uma entrega – era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.” (LISPECTOR, 1982, p. 24).

Vamos encontrar a mesma experiência transfiguradora vivida no plano físico em “Silent night, holy night”:

Em Natal, Rio Grande do Norte, acordei no meio da noite, tranquila como se estivesse despertando de uma tranquila insônia. E ouvi aquela música de ar que uma vez antes já tinha ouvido. É extremamente doce e sem melodia, mas feita de sons que poderiam se organizar em melodia. É flutuante, ininterrupta. Os sons como quinze mil estrelas. Tive a certeza de que estava captando a mais primária vibração do ar, como se o silêncio falasse. O silêncio falava. Era de um agudo suave, constante, sem arestas, todo atravessado por sons horizontais e oblíquos. Milhares de ressonâncias que tinham a mesma altura e a mesma intensidade, a mesma ausência de pressa, noite feliz. Parecia um longo véu de som, com variação apenas de sombra e luz, às vezes de espessura (quando, ao esvoaçar, um pedaço do véu dobrava-se sobre o mesmo véu). É de uma beleza incrível, impossível de ser descrita, pois não existe palavra que seja silêncio. Não se sente a presença de autor; anjos em grupos incontáveis, impessoais como anjos, anônimos como anjos. Quando o silêncio se manifesta, ele não diz: manifesta-se em silêncio mesmo. [...] Ele pode exatamente o máximo: evidenciar-se. Pois o quarto do hotel estava cheio do canto coral do silêncio que se evidenciava. E eu abençoada desse jeito. Mas não quero nunca mais. (LISPECTOR, 1964, p. 158-159).

O *outro* radical aí é o silêncio, que ganha a materialidade de uma coisa e se evidencia em seu ser-em-si, capturado pela narradora protagonista postada como o seu outro. A vivência, antes de tudo física e sensorial, ganha foros de experiência mística com a linguagem – o que não é incomum na literatura de Lispector –, em que a revelação se daria pela criação da posição de *outro da coisa* ocupada pela narradora. O descortínio que aquela experiência propicia revela à narradora protagonista algo que é capaz de perturbar os sistemas místico-religiosos organizados sob a forma de religião. Afinal, “Não se sente a presença de autor”, mas experimenta-se algo, metaforicamente descrito como constituído de “anjos em grupos incontáveis, impessoais como anjos, anônimos como anjos”, com o corpo e os sentidos. O silêncio, paradoxalmente, não se diz, mas se apresenta inteiro por meio de seu ser-em-si, dando-se à narradora em canto coral evidenciado no quarto de hotel. A contraposição expressa no enunciado final resgata, porém, o conflito dramático estabelecido entre a narradora e a alteridade radical do silêncio. O “mas”, aí, insinua que há algo de aterrador na experiência limite com a linguagem, sugerindo a sua desmedida para a capacidade humana de suportá-la. E o

“não quero nunca mais” reforça o horror que sobrevém ao fascínio experimentado no acontecimento em que, sob efeito de suspensão do eu e, portanto, da relação com o outro e com a linguagem, o silêncio se materializaria como coisa. Eis o caráter atarrador da experiência.

Em “Aproximação gradativa”, Lispector afirma o conflitivo encontro eu/outro como central em sua própria vida: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa.” (LISPECTOR, 1964, p. 221). E lemos nessa afirmação também a tematização da questão identitária – outro dos motivos importantes da literatura da autora.

No texto que se segue a esse, “Entendimento”, é tematizado um tenso encontro eu-outro: “Todas as visitasões que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e não disseram nada.” (LISPECTOR, 1964, p. 221). Esse texto foi republicado sem modificações em *Para não esquecer*, mas foi reescrito para publicação na coluna de crônicas do JB em 21 de novembro de 1970, com o título de “Aviso silente”: “Todas as visitasões que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e nada disseram. Entendi.” (LISPECTOR, 1984, p. 500).

Nessa última versão, a palavra “visitação”, além de adentrar no campo do mistério, adentra, ainda uma vez, à maneira paradoxal de Lispector, no terreno do místico: indica uma irrupção do mais-material-do-mundo no plano da existência humana, dando-se a ler como paródia a sério do fenômeno da epifania. Isso porque, em Lispector, o ser-em-si da coisa é sempre substância viva que materializa o divino. Há efeito de insólito, portanto, na comunicação que se dá por meio do gesto de se aproximar, se acomodar e emudecer, contato realizado exclusivamente por meio da presença física compartilhada: “vieram, sentaram-se e nada disseram”. Ainda nessa versão, a declaração “Entendi” manifesta a ideia de comunicação concretizada entre a protagonista e as substâncias vivas que a visitaram. A posição de *outro da coisa*, de onde a autora elabora a sua criação artística, simula a falta de linguagem também para o gesto e captura, por meio desse recurso, a reinvenção de sua gênese assim alcançada.

A ideia de que a comunicação intersubjetiva só se realiza efetivamente na ausência da palavra é reiterada na obra de Lispector. Essa exploração dos limites da linguagem pode ser constatada, por exemplo, nos diálogos presentes nos textos. Quando falam, as personagens parecem alternar monólogos em vez de congruentemente dialogar – ver, a propósito, os diálogos de Lori e Ulisses em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1968) ou, para um registro mais explícito e caricatural, os diálogos de Macabéa e Olímpico em *A hora da estrela* (1977). É quando silenciam, no gesto

minimalista da presença, que as personagens de Lispector, de fato, se comunicam e, paradoxalmente, se entendem. De Joana a Macabéa, passando por Lucrecia, Martim e Lori, é prescindindo da palavra que o entendimento se realiza. Observe-se, porém, que as visitasões<sup>6</sup> às quais o narrador se refere em “Aviso silente” se manifestam no plano fenomênico concreto, ou seja, ocorrem no plano físico, material – “vieram, sentaram-se” –, e não no plano metafísico ou imaterial. Insinua-se, aí, algo que identifica a matéria viva da coisa (presença) à manifestação concreta do divino, fenômeno que, para Lispector, constitui uma singular epifania: o divino se dá como presença muda no aqui- agora do contato concreto entre a matéria viva do eu e a matéria viva do outro – presenças que, prescindindo da palavra, se entendem. Lembre-se, aqui, que além do sentido tradicional de “aparecimento ou manifestação reveladora de Deus ou de uma divindade” (HOUAISS, s/d, s/p), epifania também significa: “manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de uma coisa”; “apreensão intuitiva da realidade por meio de algo ger. simples e inesperado” (HOUAISS, s/d., s/p.), sentidos que nada têm de necessariamente místico ou religioso. Levanto, como possibilidade de leitura, que o que se revela é a coisa e as relações-coisa com o outro (e com o mundo) ao se fazerem linguagem.

Ainda em “Fundo de gaveta” encontramos o relato de um sonho em que, uma vez mais, o contato da narradora protagonista com a primariedade viva de um ser se configura num conflito dramático marcado pelo fascínio e pelo horror. Em “A geleia viva”, a narradora relata um sonho que “foi de uma assombração triste” (LISPECTOR, 1964, p. 171), no qual se deparou com uma geleia viva na qual se reconheceu:

Havia uma geleia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geleia? o silêncio. Viva e silenciosa, a geleia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se derramar. Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem. Quando olhei-a, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. Deformada sem me derramar. Também eu apenas viva. (LISPECTOR, 1964, p. 171).

<sup>6</sup> O *Grande Dicionário Houaiss* [on-line] (s/d.) registra a seguinte etimologia do termo: “visitação (sXIV cf. AGC)// Etim.: lat. *visitatio,ōnis* no sentido de 'aparição, manifestação; ação de visitar', do v. *visitāre* no sentido de 'ver muitas vezes, visitar'; ver *vid-*; f. hist. sXIV *visitaçom*, sXV *uisitaçom*, sXV *visitações*, sXV *visitaçam*”. No *Evangelho segundo São Lucas*, “Visitação” é como é nomeada a visita de Santa Maria a Santa Isabel, sua parenta grávida (Lucas 1: 39-56). O texto de Lispector joga, também – simulando-o –, com o sentido místico-religioso do termo.

Encarnação de uma vida primária, metáfora ou alegoria onírica do movimento primordial da vida, a geleia refrata, deformando-o, o rosto da narradora, que passa a identificar-se com ela, reconhecendo em si a presença daquela vida primária – matéria comum que as iguala. Não à toa, o reconhecimento se dá via espelhamento: a narradora vê, refletido na geleia viva, o seu “próprio rosto mexendo-se lento”, reconhecendo-se também “apenas viva”. O mal-estar da experiência quase resulta em fim trágico: “Lançada no horror, quis fugir da geleia, fui ao terraço, pronta a me lançar naquele meu último andar [...]. Era noite fechada, [...] e eu estava tão perdida de medo que o fim se aproximava.” (LISPECTOR, 1964, p. 171). O suicídio, porém, é interrompido pela decisão prosaica de passar batom nos lábios, gesto cujo efeito cômico é dado pela quebra de expectativa e ao qual sucede um encontro efetivo com a substância viva da escuridão:

Mas antes de saltar, eu resolvia pintar os lábios. Pareceu-me que o batom estava curiosamente mole. Percebi então: o batom era também de geleia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva. Quando já estava com as pernas para fora do balcão, e pronta para me deixar cair, foi que vi os olhos do escuro. Não “olhos no escuro”. Mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Aonde encontraria eu a morte? A morte era a geleia viva. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal. (LISPECTOR, 1964, p. 171-172).

Em termos figurativos, o que ocorre com a escuridão, no trecho citado, é uma personificação. Porém, na experiência mesma protagonizada em sonho pela narradora, é a primariedade viva da escuridão que se revela mediante contato direto: “O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados”. O descortínio produzido por esse olho a olho com a escuridão viva perturba as fronteiras que distinguem, na experiência ordinária, vida e morte. Tudo se revela vivo, “primariamente imortal”, perturbando os sistemas de valor, as ideias e as crenças nos quais a narradora, assim como a maioria das pessoas, se apoia.

Ao intolerável dessa revelação, a narradora reage, acordando-se e acendendo a luz do quarto para reencontrar os limites de sua vida ordinária. E é exatamente aí que sua fuga fracassa, pois a experiência vivida no sonho marca indelevelmente a sua consciência, a sua percepção de si e do que é estar viva:

[...] consegui acordar-me a mim mesma, como se eu me puxasse pelos cabelos para sair do atolado vivo. Abri os olhos, o quarto estava escuro, mas era um escuro reconhecível, não o profundo escuro do qual eu me arrancara. Senti-me mais tranquila. Tudo fora um sonho. Mas percebi que um dos meus braços estava para fora do lençol. Com um sobressalto, recolhi-o: nada meu deveria estar exposto, se é que eu ainda queria me salvar. Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz. E vi o quarto de contornos firmes. Havíamos endurecido a geleia viva em parede, havíamos endurecido a geleia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentado restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geleia viva. Fechei a luz. De repente um galo cantou. Num edifício de apartamento, um galo? Um galo rouco. No edifício caído de branco, um galo vivo. Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? assim falava o Livro. Por fora a morte conseguida, limpa, definitiva – mas por dentro a geleia viva. Disso eu soube, no primário da noite. (LISPECTOR, 1964, p. 172).

Como nos textos anteriores, é em meio à vivência ordinária que a experiência perturbadora do descortínio se manifesta, afetando não apenas a percepção que a narradora tem do outro, mas também a percepção que ela tem de si. Nivelada, por identificação, à primariedade da geleia viva, ela se dá conta de que a vida construída pelo ser humano se configura como uma espécie de morte organizada: “havíamos matado tudo o que se podia matar, tentado restaurar a paz da morte em torno de nós”. Assim como a Ana de “Amor”, a narradora protagonista de “A geleia viva” se depara com a realidade de que “a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver.” (LISPECTOR, 1982, p. 25-26). Essa descoberta ganha foros de revelação afeita à experiência de re-ligação da linguagem e de sua temporalidade com a matéria viva do mundo. Não à toa, após apagar a luz, gesto que afirma uma aceitação do que lhe fora revelado, a narradora ouve um galo cantar – signo de simbolismo ambíguo que tanto afirma o fenômeno concreto de um galo que “de repente” canta na madrugada quanto sugere, via alusão, a ideia de revelação. Entretanto, note-se que, mesmo no sonho, é o contato direto com a vida primária, alegorizada na geleia viva, que desencadeia, a partir do corpo e dos sentidos, a experiência transfiguradora. No caso de “A geleia viva”, o movimento interno da vida que não se derrama se atém à “coisa em mim” do espaço do próprio corpo. O mortal e o imortal coabitam, portanto, o mesmo ser.

### **3 A coisa insólita em *A descoberta do mundo***

Também em alguns textos de *A descoberta do mundo* o fascínio e o horror do contato direto com a primariedade viva dos seres se manifesta. Em alguns deles, o insólito dá o tom, aliando-se, por vezes, a um ambíguo humor. É o caso de “Desafio aos analistas”: “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu.” (LISPECTOR, 1984, p. 171). Independentemente da possível troça com a psicanálise por meio, talvez, de referência enviesada ao famoso “sonho do salmão defumado” relatado por Freud (1900) em *A interpretação dos sonhos*<sup>7</sup>, o que se observa nesse texto de Lispector é, uma vez mais, o propósito de flagrar a matéria da coisa na própria coisa, a matéria viva na própria vida. Também nesse caso, vista em sonho.

O peixe que tira a roupa e fica nu desveste-se da máscara reconhecível de peixe dando-se a ver em sua nudez de carne viva não mais reconhecível pela catalogação e pelo quadro de valores, ideias e projeções ligados ao olhar daquele que vê. Esse peixe se dá a ver ao olho do sujeito da visão, e não ao seu olhar. Ele parece exigir do sujeito da visão que prescindia do seu olhar para vê-lo “com os olhos livres”, para citar aqui Oswald de Andrade em uma de suas definições de seu ideal de poesia. Esse peixe que tira a roupa e fica nu barra a operação linguística que lhe sobrepõe o nome “peixe”, enquadrando-o numa grande rede de relações de sentido, à percepção da coisa viva que ele é. Esse barramento do automatismo linguístico que rege o olhar, impondo-se ao olho e suas potencialidades de percepção, que rege cotidianamente a percepção roubando-lhe a “grande potência da potencialidade” (LISPECTOR, 1980, p. 27) é um ideal caro à obra de Clarice Lispector. O peixe que tira a roupa e fica nu atesta o compromisso da escrita e dos escritos da escritora com a desautomatização e com o estranhamento, para lembrar, aqui, de “A arte como procedimento”, de Viktor Chklóvski (1976).

Por fim, o insólito advindo do encontro entre um narrador de 1ª pessoa e a primariedade viva da coisa também se manifesta em “Uma coisa”:

---

<sup>7</sup> Segundo Nadiá Paulo Ferreira e Marcus Alexandre Motta: “Em 1900, o sonho de uma paciente, que se tornou conhecido como “sonho da Bela Açougueira”, leva Freud à descoberta da identificação histórica e da natureza do desejo na histeria, que é a fabricação de um desejo insatisfeito. Essa paciente era uma bela mulher que, apaixonada pelo marido, um açougueiro atacadista, interpela Freud em uma sessão dizendo que havia tido um sonho que contradizia a premissa freudiana de que todos os sonhos são realizações de desejos. Ela relata que, no sonho, quer oferecer uma ceia, mas só tem em casa um pequeno salmão defumado. Primeiro pensa em sair para comprar algo, entretanto, como é domingo à tarde, as lojas estão fechadas. Depois tenta telefonar para alguns fornecedores, só que seu telefone está com defeito. Então desiste do desejo. // Freud faz duas interpretações que, longe de se contradizerem, se completam. Aliás, para ele, tais interpretações constituem “[...] um exemplo do duplo sentido habitual dos sonhos e, em geral, de todos os demais produtos psicopatológicos.” (FERREIRA; MOTTA, 2014, p. 9-10). Curiosamente, o sonho registrado no texto de Lispector evidencia um desejo impossível: o contato direto com o ser-em-si dos seres e das coisas, não mediado pela linguagem, é impossível para qualquer ser humano. Não deixa, porém, de ser um mito reiterado na literatura da escritora.

Eu vi uma coisa. Coisa mesmo. Eram dez horas da noite na Praça Tiradentes e o táxi corria. Então eu vi uma rua que nunca mais vou esquecer. Não vou descrevê-la: ela é minha. Só posso dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fui porém germinada. (LISPECTOR, 1984, p. 57).

A poética da coisa na obra de Clarice Lispector é uma paradoxal síntese de atração e repulsa por fenômenos que encarnam ou remetem à ideia de primariedade viva. Nesse miniconto, a coisa vista pela narradora de 1ª pessoa é tautologicamente definida. No texto, a repetição de “coisa” – “Eu vi uma coisa. Coisa mesmo” – visa reforçar que se trata de uma substância desprovida de outras qualidades que não o seu ser-em-si.

A coisa é vista do táxi, onde se encontra a narradora, nas proximidades da Praça Tiradentes: uma rua vazia, às dez horas da noite. Não deixa de ser curioso que a coisa vista se dê à visão sob a forma de *imago germinandi* capaz de, em sua nudez, digamos assim, fecundar aquela que a vê. A razão disso parece residir na própria coisa em si, nua de atributos, que se dá a ver. Nas proximidades de uma praça, a Tiradentes, marcada pela história (estátuas, prédios históricos etc.) e pela presença humana, já que a vida noturna nos arredores da Praça era intensa nos anos 1960 e 1970 do século XX e é ainda hoje (incluindo bares, restaurantes e outros espaços da vida boêmia, inclusive hotéis de curta permanência e prostituição de rua), a narradora divisa uma rua que se dá a ver em sua “rueza”, sua matéria primeira inicialmente desprovida de qualquer atributo que não o vazio. Essa rua que se dá a ver em sua matéria de coisa primária nos faz lembrar de “O Tejo é mais belo que o rio que passa pela minha aldeia”, de Alberto Caeiro (1986), em que o rio da aldeia é considerado superior ao rio Tejo porque ele não faz ver “as naus que lá não estão”, ele não faz pensar em nada e, por isso, “quem está ao pé dele, está só ao pé dele”. Esse rio permite, portanto, que quem está ao pé dele goze da matéria primária que o constitui como rio.

Flagrar a matéria da coisa na coisa vista é penetrar no mistério de sua existência primária e primeira. Ver o *em-si* do objeto que é visto suspende, no ato de ver, o sujeito da visão e seu repertório humano de valores, ideias e possíveis projeções – linguagem – e, se por um lado, torna o narrador agente da visão (“Eu vi”), por outro lado, e simultaneamente, o torna paciente do efeito que tal visão produz (“Fui porém germinada”). Eis o principal atributo da matéria (ser-em-si) da coisa vista: o de imagem

fecundadora que, num certo sentido, inverte as posições de sujeito e objeto da visão no ato mesmo da visão que produz um descortínio naquele que a experimenta.

Ver o *em-si* da coisa vista suspende o *para-si* do sujeito da visão – aquele que, ao ver com seus valores, ideias e projeções subordina a coisa vista à violência semantizadora do seu olhar. O contato com o *em-si* da coisa vista barra, portanto, a ação semantizadora do sujeito que vê, fecundando-o da alteridade que lhe é revelada. Poder ver a matéria da coisa na coisa vista é, portanto, dar-se como olho contemplador desprovido de si e receber, como dádiva, o *em-si* primário da alteridade contemplada.

Esse ideal de encontro em que, em última análise, uma coisa frui a outra, anulando a polaridade eu-outro ou, pelo menos, suspendendo-a num átimo revelador e transfigurador, é reiterado nos textos de Clarice Lispector. Trata-se de encontro que dura pouco – instantes –, mas a fulminação é garantida.... para o bem e para o mal ou, pelo menos, para o mal-estar – efeito comum dessas vivências, que, se duram além de instantes, fazem com que o sujeito da experiência passe do céu ao inferno, do encantamento ao horror, do fascínio ao nojo (não necessariamente nessa ordem) e prove, tanto no plano físico quanto no plano psíquico ou anímico, da fusão paradoxal desses contrários.

É dessa natureza a vertigem da náusea que acompanha muitas das epifanias vividas pelas personagens de Lispector. Epifania, entenda-se bem, singularizada pelos jogos de inversão ao gosto da escritora: encontro do espírito no mergulho dado na matéria, do sagrado no mergulho dado no profano, e vice-versa – travessia do oposto, na expressão precisa de Olga de Sá tomada da explicação inicial da escritora que precede *A paixão segundo G. H.*

#### **4 O “neutro vivo” de Deus no corpo esmagado de uma barata**

A propósito de *A paixão segundo G. H.*, ver a matéria da coisa na coisa vista é o que ocorre a G. H. quando ela se defronta com o “neutro vivo” que emerge como massa branca – hóstia viva – do corpo semi-esmagado da barata encontrada no quarto vazio de Janair, a empregada, duplo irônico e paródico da própria G. H., *outra* que se revela potencialmente uma *mesma* mantendo, pela ausência, a sua alteridade íntegra.

No olho a olho de G. H. com a barata, porém, desagrega-se o mundo humano construído pela escultora burguesa (logo ela que, ironia do destino, é escultora e dá forma ao informe). Na contemplação da matéria viva que emerge das entranhas da

barata na fronteira da porta do guarda-roupa e na fronteira entre a vida e a morte, emergem o fascínio e o horror da mulher que descobre que, também em si, assim como em todos nós, humanos, a vida não tem nome. A vida-em-si é matéria de coisa inteiramente identificada com, nos termos da própria G. H., o “neutro vivo do Deus”, fundida com ele.

Como venho insistindo, há na obra de Lispector uma obsessão com a primariedade viva. Efetuado o mergulho do sujeito no que quer que seja — humano, animal, planta ou coisa —, prepondera a experiência de desestruturação do humano médio, regido e castrado pelo senso comum e pelos pactos de mediocridade da e com a vida. Esse mergulho causa aquilo que G. H. chama de “deseroização de si mesmo” e abala toda a vida pregressa (e atual) daquele que vive essa experiência, transfigurando-o irremediavelmente. Esse mergulho se dá, geralmente, por meio do olho e, nele, os diversos verbos vinculados à visão ganham sentidos precisos que compõem uma espécie de gramática de iniciação ao mistério, com graus variados de saber, poder, fascínio, medo e horror ligados, em algum grau, a cada sinônimo de “ver”. Daí que olhar difere de ver, que difere de enxergar — cada ação com determinado grau de comprometimento e efeitos sobre o sujeito da visão. Eis o que, talvez, explique o porquê, na obra da escritora, espiar se constitua num ideal. Espiar garantiria, talvez, viver a experiência de defrontar-se com a matéria viva da coisa sem a terrível desestruturação que ela implica. E que, na obra de Lispector, é incontornável. Observe-se, por exemplo, o seguinte trecho de *Água viva*:

Como vês, é-me impossível aprofundar e apossar-me da vida, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade [...] Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor — qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto. (LISPECTOR, 1980, p. 27).

Note-se, no trecho citado, que a narradora tem consciência da impossibilidade de apossar-se da vida, metaforizada como “meu leve hálito” — o que tanto remete à concretude da respiração quanto alude à ideia da vida como potência da desordem, enlaçando uma coisa e outra sem subordinar a primeira à segunda. Pelo contrário. O que se segue à percepção da impossibilidade de apossar-se da vida em si é, justamente, o

desejo daquela potência: “Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade”. Na matéria desordenada da coisa está a vida primária e primeira de que ela é feita, seu ser-em-si. Óbvio que, no entanto, raramente se dá a ver e perceber. Nessa matéria está, para ainda citar *Água viva*, o *é* da coisa, seu *it* nos vários sentidos do termo em português e em inglês: charme, sedução, fascínio, substância única, coisa.

E a matéria viva da coisa dá a pressentir uma ordem subjacente na profunda desordem orgânica – o neutro vivo abordado em *A paixão segundo G. H.*, o trabalho secreto realizado no Jardim Botânico no conto “Amor”, de onde, assim como a protagonista Ana, nos banimos ou fomos banidos. É a desordem da matéria viva da coisa que promove a experiência de uma falta de construção que, depois de afetar profundamente o sujeito da experiência, assujeitando-o aos seus efeitos e a um horizonte que prescinde das construções humanas, converte-se em “sopro que aquece o decorrer das sílabas”, confirmando o que, em troca séria, disse Otto Lara Resende a José Castello: no caso de Clarice, “Não se trata de literatura, mas de bruxaria”.

### Considerações finais

O contato com o *em-si* dos seres e das coisas constitui-se em evento insólito fundador da experiência singular de muitas das personagens de Clarice Lispector, ganhando maior desenvolvimento dramático e reflexivo quando abordado por narradores de 1ª pessoa. A esse desenvolvimento corresponde o que se pode chamar de uma *poética da coisa*, em que há, por um lado, o encontro entre o ser (narrador de 1ª pessoa) e a matéria da coisa – vivência que, formalizada em escrita, se constitui em forma artística que registra o trabalho produzido pela criação de uma posição de *outro do outro* (uma metáfora da alteridade) –, mas também o trabalho produzido pela criação de uma posição de *outro das coisas* (metáfora que põe, no centro, a sobra remanescente da relação com o outro, dotando-a de voz e constituindo-a como imanência da vida, a vida em si). Como efeito, produz-se, no texto, a inversão do procedimento ordinário de fazer sentido junto com o outro para tomar, na coisa, o outro, e da posição de *outro da coisa*, tornar eloquente qualquer matéria artisticamente formalizada, seja ela animada ou (aparentemente) inerte. É desse modo que se torna possível para a escritora dar voz ao ser-em-si das coisas e dos seres, fecundando as suas personagens ao custo de uma

experiência perturbadora que produzirá nelas e no leitor uma irremediável transfiguração ampliadora de horizontes.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. O problema do herói na atividade estética. *In*: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 25-42.

BAKHTIN, M. M. A forma espacial do herói. *In*: BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 43-78.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. *In*: EIKHEMBAUM, B. *et al.* **Teoria da literatura – Formalistas russos**. Org., Apres. e Apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

FERREIRA, N. P.; MOTTA, M. P. **Histeria: o caso Dora**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. p. 9-10.

HOUAISS, A. **Grande Dicionário Houaiss** [online]. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em: 25 set. 2019.

LEMOS, C. T. G de. A função e o destino da palavra alheia – Três momentos da reflexão de Bakhtin. *In*: BARROS, D. L. P. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 37-43.

LISPECTOR, C. Os espelhos de Vera Mindlin. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 129-131.

LISPECTOR, C. Noite de fevereiro. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 132-133.

LISPECTOR, C. Silent night, holy night. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 158-159.

LISPECTOR, C. Aproximação gradativa. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 221.

LISPECTOR, C. Entendimento. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 221.

LISPECTOR, C. A geléia viva. *In*: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964. p. 171-172.

- LISPECTOR, C. Os espelhos. *In*: LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1984. p. 9-10.
- LISPECTOR, C. Aviso silente. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 500.
- LISPECTOR, C. Desafio aos analistas. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 171.
- LISPECTOR, C. Uma coisa. *In*: LISPECTOR, C. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 57.
- LISPECTOR, C. Amor. *In*: LISPECTOR, C. **Laços de família**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 17-30.
- LISPECTOR, C. **A paixão segundo G. H.** 16. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, C. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- PESSOA, F. [Alberto Caeiro]. O Tejo é mais belo que o rio que passa pela minha aldeia. *In*: PESSOA, F. **Obra poética** – volume único. Org., introd. e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 215-216.
- SÁ, O. de. **Clarice Lispector**: A travessia do oposto. São Paulo: Annablume, 1993.
- VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. Discurso na vida e discurso na arte (sobre poética sociológica). Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, s/d. Disponível em: [https://kupdf.net/download/m-bakhtin-discurso-na-vida-discurso-na-arte\\_59d322b708bbc58a5a6871e3\\_pdf](https://kupdf.net/download/m-bakhtin-discurso-na-vida-discurso-na-arte_59d322b708bbc58a5a6871e3_pdf). Acesso em: 25 set. 2019.

*Data de submissão: 02/08/2019*

*Data de aprovação: 22/08/2019*