

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL- UFMS  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS- CCHS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS DE  
LINGUAGENS- PPG-MEL**

**LUIZA DE OLIVEIRA**

**CLARICE E O SILÊNCIO: A LINGUAGEM EM A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

**Campo Grande – MS  
AGOSTO - 2012**

**LUIZA DE OLIVEIRA**

***CLARICE E O SILÊNCIO: A LINGUAGEM EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco  
Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados

**Campo Grande – MS  
AGOSTO – 2012**

**LUIZA DE OLIVEIRA**

**CLARICE E O SILÊNCIO: A LINGUAGEM EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.**

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Professor Edgar César Nolasco, Doutor (CCHS- UFMS) - Presidente

---

Professora Vânia Maria Lescano Guerra, Doutora (CPTL-UFMS) - Titular

---

Professor André Luis Gomes, Doutor (UNB) - Titular

---

Professora Angela Maria Guida, Doutora (EAD/UFMS) - Suplente

---

Geraldo Vicente Martins, Doutor (CCHS- UFMS)  
Coordenador do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens

Campo Grande, MS, 31 de agosto de 2012.

A Ernani, Célia e Wallace.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais por me dar incentivo e apoio. A Ernani, pelo amor e ajuda de sempre. Ao Profº Edgar César Nolasco pela orientação, amizade e compreensão. A todos os amigos do NECC (Núcleo de Estudos culturais Comparados): conhecer cada um de vocês foi muito importante. Ao Professor Dr. Dercir Pedro de Oliveira pela ajuda desde a submissão do anteprojeto deste trabalho. Obrigado.

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da minha voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes da minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão de mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e do não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu. LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - A CAMINHO DO QUE NÃO SE DIZ .....	11
<b>CAPÍTULO I - CLARICE E WITTGENSTEIN: O SILÊNCIO DA LINGUAGEM EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.</b> .....	<b>20</b>
1.1 A linguagem em Wittgenstein .....	21
1.1.1 O <i>Tractatus logico-philosophicus</i> .....	23
1.1.2 As <i>Investigações filosóficas</i> e os jogos de linguagem .....	35
1.2 Clarice e Benedito: literatura X filosofia .....	40
1.2.1 A linguagem do silêncio em <i>A paixão segundo G.H.</i> .....	46
<b>CAPÍTULO II - A NARRAÇÃO DO INEFÁVEL</b> .....	<b>55</b>
2.1 A paixão pelo arquivo em C.L. ....	56
2.2 O arquivo fracassado de Clarice Lispector .....	62
2.3 Às vezes a memória volta .....	63
2.4 Bio-foto-grafia .....	76
2.4.1 Paisagens do silêncio .....	80
<b>CAPÍTULO III - TRANSMIGRAÇÃO TEXTUAL: DAS BARATAS AO SILÊNCIO</b> .....	<b>83</b>
3.1 A escrita arquivo de Clarice Lispector.....	84
3.2 Clarice Lispector e a carreira jornalística: as baratas nas páginas femininas .....	91
3.3 A barata de <i>A paixão segundo G.H.</i> .....	97
3.4 Clarice Lispector e Wittgenstein: o interesse místico pela linguagem.....	110
3.4.1 A estrutura cíclica das obras <i>A paixão segundo G.H.</i> e <i>Tractatus lógico-philosophicus</i> .....	113
<b>CONCLUSÃO - É PRECISO FALAR DAQUILO QUE NOS OBRIGA AO SILÊNCIO</b> .....	<b>121</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>126</b>

**RESUMO:** O trabalho visa analisar a linguagem em *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, tendo por estofo teórico- crítico o conceito de *místico* em Ludwig Wittgenstein, e também o conceito de *arquivo* de Jacques Derrida. O místico tal como Wittgenstein entendia é o aparecer do que se *mostra*, o indizível. O filósofo chamou místico, ao mostrar que há, na linguagem, algo que é indizível – o silêncio. Sua defesa seria que o místico pode ser *mostrado*, porém não possa ser *dito*, expresso via linguagem. No romance de Lispector, a protagonista G.H., dado seu entendimento sobre a limitação da linguagem, tenta reproduzir a conquista do originário, a perda da identidade. A recapitulação que a protagonista faz do que lhe aconteceu é o exercício de linguagem de tocar no ponto que não é tocável: de arquivar a experiência. Derrida, em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, escreve que não há arquivo sem mal de arquivo, para o autor, mal de arquivo – desejo de lembrar a origem- deriva do esquecimento/memória. Para Derrida “*estar com o mal de arquivo é sofrer de um mal. É arder de paixão, é incessantemente procurar o arquivo onde ele se esconde*”. Em *A paixão segundo G.H.*, o termo de Derrida se aproxima da falência da narradora, a falha de sua construção é comparável ao *mal de arquivo* porque designa a paixão da procura do arquivo onde ele se esconde, representado pela experiência mística de GH. Em tal estudo dar-se-á atenção, sobretudo, para a questão do silêncio como um traço diferenciador da linguagem empregada no livro. Além de Ludwig Wittgenstein e Jaques Derrida, outro filósofo e estudioso da obra clariciana embasará nossa discussão, Benedito Nunes, principalmente com os livros *O dorso do tigre* (1976), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995) e também a Edição Crítica do romance *A paixão segundo G.H.* (1988) organizada pelo crítico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Wittgenstein; linguagem; silêncio

**ABSTRACT:** This study aims at examining the language in *The Passion According to GH* (1964), Clarice Lispector, with the theoretical-critical mystical concept of Ludwig Wittgenstein, and also Jacques Derrida's concept of archive. The mystic as Wittgenstein understood is the visible of what is shown, the unspeakable. The philosopher called mystical showing that there is in the language something that is unspeakable - the silence. He claimed that the mystic can be shown, but can not be said and expressed by language. In Lispector's novel, the protagonist GH, given her understanding of the language limitation, tries to reproduce the conquest of the origin, the identity loss. The recapitulation made by protagonist turns what happened to her into a language exercise of touching what is untouchable: archiving the experience. Derrida, in *Archive Fever: A Freudian Impression*, writes that there is no archive without archive fever, which is to the author, the desire of remembering the origin – derivative from oblivion/memory. For Derrida "to be with archive fever is suffering from a disease. Burning with passion, constantly looking for the archive where it is hidden". In *The Passion According to GH*, Derrida's term gets closer to the bankruptcy of the narrator, the failure of her construction is comparable to the archive fever due to the fact that it indicates the passion of searching the hidden archive, represented by the mystical experience of GH. In such a study it is given special attention to the question of silence as a differentiating feature of the language used in the book. In addition to Ludwig Wittgenstein and Jacques Derrida, another philosopher and researcher of Clarice's underlie the basis for our discussion, Benedito Nunes, especially with the books *O Dorso do Tigre* (1976), *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995) and also *Edição Crítica* of the novel *The Passion According to GH* (1988) organized by the critic.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Wittgenstein; language; silence



Fonte: Fotografia reproduzida do livro de Nádya Battella Gotlib. Referência: GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice fotobiografia*, São Paulo: EDUSP. Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009. p.341.

Que mistérios têm Clarice?  
Caetano Veloso

## INTRODUÇÃO

### A CAMINHO DO QUE NÃO SE DIZ

- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que eu vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio na que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de eu não a saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro. Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele. LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 09.

Este trabalho está centrado na leitura do livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, cujo propósito maior é o de verificar na linguagem da autora conceitos de filosofia embasados nos estudos de Ludwig Wittgenstein. A problemática a ser explorada diz respeito à relação entre silêncio e linguagem nas proposições do filósofo e na escritura de Clarice Lispector. Para tanto, em um primeiro momento, o trabalho está voltado para a discussão dos conceitos estabelecidos por Ludwig Wittgenstein, no *Tractatus lógico-philosophicus*, e nas *Investigações Filosóficas*, para, posteriormente, empregar a teoria filosófica de Wittgenstein à análise do romance *A paixão segundo G.H.* Postula-se haver na linguagem do livro algo que não pode ser dito, não no sentido de não poder ser mencionado (censurado), mas em detrimento da própria limitação da linguagem, da consciência dos limites do que é dizível, presente no romance de Lispector.

Como o propósito de nossa pesquisa é investigar a constituição da linguagem do romance *A paixão segundo G.H.*, (1964), tendo por base os postulados do filósofo Ludwig Wittgenstein, nossa pesquisa encontra-se dividida em três capítulos, que se complementam.

No primeiro capítulo, intitulado *Clarice e Wittgenstein: o silêncio da linguagem em A paixão segundo G.H.*, nosso objetivo é fazer uma leitura de Clarice Lispector centrada na obra acima citada, tendo como fio condutor o efeito de sentido do silêncio, a fim de entender qual o percurso percorrido por Wittgenstein para afirmar “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”<sup>1</sup>, bem como a réplica que Benedito Nunes propõe a essa máxima, ao dizer que, segundo Lispector, “é preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio”. Iremos, num primeiro momento, tratar da herança de Frege e Russel ao pensamento do filósofo, para, então, poder falar dos conceitos fundamentais do *Tractatus lógico-philosophicus* e, posteriormente, do livro *as Investigações filosóficas*.

Nesse capítulo nos ocuparemos da teoria filosófica proposta por Wittgenstein nos dois livros acima citados; discutiremos a concepção de linguagem do filósofo em seu *Tractatus*, os conceitos mais importantes da obra e também como o filósofo “rejeita” a sua construção. Num segundo momento, estudamos sua obra posterior às *Investigações Filosóficas*, a fim de mostrar como o filósofo reformulou seu pensamento por meio da noção de jogos de linguagem. A discussão acontecerá em torno do conceito de linguagem, dos limites da linguagem, o silêncio, a diferença entre *dizer* e *mostrar* e também a noção de jogo de linguagem.

---

<sup>1</sup> WITTGENSTEIN, *Tractatus lógico-philosophicus*, p.281.

Para Ludwig Wittgenstein, a tarefa essencial da linguagem é afirmar ou negar fatos, embora, conforme esclarece o filósofo, os limites do mundo são os limites da linguagem. Wittgenstein chamou místico ao mostrar que há, na linguagem, algo que é indizível – o silêncio. O místico, segundo o filósofo, não pode ser *dito* na linguagem, pode, em sua terminologia, ser *mostrado*. É fundamental, para compreendermos a defesa que Wittgenstein faz sobre o texto literário/filosófico, distinguir *dizer* de *mostrar*.

Segundo o filósofo, a filosofia deve ser interpretada como crítica da linguagem, ela não é uma disciplina cognitiva, não há proposições que expressem o conhecimento filosófico. Para Wittgenstein “toda filosofia é crítica da linguagem”<sup>2</sup>, por conseguinte, querer dizer o que só se mostra, aproxima a filosofia da ciência. Em as *Investigações filosóficas*, Wittgenstein faz distinção entre jogos de linguagem científicos e jogos de linguagem artísticos, chamando atenção para o esclarecimento das regras de uso das expressões e sentenças no interior de sistemas linguísticos. Wittgenstein entende a filosofia como análise da linguagem mediante a constatação e descrição dos usos ou jogos lingüísticos – os *jogos de linguagem*. Com a noção de *jogos de linguagem*, Wittgenstein está propondo salvaguardar um lugar para a arte, para a literatura, para a música e também para outros modos de se expressar.

Ainda nesse capítulo, com o auxílio do filósofo e estudioso da obra clariciana, Benedito Nunes, discutiremos a relação entre a literatura e a filosofia, ou melhor, como propõe Nunes, o que há em comum entre elas: a linguagem. Porque, para o filósofo brasileiro, a relação entre a filosofia e a literatura é que ambas existem operativamente, poeticamente, e “o poético, que

---

<sup>2</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.165.

se confunde com o místico, tal como Wittgenstein o entendia, é o aparecer do que se mostra, o indizível.<sup>3</sup> Com base nesse argumento, Wittgenstein aponta os limites da filosofia. Parafraseando Wittgenstein, Nunes afirma que “ à medida que a filosofia se torna mais consciente da maneira como o pensamento requer a linguagem, mais ela se aproxima da poesia” . Lá onde a filosofia se cala é sempre a poesia que diz a última palavra.

Clarice Lispector escreve em *A paixão segundo G.H.*: “a realidade é matéria prima, a linguagem é como vou buscá-la – e como não acho”<sup>4</sup>. A partir dessa proposição, também será nosso objetivo, nesse capítulo, analisar passagens do romance a fim de elucidar como Lispector transforma o fracasso de sua linguagem em triunfo: “o indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu”.<sup>5</sup> Lá onde G.H. fracassa é também o lugar onde ela mais se realiza.

O segundo capítulo deste trabalho, intitulado *A narração do inefável*, propõe uma leitura de *A paixão segundo G.H.*, tendo como base o conceito de *místico*, em Ludwig Wittgenstein, e também o conceito de *mal de arquivo* de Jacques Derrida. O místico tal como Wittgenstein entendia é o aparecer do que se *mostra*, o indizível. O filósofo chamou místico, ao mostrar que há, na linguagem, algo que é indizível – o silêncio. No romance *A paixão segundo G.H.*, a protagonista-narradora G.H. tenta reproduzir a conquista do originário, a perda da identidade, mas a tentativa de narrar sua experiência desemboca na limitação de nossa linguagem, onde reside sua falência.

---

<sup>3</sup> NUNES. *A chave do poético*, p.31.

<sup>4</sup> LSPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

<sup>5</sup> LSPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

Derrida, em *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, escreve que *não há arquivo sem mal de arquivo* <sup>6</sup>. Para o autor, mal de arquivo – desejo de lembrar a origem- deriva do esquecimento/memória. De acordo com Derrida “*estar com o mal de arquivo é sofrer de um mal. É arder de paixão, é incessantemente procurar o arquivo onde ele se esconde*” <sup>7</sup>. Em *A paixão segundo G.H.*, o termo de Derrida se aproxima da falência da narradora, uma vez que a falha de sua construção é comparável ao *mal de arquivo*, porque designa a paixão da procura do arquivo onde ele se esconde, representado pela experiência mística de G.H. A recapitulação que a protagonista faz do que lhe aconteceu é o exercício de linguagem de tocar no ponto que não é tocável: de arquivar a experiência vivida.

Com esse capítulo, pretendemos *desarquivar* o romance *A paixão segundo G.H.* Discutindo a relação entre a obra e o autor, deixando de concentrar nossa pesquisa apenas na produção ficcional. Para tanto, entramos para o bojo da discussão os postulados da crítica biográfica e conceitos como os de autobiografia e de autoficção, porque a crítica biográfica, ao se apropriar da relação entre a obra e a vida de escritores, privilegia o ficcional e o não-ficcional na mesma medida. Segundo Eneida Maria de Souza:

Nas entrelinhas do texto consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade do próprio autor. O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. [...] As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o pólo literário para o biográfico e daí para o alegórico.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 118.

<sup>7</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 118.

<sup>8</sup> SOUZA. *Crítica biográfica*, ainda, p. 55.

Leonor Arfuch, tomando o conceito de *arquivo* de Derrida, e pensando o que denominou de *espaço biográfico*, comenta que o arquivo opera no campo da memória como aquilo que se guarda, e que, por alguma razão, se preserva. Para Arfuch, podemos dizer do arquivo literário que se trata de um espaço biográfico em si mesmo, uma vez que “pode reunir o imaginável, assim como o inimaginável, em termos do traçado de uma vida [...] tudo aquilo que entrelaça a articulação imprevisível e por isso mesmo misteriosa entre a vida e obra”.<sup>9</sup>

Nesse capítulo, para compreendermos melhor a escritura clariciana, estudamos a relação entre escrita e memória: *o processo de escrever como um processo de lembrar*. Nesse sentido, de acordo com Edgar Cézar Nolasco, pensamos o “lembrar-se” como um trabalho de inventar. Na tentativa de (des)arquivar sua experiência, G.H. afirma: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável”<sup>10</sup>. De acordo com Jacques Derrida, “não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira”<sup>11</sup>. No caso do romance *A paixão segundo G.H.*, aquilo que não se vive e não se arquivava, é o silêncio, aquilo que se atinge quando a linguagem fracassa em dizê-lo. Nesta direção, na esteira do que diz Nolasco em *Restos de ficção*, pensaremos a escrita de Clarice Lispector como aquela que “arquivava desarquivando”. Nesse sentido, dizemos também que Clarice trabalha contra o arquivo, propondo uma desconstrução do arquivo.

No terceiro capítulo, intitulado *Transmigração textual: das baratas ao silêncio*, nosso objetivo é decompor a movimentação que alguns fragmentos sofreram dentro da obra clariciana. Nosso propósito com esse capítulo é

---

<sup>9</sup> ARFUCH. *A auto/biografia como (mal de) arquivo*, p. 373.

<sup>10</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

<sup>11</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 31.

investigar o aparecimento recorrente das baratas nos textos de Clarice, desde a sua primeira aparição na coluna jornalística, assinada com o pseudônimo de Tereza Quadros, em 1952, passando pela Receita de assassinato (de baratas), de 1960, e pelo conto A quinta história, publicado em 1964, mesmo ano em que a escritora publica o romance *A paixão segundo G.H.* e onde a barata reaparece. Como sabemos, a barata perpassa a narrativa de Clarice Lispector em diferentes momentos e em diferentes maneiras de trabalhar com as histórias. Os textos mencionados servirão para ilustrar o processo migratório que alguns fragmentos sofrem na criação literária da autora.

Clarice Lispector tinha um modo peculiar de criação, uma crônica já publicada aparecia dentro de um romance; um conto mudava de título e era reeditado; fragmentos de um texto aparecem em outro texto; vários fragmentos eram reunidos para construir um texto maior. São esses fragmentos, descolados de um lugar e colados em outro, que irão certificar o processo de escrita desconstrutivista praticado pela autora.

Vale lembrar que foi importante para o desenvolvimento deste capítulo o estudo de Aparecida Maria Nunes, sobre a carreira jornalística de Lispector: *Clarice Lispector Jornalista*, páginas femininas & outra páginas. E também os livros póstumos de Clarice Lispector *Correio Feminino* e *Só para mulheres* com as publicações da escritora para jornais, ambos organizados por Nunes. Neste último, encontra-se reproduzida a receita “Assassinato de baratas” publicada por Lispector com o pseudônimo de Teresa Quadros.

No segundo e terceiro capítulos, nos ocupamos também das crônicas de Clarice Lispector publicadas no início dos anos sessenta, período que seu quinto romance *A paixão segundo G.H.* foi escrito e publicado, bem como suas

correspondências, entrevistas etc. Entrando, portanto, em nossa investigação outras obras de Clarice Lispector como *Felicidade Clandestina*, *A descoberta do mundo*, *Para não esquecer*, *A legião Estrangeira* – este publicado no mesmo ano que a *Paixão*.

## **CAPÍTULO I**

### **CLARICE E WITTGENSTEIN: O SILÊNCIO DA LINGUAGEM EM A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. LISPECTOR. Clarice, *Para não esquecer*, p.24.

## 1.1 A linguagem em Wittgenstein

Se recebo um presente dado com carinho por uma pessoa de quem não gosto – como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente – como se chama esse rancor? Estar ocupada e de repente parar por ter sido tomada por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu? O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome<sup>12</sup>. LISPECTOR. Clarice, *Para não esquecer*, p.21.

Como o objetivo dessa pesquisa é fazer uma leitura wittgensteiniana de Clarice Lispector centrada na obra *A Paixão Segundo GH*, conduzida/guiada pela problemática do silêncio - *O Místico* –, neste capítulo precisaremos reconstruir a “atmosfera” na qual Wittgenstein estava inserido quando escreveu o *Tractatus-logico-philosófico* para, então, poder falar sobre o livro *Investigações filosóficas* e mostrar como Wittgenstein reformulou seu pensamento mediante a noção de jogos de linguagem, fazendo que o *Tractatus*

---

<sup>12</sup> Essa crônica encontra-se publicada no livro *Para não esquecer* com o título de Como se chama, e também em *A descoberta do mundo com o título O que é, o que é?*

“funcionasse” a partir de uma concepção mais realista e mais humana da natureza da linguagem.

Compreende-se tradicionalmente o pensamento de Wittgenstein em dois períodos, sendo desenvolvida em cada um deles uma filosofia original e completamente diferente daquela encontrável no outro período. O primeiro vai de 1911 até 1921, desde a chegada do filósofo a Cambridge para estudar lógica com Bertrand Russell – seguindo um conselho do matemático e filósofo alemão Gottlob Frege – até a publicação do *Tractatus* no último número do periódico *Annalen der naturwissenschaft*, sob o título *Logisch-philosophische Abhandlung* (“Tratado Lógico-Filosófico”; o título, em latim, sugerido pelo filósofo inglês G.E. Moore, foi adotado a partir da edição inglesa, de 1922). Já o segundo período vai de meados da década de 20, quando ele, após o abandono da atividade filosófica que se seguiu à finalização do *Tractatus*, aos poucos vai retomando a familiaridade com filósofos e com questões filosóficas, até o momento de sua morte, em 1951.

Entretanto, especialistas da filosofia wittgensteiniana consideram equivocada a atribuição a Wittgenstein de duas concepções filosóficas distintas, sustentando que as diferenças entre as teses defendidas no primeiro e segundo período são superficiais, havendo, na verdade, uma unidade no pensamento de Wittgenstein.

### 1.1.1 O *Tractatus logico-philosophicus*

Há por certo o inefável. Isso se *mostra*, é o Místico.  
WITTGENSTEIN. Ludwig, *Tractatus lógico-philosophicus*, p.281.

A fim de entender qual o percurso percorrido por Wittgenstein para afirmar “sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”<sup>13</sup>, irei, em primeiro lugar, tratar da herança de Frege e Russel ao pensamento do filósofo, para poder falar dos conceitos fundamentais de sua primeira obra, o *Tractatus Lógico-Philosophicus*, e de sua obra posterior *Investigações filosóficas*. Sobre a herança de Frege e Russell nas proposições de Wittgenstein, Luiz Henrique Lopes dos Santos diz:

O *Tractatus* encerrou um dos períodos mais férteis da reflexão lógica sobre a natureza da proposição, que se iniciou com a publicação, em 1879, do primeiro livro de Frege, a *Conceitografia*. Confrontaram-se então, no que concerne ao conceito lógico de proposição, dois blocos de doutrina, escorados por certos pressupostos comuns – relativos ao modo de formular as questões e aos instrumentos disponíveis para seu tratamento – e separados pela diversidade de respostas a elas oferecidas. Um deles foi edificado por Frege, o outro foi esboçado por Russell, especialmente entre 1905 e 1918, e consolidado por Wittgenstein no *Tractatus*- concluído em 1918 e publicado em 1921.<sup>14</sup>

Em 1903, Russell publica *Principia Mathematica*, com a tentativa de mostrar que a matemática, em especial a aritmética, pode ser deduzida de axiomas lógicos. E, no ano de 1905, publica o famoso artigo “Da Denotação”, apresentando a sua Teoria das Descrições Definidas, onde defende a tese de

<sup>13</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.281.

<sup>14</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.18.

que uma expressão não tem significado denotativo em si, mas somente na proposição o qual ocorre. Esse artigo, por sua vez, foi escrito sob a influência de Frege, o qual, em *Sobre o Sentido e a Referência*, fez uma distinção central para compreendermos o *Tractatus lógico-philosófico*. Enfrentando dificuldades para explicar o valor cognitivo de sentenças que expressam identidade, Frege sustentou que o sentido de uma palavra, de um nome próprio, é o modo de apresentação do seu objeto, e a referência é o próprio objeto.

De Frege, Wittgenstein herda a distinção entre sentido e referência, mas com uma objeção, para ele os nomes só têm referência, isto é, qualquer que seja o nome, ele diz respeito ao objeto referido; e as proposições só têm sentido, ou seja, transmitem um pensamento, têm um valor de verdade. Nessa direção, conforme expõe Santos, é pertinente lembrar que:

As marcas do pensamento de Frege no *Tractatus* são profundas e de várias ordens. Em primeiro lugar, as notas mais fundamentais do conceito lógico de proposição que articula o livro são indissociáveis do aparato que caracteriza tipicamente a lógica contemporânea, fruto da revolução que conduziu, na segunda metade do século XIX, ao abandono das teorias lógicas inspiradas na silogística aristotélica. Seria ingenuidade histórica atribuir todos os créditos dessa revolução a uma só pessoa, seria uma injustiça histórica não reconhecer que seu marco inicial foi a publicação, em 1879, do opúsculo *Conceitografia*, em que Frege expõe, exausta e sistematicamente, a nova teoria da quantificação e das funções de verdade (o chamado cálculo de predicados) que viria a constituir o cerne elementar dos sistemas lógicos contemporâneos. É essa nova teoria que fornece ao *Tractatus* o quadro de referência para a definição da estrutura essencial da proposição.<sup>15</sup>

Já o mérito de Russel, segundo Wittgenstein, é ter nos mostrado, por meio de sua teoria das descrições definidas, que “a forma lógica aparente da proposição não pode ser sua forma lógica real.”<sup>16</sup> Em outro aforismo afirma que

---

<sup>15</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.24.

<sup>16</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.165.

“o erro de Russell revela-se no fato de ter precisado falar do significado dos sinais ao estabelecer regras notacionais”.<sup>17</sup> Pois a teoria dos tipos de Russell postula uma infinidade de tipos lógicos, é uma teoria extencional de tipos lógicos, que tende ao infinito. Para Wittgenstein, não se pode afirmar aprioristicamente, por exemplo, o número de indivíduos existentes, e assim conclui que a Teoria dos tipos tem compromisso com uma ontologia infinita.

Wittgenstein abre o seu *Tractatus Lógico-Philosóficus* com a passagem:

1 O mundo é tudo que é o caso.

1.1 O mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas.

1.11 O mundo é determinado pelos fatos, e por serem *todos* fatos.

1.12 Pois a totalidade dos fatos determina o que é o caso e também tudo que não é o caso.<sup>18</sup>

Como podemos ver, para o filósofo, o trabalho essencial da linguagem é afirmar ou negar fatos. Na parte da sua teoria que trata do Simbolismo, importam-lhe as condições que teria que cumprir uma linguagem logicamente perfeita, as condições de um Simbolismo acurado em que uma sentença “signifique” algo bem definido. Pois, segundo o filósofo, para que se afirme um fato deve haver, como quer que esteja construída a linguagem, algo em comum entre a estrutura da sentença e a estrutura do fato. Na introdução do *Tractatus*, Russell escreve que Wittgenstein:

Partindo dos princípios do Simbolismo e das relações entre palavras e coisas necessárias em qualquer linguagem, aplica o resultado dessa investigação a vários setores da filosofia tradicional, mostrando, em cada caso, como a filosofia tradicional e os problemas tradicionais nascem da ignorância dos princípios do Simbolismo e do mau uso da linguagem. Trata-se inicialmente da estrutura lógica das proposições e da natureza da inferência lógica. Depois passamos sucessivamente à Teoria do Conhecimento, aos

<sup>17</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóficus*, p.159.

<sup>18</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóficus*, p.135.

Princípios da Física, à Ética e, finalmente, ao Místico (*das Mystische*).<sup>19</sup>

Wittgenstein sustenta que o que deve haver entre a sentença e o fato, não pode ser, por sua vez, *dito* na linguagem. Pode, em sua terminologia, ser *mostrado*. Vejamos o que diz o filósofo:

4.12 A proposição pode representar toda a realidade, mas não pode representar o que deve ter em comum com a realidade para poder representá-la – a forma lógica.

Para podermos representar a forma lógica, deveríamos poder-nos instalar, com a proposição, fora da lógica, quer dizer, fora do mundo.

4.121 A proposição não pode representar a forma lógica, esta forma se espelha na proposição.

O que se espelha na linguagem, esta não pode representar.

O que se exprime na linguagem, *nós* não podemos exprimir por meio dela.

A proposição *mostra* a forma lógica da realidade. Ela a exhibe.<sup>20</sup>

É fundamental distinguir *dizer* de *mostrar/falar*. *Dizer* significa expressar algo preenchendo as condições de sentido, por exemplo, proposições, figurações. Analogamente, *mostrar* tem a ver com expressar algo sem preencher as condições de sentido, por exemplo, as tautologias, contradições, contra-sensos, juízos morais, artísticos. Sobre a distinção entre *dizer* e *mostrar*, a passagem de Darlei Dall`Agnol corrobora a discussão:

*Dizer* é um termo técnico no *Tractatus Logico-Philosophicus* e, como já salientei, significa figurar proposicionalmente um estado de coisas que, se é efetivo, é um fato. *Dizer* sempre pressupõe a possibilidade da determinação do valor de verdade de uma proposição, isto é, o *dizer* trás em si a pretensão veritativa. Há, porém, pseudoproposições que *nada dizem*, por exemplo, a tautologia. Entretanto, preferimos tautologias, isto é, *falamos* (ou escrevemos, etc.) de modo tautológico. O falar *mostra* algo. Portanto, não se pode identificar o *dizer* com *falar*. Quando afirmo que o místico é indizível, daí não se segue que afirme que não possamos falar sobre questões místicas, éticas ou religiosas. Sabemos *a priori* que não podemos ter

<sup>19</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.113.

<sup>20</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.179.

pretensões de sentido, mas podemos falar. Não há nenhuma contradição aqui. Existiria se afirmasse que é possível *dizer* coisas sobre o *indizível*. Afirmar que podemos *falar* sobre o que é *indizível* não é contraditório. A correta compreensão da relação dizer /mostrar e dizer/falar é vital para elucidar as questões relativas ao místico.<sup>21</sup>

Para Wittgenstein, *os limites do mundo são também os limites da linguagem*; o que se exprime na linguagem, esta não pode representar, não pode exprimir por meio dela.<sup>22</sup> Segundo o autor:

5.6 *Os limites de minha linguagem* significam os limites de meu mundo.

5.61 a lógica preenche o mundo; os limites do mundo são também seus limites.

Na lógica, portanto, não podemos dizer: há no mundo isso e isso, aquilo não.

Isso aparentemente pressuporia que excluímos certas possibilidades, o que não pode ser o caso, pois, do contrário, a lógica deveria ultrapassar os limites do mundo: como se pudesse observar esses limites também do outro lado.

O que não podemos pensar, não podemos pensar; portanto tampouco podemos *dizer* o que não podemos pensar.

5.62 Essa consideração fornece a chave para se decidir a questão de saber em que medida o solipsismo é uma verdade.

O que o solipsismo quer significar é inteiramente correto; apenas é algo que não se pode *dizer* mas que se *mostra*.

Que o mundo seja *meu* mundo, é o que se mostra nisso: os limites da linguagem ( linguagem que , só ela, eu entendo) significam os limites do *meu* mundo.<sup>23</sup>

Vê-se claramente que Wittgenstein quer abolir a metafísica, ou melhor, o discurso metafísico, isto é, a tentativa de dizer o que se mostra, mas não abolir a arte, a moral, os domínios da linguagem humana que “mostram” sem a pretensão de dizer algo verdadeiro ou falso. Como lembra Dall’ Agnol, Wittgenstein defende que:

<sup>21</sup> DALL’AGNOL. *Ética e linguagem: uma introdução a Wittgenstein*, p.71.

<sup>22</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.179.

<sup>23</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.179.

A linguagem artística é, de um modo geral, “metafórica”: representa sem ter pretensões veritativas ou, ao menos, seu valor não depende de uma comparação com fatos. Um texto literário mostra. É um erro pedir pela dizibilidade. Em algum sentido, a arte mostra sem pretender dizer. Do mesmo modo, as pseudoproposições normativas e as pseudoproposições valorativas mostram sem ter pretensões veritativas. É um erro pretender que elas tenham o estatuto das figurações.<sup>24</sup>

Para Wittgenstein o mundo consiste em fatos, e fatos não podem, rigorosamente falando, ser definidos, mas podemos explicar o que queremos significar dizendo que os fatos são o que tornam proposições verdadeiras ou falsas. Consequentemente, não descrevemos o mundo quando simplesmente nomeamos tudo que há nele. Segundo o filósofo, é impossível dizer algo sobre o mundo como um todo, pois o que quer que se possa dizer concerne a porções limitadas do mundo. Só poderíamos dizer coisas sobre o mundo como um todo, se pudéssemos sair do mundo, ou seja, se ele deixasse de ser para nós o mundo um todo.

O objetivo central do *Tractatus*, conforme declara o próprio Wittgenstein no prefácio do livro, consiste no estabelecimento dos limites do que se deixa expressar por meio de proposições dotadas de sentido. Segundo ele, ao traçarmos os limites do discurso significativo, traçamos também os limites do pensamento, uma vez que os pensamentos nada mais são que conteúdos proposicionais. Trata-se, assim, no *Tractatus*, de uma tentativa de determinação dos limites daquilo que pode ser pensado, através de uma delimitação do que pode ser dito por meio da linguagem. Vejamos o que diz no prefácio:

O livro trata dos problemas filosóficos e mostra – creio eu – que a formulação desses problemas repousa sobre o mau entendimento da

---

<sup>24</sup> DALL'AGNOL. *Ética e linguagem: uma introdução a Wittgenstein*, p.68.

lógica de nossa linguagem. Poder-se-ia apanhar todo o sentido do livro com estas palavras: o que se pode dizer em geral, pode-se dizer claramente; e sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar. O livro pretende, pois, traçar um limite para o pensar, ou melhor – não para o pensar, mas para a expressão dos pensamentos: a fim de traçar um limite para o pensar, deveríamos poder pensar os dois lados desse limite (deveríamos, portanto, poder pensar o que não pode ser pensado).<sup>25</sup>

O filósofo argumenta no aforismo 4 “ O pensamento é a proposição com sentido”<sup>26</sup> e mais adiante no aforismo 4.001 “ a totalidade das proposições é a linguagem”<sup>27</sup>, portanto, a fixação dos limites do dizer realiza-se, no *Tractatus*, via determinação das pré-condições que precisam ser satisfeitas para que uma proposição com sentido possa ser formulada. Vejamos outra passagem do tratado de Wittgenstein:

4.021 A proposição é uma figuração da realidade: pois sei qual é a situação por ela representada, se entendo a proposição. E entendo a proposição sem que seu sentido me tenha sido explicado.  
 4.022 A proposição *mostra* seu sentido.  
 A proposição *mostra* como estão as coisas se for verdadeira. E *diz* que estão assim.  
 4.023 A realidade deve, por meio da proposição, ficar restrita a um sim ou não.  
 4.024 Entender uma proposição significa saber o que é o caso se ela for verdadeira.  
 ( Pode-se, pois, entendê-la e não saber se é verdadeira.)<sup>28</sup>

A ideia central aqui, é que podemos traçar os limites do que pode ser dito, se pudermos estabelecer as precondições sem as quais uma proposição significativa não pode se construir. Tudo aquilo, cuja natureza for tal que não satisfaça essas precondições, estará fora da esfera do que pode ser dito com sentido, isto é, não pertencerá ao campo do discurso significativo e não poderá, portanto, ser objeto de proposições significativas. Isso não quer dizer que esse

<sup>25</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóphicus*, p.131.

<sup>26</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóphicus*, p.165.

<sup>27</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóphicus*, p.165.

<sup>28</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóphicus*, p.169.

algo não exista, mas apenas que ele não se deixa descrever por meio dos conteúdos proposicionais veiculados por meio da linguagem.

Estabelecer as condições de possibilidade da constituição de proposições é a mesma coisa que desvelar o que há de comum a todas as proposições, isto é, desvelar os traços formais presentes em todas as proposições que nos permitem que as conheçamos como tais.

A tentativa de determinação dos limites do que pode ser dito – ou seja, dos limites da linguagem – revela-se, em última instância, em uma tentativa de determinação da essência da proposição. Dessa maneira, o *Tractatus* deve ser compreendido como a realização de um projeto de descrição de uma essência com o propósito de demarcação de um campo no qual ela tem vigência. Assim, ao trazermos à luz o que é uma proposição, em sua essência, explicitamos as precondições necessárias para a sua constituição e fixamos, de maneira absolutamente interna à própria linguagem, os limites da linguagem significativa.

As questões das quais parte o *Tractatus* dizem respeito, então, fundamentalmente à especificação da constituição daquilo que chamamos de proposição. O que Wittgenstein visa é esclarecer o que faz que determinados conjuntos de objetos gráficos ou sonoros possam ser diferenciados de outros, formando o conjunto de coisas a que chamamos linguagem.

Segundo o *Tractatus*, “a proposição é uma figuração da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como pensamos que seja”<sup>29</sup>. De acordo com essa concepção, uma proposição desempenha o papel de remeter a algo dela distinto ao fornecer um modelo ou figuração da realidade, isto é,

---

<sup>29</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.165.

sons e sinais gráficos possuem um sentido proposicional quando projetam modelos ou figurações da realidade.

Compreender uma proposição consiste, então, em saber que figuração ou modelo da realidade ela projeta. Isso significa dizer que, por meio de uma proposição significativa, formamos uma representação de um modo possível de ordenação da realidade. Quando compreendemos uma proposição, tomamos consciência de uma das fisionomias que a realidade pode assumir em sua efetivação.

Ao compreendermos uma proposição, percebemos uma situação que pode fazer parte do mundo, sendo possível reconhecer o fato cuja ocorrência tornaria essa proposição verdadeira. O que a proposição significativa apresenta é uma figuração, um modelo de uma configuração possível no mundo, de tal maneira que, ao compreendermos seu sentido, sabemos que situação existe no mundo, se a proposição for verdadeira. Ou, nas palavras do próprio Wittgenstein, “entender uma proposição significa saber o que é o caso se ela for verdadeira”.<sup>30</sup>

Wittgenstein estabelece, assim, uma relação interna entre compreender o sentido de uma proposição e determinar suas condições de verdade. Uma vez que uma proposição somente possui sentido quando projeta um modelo de uma situação possível, ao compreendermos o sentido de uma proposição sabemos as precondições que devem ser satisfeitas pelo mundo para que ela possa ser verdadeira, isto é, sabemos qual situação deve ser um fato do mundo para que a proposição corresponda à verdade.

---

<sup>30</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.169.

De certa maneira, o que uma proposição dotada de sentido faz é colocar a realidade diante de duas alternativas exaustivas e mutuamente excludentes: ou a situação projetada corresponde aos fatos ou não. No primeiro caso, a proposição é verdadeira, no segundo, é falsa. A esse respeito Wittgenstein afirma: “a realidade deve, por meio da proposição, ficar restrita a um sim e um não. Para isso, deve ser completamente descrita por ela. A proposição é a descrição de um estado de coisas”.<sup>31</sup>

O resultado final da concepção figurativa do significado, desenvolvida no *Tractatus*, consiste na explicitação dos limites da linguagem significativa. De acordo com ela, encontram-se no interior desse limite unicamente proposições que descrevem ligações contingentes de objetos, possuindo, assim, condições de verdade. Tanto o discurso acerca da estruturação lógica da linguagem e do mundo quanto o discurso ético acerca dos valores e do sentido da existência permanecem fora desse limite.

A filosofia, para Wittgenstein, possui uma natureza completamente distinta da das ciências: a diferença principal reside exatamente no fato de não haver proposições filosóficas. Conforme esclarece o autor no aforismo número 6.53:

O método correto da filosofia seria propriamente este: nada dizer, senão o que se pode dizer; portanto, proposições da ciência natural – portanto algo que não tem nada a ver com filosofia; e então, sempre que alguém pretendesse dizer algo de metafísico, mostrar-lhe que não conferiu significado a certos sinais em suas proposições. Esse método seria, para ele, insatisfatório – não teria a sensação de que lhe estivessemos ensinando filosofia; mas esse seria o único rigorosamente correto.<sup>32</sup>

A filosofia tem como objetivo fundamental o esclarecimento dos pensamentos, consistindo, assim, não em uma teoria, mas em uma atividade.

---

<sup>31</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóphicus*, p.169.

<sup>32</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosóphicus*, p.281.

O produto da atividade filosófica deve ser não teses e teorias formuladas por meio de proposições, mas, sim, a elucidação lógica dos pensamentos expressos por meio destas. De acordo com a exposição de Luiz Henrique Lopes dos Santos, no texto *A essência da proposição e a essência do mundo*:

O intuito do *Tractatus* como livro crítico não é, pois, dissolver o conceito de filosofia, mas resguardá-lo. Não se trata de condenar a filosofia tradicional por querer dizer o que quer dizer, mas por querer dizer o que não pode ser dito, e, no entanto, deve ser conhecido.<sup>33</sup>

As concepções filosóficas presentes no *Tractatus* devem ser compreendidas, dessa maneira, não como teorias ou teses arbitrariamente formuladas por seu autor, mas como resultado de uma atividade de esclarecimento sobre as proposições que constituem nossa linguagem.

Segundo o filósofo, uma proposição pode representar toda a realidade, mas não pode representar o que deve ter em comum com a realidade para poder representá-la – sua forma lógica. Conforme Wittgenstein, a proposição não pode representar a forma lógica porque a forma lógica se espelha na proposição. O que se exprime na linguagem, esta não pode representar, não pode exprimir por meio dela. Diz Wittgenstein: “A proposição mostra seu sentido A proposição mostra como estão as coisas se for verdadeira.”<sup>34</sup> E é justamente a noção de sentido que diferencia uma proposição de uma pseudo-proposição, pois qualquer proposição que não mostre seu valor de verdade, verdadeiro ou falso, isto é, o seu sentido, é uma pseudo-proposição.

Autor da apresentação da primeira edição do *Tractatus* publicado no Brasil, Luiz Henrique Lopes dos Santos comenta:

---

<sup>33</sup> SANTOS. *A essência da proposição e a essência do mundo*, p.112.

<sup>34</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.169.

Tudo que se pretenda dizer sobre os assuntos de que cuida o *Tractatus* será inevitavelmente um contra-senso. O próprio livro, lembra o autor, é um contra-senso – uma escada a ser lançada fora após ter subido por ela. Seu propósito não pode ser ensinar o leitor, transmitir-lhe proposições verdadeiras, mas tão somente indicar-lhe alegoricamente onde procurar, por si mesmo, o que apenas se mostra no sentido das proposições. É por isso que só pode ser compreendido, adverte Wittgenstein no prefácio, por quem for capaz de pensar por si mesmo o que vem nele expresso – no sentido alegórico da palavra, é claro.<sup>35</sup>

Para Wittgenstein “toda filosofia é crítica da linguagem”<sup>36</sup>, por conseguinte, querer dizer o que só se mostra, aproxima a filosofia da ciência. Sobre os limites da filosofia, o autor esclarece na sequência dos aforismos:

4.113 A filosofia limita o território disputável da ciência natural.

4.114 Cumpre-lhe delimitar o pensável e, com isso, o impensável.

Cumpre-lhe delimitar o impensável de dentro, através do pensável.

4.115 Ela significará o indizível ao representar claramente o dizível.<sup>37</sup>

O sentido ético do *Tractatus*, portanto, é separar ciência e moral e, assim, salvaguardar o domínio dos valores contra o cientificismo. Sem esquecer que o místico, em Wittgenstein, nada tem a ver com dogmas, crenças ou religião. A esse respeito é oportuna a passagem de Dall’Agnol:

Não há nada no *Tractatus Logico-Philosófico* que autorize qualquer forma de misticismo. Muito menos teorias que defendam algo que é enigmático, misterioso, oculto, etc. [...] Ou seja, nenhum conjunto de dogmas místicos, seja lá de que espécie for, é defendido no *Tractatus*. Para certificar-te disso basta ter presente minha concepção da tarefa da filosofia. Lembra-te que, enquanto tarefa crítica, a atividade filosófica consiste em elucidações, na análise das proposições, e não na construção de um *corpus* de “proposições filosóficas” (4.112). Por conseguinte, o *Tractatus Lógico-Philosófico* não afirma qualquer forma de misticismo ou qualquer tipo de metafísica dogmática.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> SANTOS. A essência da proposição e a essência do mundo, p.112.

<sup>36</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.165.

<sup>37</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.179.

<sup>38</sup> DALL’AGNOL. *Ética e linguagem: uma introdução a Wittgenstein*, p.70.

### 1.1.2 As *Investigações filosóficas* e os jogos de linguagem

Depois que Nietzsche vislumbrou a natureza artística dos sistemas filosóficos, e que Heidegger, depois de Nietzsche, mostrou a natureza formadora, interpretativa e já poética da linguagem, a filosofia revelou-nos a sua retórica, os seus apoios lingüísticos e os traços que a distinguem como uma certa espécie de criação verbal.

NUNES. In: LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p.177.

Em as *Investigações filosóficas*, Wittgenstein permanece fiel à ideia de que a filosofia consiste em uma atividade de análise da linguagem, alterando, contudo, sua concepção acerca tanto do objetivo a ser alcançado quanto de seu modo de realização. A análise não terá mais como objetivo a explicitação da essência da linguagem, simplesmente porque Wittgenstein abandona a ideia de que *haja* uma essência a ser revelada. De acordo com sua nova concepção, a linguagem se compõe de múltiplas esferas de interações lingüísticas e não-lingüísticas que são irreduzíveis umas às outras. Desse modo, toda análise adquire um caráter restrito e limitado. Além disso, a explicitação das regras constitutivas de cada uma dessas esferas se dá a partir da análise dos usos concretos dos termos e expressões – algo que já se encontra no *Tractatus*.

A filosofia deve ser interpretada como crítica da linguagem: “*Toda filosofia é crítica da linguagem*”.<sup>39</sup> Ela não é uma disciplina cognitiva – não há proposições que expressem o conhecimento filosófico – e não pode utilizar os mesmos métodos da ciência. Diferentemente da ciência, a filosofia diz respeito

---

<sup>39</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.165.

não à verdade, mas ao significado. Os problemas filosóficos evidenciam confusões conceituais que surgem da distorção ou mal-entendimento das palavras com as quais estamos perfeitamente familiarizados fora da filosofia. Esses problemas não devem ser resolvidos mediante a construção de teorias, mas dissolvidos através da descrição de regras para o uso das palavras.

Também em *Investigações filosóficas*, Wittgenstein concebe a filosofia como crítica da linguagem, e mantém a distinção entre jogos de linguagem científicos e jogos de linguagem morais. Porém, chamando atenção para o trabalho de esclarecimento de tipos de sentenças que fazemos sobre fenômenos. Pois, segundo Wittgenstein, nossas investigações não se dirigem a fenômenos, mas, sim, às possibilidades dos fenômenos. E uma investigação tal afasta mal-entendidos que dizem respeito ao uso das palavras em diferentes domínios da linguagem. Dessa maneira, a gramática filosófica que Wittgenstein tentou estabelecer diz respeito ao esclarecimento das regras de uso das expressões e sentenças no interior de sistemas linguísticos.

Para Wittgenstein, a *práxis* deve ocupar um papel central na investigação filosófica. Assim, a gramática – o conjunto de regras que governam o uso efetivo de uma expressão e, ao mesmo tempo, a maneira concreta como ela é utilizada – se dá na prática, e é o que o filósofo deve observar e analisar a fim de obter a *visão panorâmica* de nossa linguagem em seu uso efetivo. Pioneiro de uma visão dinâmica da linguagem e do significado linguístico, Wittgenstein entende a filosofia como análise da linguagem através da constatação e descrição dos usos ou jogos linguísticos.

O *jogo de linguagem* designa o novo método, ou técnica, de análise filosófica utilizada por Wittgenstein. Como linguagens primitivas, completas em

si mesmas, os *jogos de linguagem* contribuem para a obtenção final de uma *visão panorâmica* da gramática de nossa linguagem. Contudo, sua utilidade não se limita à facilidade de obter-se uma visão de conjunto, mas, sobretudo, os jogos de linguagens nos ajudam a *ver conexões, analogias, e diferenças* que põem à mostra as articulações de nossa linguagem.

A obra *Investigações filosóficas* começa com uma citação de uma passagem das confissões de Santo Agostinho, que, segundo Wittgenstein, nos dá uma imagem determinada da essência da linguagem humana, e impõe um modelo de compreensão da linguagem que nos impede de ver a multiplicidade dos instrumentos da linguagem e dos seus modos de utilização – a diversidade dos jogos de linguagem cotidianos. Conforme a visão agostiniana de linguagem, as palavras nomeiam objetos, isto é, cada palavra tem uma significação, essa significação é coordenada à palavra, ela é o objeto para o qual a palavra está. Para Wittgenstein, a visão que tal teoria tem a respeito da linguagem é parcial, pois ela só da conta de uma função da linguagem que é a referencialidade dos nomes.

Outra linha de ataque à visão agostiniana de linguagem diz respeito à pressuposição de uma linguagem privada, acessível somente ao próprio sujeito, pois vai contra as observações de Wittgenstein sobre seguir regras. Wittgenstein pretende mostrar que seguir uma regra é um fenômeno eminentemente público, quer dizer, não é possível seguir uma regra sozinho. É inconcebível que a linguagem seja a expressão de um pensamento privado, pois ela é um sistema completo: compreensível, decifrável, e, portanto, há de ser pública. Segundo o filósofo, a regra é um uso da linguagem, e a aplicação da mesma está relacionada com uma ação, onde o costume é o critério

orientador. Wittgenstein afirma: “não é possível um único homem ter seguido uma regra uma única vez”<sup>40</sup>. Seguir uma regra são hábitos, usos de uma prática humana. O que se verifica no trecho abaixo:

O que denominamos “seguir uma regra” é algo que apenas um homem poderia fazer apenas uma vez na vida? – Trata-se, naturalmente, de uma observação para gramática da expressão “seguir a regra”. Não é possível um único homem ter seguido uma regra uma única vez. Não é possível uma única comunicação ter sido feita, uma única ordem ter sido dada ou entendida uma única vez, etc. – seguir uma regra, fazer uma comunicação, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez, são hábitos (usos, instituições). Compreender uma frase significa compreender uma língua. Compreender uma língua significa dominar uma técnica.<sup>41</sup>

O conceito de jogo torna-se, para Wittgenstein, o exemplo privilegiado de um conceito do tipo *semelhança de família*. Permite compreender perfeitamente o que ele entende por essa expressão e como ela se aplica aos conceitos de linguagem, de proposição e de regra.

Segundo Wittgenstein, há diferentes jogos de linguagem, mas cada jogo de linguagem possui suas próprias regras, ou seja, é no seu interior, a partir das práticas e instituições que lhes são constitutivas, que as palavras adquirem sentido. Com o conceito de jogos de linguagem, Wittgenstein nos faz considerar conceitos não como coisas, mas como instrumentos. Acentuando a natureza contextual do sentido, o caráter funcional ou operatório das expressões, porque um termo só significa em e a partir do contexto lingüístico-prático que ele trabalha. Ele quer ressaltar o fato de que a linguagem é uma prática enraizada em instituições humanas, enfim, na nossa forma de vida.

---

<sup>40</sup> WITTGENSTEIN. *Investigações filosóficas*, p.113.

<sup>41</sup> WITTGENSTEIN. *Investigações filosóficas*, p.113.

Onde uma forma de vida é aquilo que deve ser compartilhado para que a linguagem seja um meio efetivo de comunicação.

A gramática filosófica que Wittgenstein tentou estabelecer diz respeito ao esclarecimento das regras de uso das expressões e sentenças no interior de sistemas linguísticos. Ao comparar a linguagem com jogos, quer ressaltar que a linguagem é uma atividade, uma forma de agir, está intrinsecamente ligada às ações.

Segundo Wittgenstein, ao invés de perguntarmos pelo significado de uma palavra, temos que perguntar pelo uso: a significação de uma palavra é seu emprego na linguagem. No lugar da essência, a significação é concebida como forma de ação. Para contornar os problemas da teoria referencial de Santo Agostinho, é necessário afastar o tipo de questionamento que ela conduz. À questão essencialista, o filósofo sugere uma questão pragmática: de que maneira operamos com as palavras? O principal benefício desta conversão é a de considerar a linguagem como uma práxis, porque apreender uma significação ou um conceito não é apreender previamente uma essência ou um objeto que lhe corresponda. Apreender uma significação é dominar/ ser mestre de uma técnica. Exibir a significação é descrever a atividade linguística em que um termo opera. Não há intuição de sentido separável da prática que o efetua. É no interior dessa prática que devemos investigar a natureza da significação.

Com efeito, a eliminação das afirmações metafísicas, desejada por Wittgenstein no *Tractatus-lógico-philosóphicus*, é agora realizada de diferentes formas, sendo a principal o esclarecimento das regras dos diferentes tipos de jogos de linguagem. Podemos concluir, então, que o objetivo de Wittgenstein em as *Investigações filosóficas* é parecido com o do *Tractatus-lógico-*

*philosóphicus*. Quer dizer, as afirmações metafísicas devem desaparecer para que possamos ver o mundo corretamente e viver melhor. Ressaltando que Wittgenstein, com a noção de jogos de linguagem, não quer introduzir um relativismo.

É verdade que, com a noção de jogos de linguagem, Wittgenstein está propondo salvaguardar um lugar para a arte, para a literatura, para a música e também para outros modos artísticos de se expressar. Pois essas são práticas que se dão através da linguagem, mas que não querem se comprometer em ter um valor de verdade verdadeiro ou falso, não são feitas para serem postas à prova. Wittgenstein sugere, dado o entendimento de que a linguagem não expressa com precisão as experiências em momentos da realidade, que essa é sua limitação. Sendo assim, podemos falar sobre o que quisermos, inclusive ao que nos obriga o silêncio, ainda mais quando não temos pretensão de apresentar modelos explicativos da realidade ou fazer ciência.

## 1.2. Clarice e Benedito: literatura X filosofia

Mas já que se há de escrever, que ao menos não esmaguem as entrelinhas com palavras.  
LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*, p.19.<sup>42</sup>

Leyla Perrone–Moisés, no prefácio do livro *A chave do poético* (2009), de Benedito Nunes, afirma:

Benedito é um tesouro nacional, guardado na Amazônia há décadas. Digo “guardado”, e não “escondido”, como costumam ser os tesouros, porque este já foi descoberto há muito tempo, por todos os que buscam o saber filosófico e poético.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Também publicado em Dossier da obra (Parte V “De fundo de gaveta”) In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

<sup>43</sup> PERRONE-MOISES. In: NUNES. *A chave do poético*, p.15.

Para a autora, a primeira grande qualidade de Benedito Nunes é ser um prodigioso leitor e comenta que o índice de *A chave do poético* dá uma ideia da quantidade de autores que ele leu, e com os quais dialoga.

Leyla Perrone-Moisés observa que, percorrendo os textos críticos de Benedito Nunes, vemos que nenhum dos grandes escritores de nossa língua escapou à sua atenção, tratando em seus textos de autores como Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Drummond, João Cabral, Clarice Lispector e Oswald de Andrade. Segundo a autora, outra característica desse crítico-filósofo (palavras dela) é sua inclinação e competência para traçar panoramas da produção literária brasileira, no campo da ficção, poesia e crítica literária. Cito a autora:

Arrisco dizer que, por estar longe dos centros culturais e universitários hegemônicos, Benedito Nunes é o menos provinciano de nossos intelectuais. Ele não apenas olha para o Brasil como um todo, mas pensa a literatura e a crítica em termos nacionais e internacionais.<sup>44</sup>

No prefácio de Perrone-Moisés, são muitos os elogios ao autor. Para ela, Benedito Nunes “é coisa rara entre nós”, descrevendo-o como um crítico literário com uma sólida formação filosófica usada a serviço da linguagem poética, pela qual tem verdadeira paixão. A passagem a seguir<sup>45</sup> mostra o que Clarice Lispector teria pensado sobre Nunes:

Fiquei surpreendida quando ele me disse que sofreu muito ao escrever sobre mim. Minha opinião é que ele sofreu porque é mais artista do que crítico: ele me viveu e se viveu nesse livro. O livro não me elogia, só interpreta profundamente.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> PERRONE-MOISES. In: NUNES. *A chave do poético*, p.16.

<sup>45</sup> Esta passagem foi retirada da entrevista de Benedito Nunes concedida à Clarice Lispector em 1975.

<sup>46</sup> LISPECTOR. *De corpo inteiro*, p.170.

Leyla Perrone-Moisés comenta, ainda, que Benedito Nunes não é apenas um excelente leitor-crítico, é também um teórico da literatura. Como grande parte dos teóricos literários da modernidade, Nunes tem suas raízes fincadas nos românticos alemães, que uniram filosofia à poesia. Segundo a autora:

Para ele, filosofia e poesia “são unidades móveis, em conexão recíproca”. E como filósofo contemporâneo da crise da metafísica, leitor de Nietzsche, Heidegger e Wittgenstein, ele não busca, na literatura, a verdade, mas verdades no plural, ou melhor, diferentes maneiras de dizer e compensar a perda da verdade. Por isso, em “Meu caminho na crítica”, ele fala de “filosofias no plural e não no singular.”<sup>47</sup>

Conforme a exposição de Perrone-Moisés, o depoimento de Benedito Nunes, presente nos ensaios “Meu caminho na crítica”, “Ocaso da literatura ou falência da crítica?”, é fundamental não só para esclarecer sua trajetória crítica, mas também para lembrar que filosofia e crítica estão indissolivelmente ligadas. Lição que, segundo a autora, “nenhum crítico literário devia esquecer, para exercer seu ofício com o conhecimento e responsabilidade que dele se esperam”.<sup>48</sup>

Benedito Nunes relata no texto “Meu caminho na crítica”, presente na primeira parte do livro *A chave do poético* (Pensando a literatura), que num dos encontros com Clarice Lispector, em Belém, depois de ter publicado *O drama da linguagem*, sobre o conjunto da obra dessa escritora, ela, antes do cumprimento que se faz de praxe, lhe disse: “você não é um crítico, mas algo diferente que eu não sei o que é”. Segundo Nunes, no momento o juízo de

---

<sup>47</sup> PERRONE-MOISES. In: NUNES. *A chave do poético*, p.18.

<sup>48</sup> PERRONE-MOISES. In: NUNES. *A chave do poético*, p.18.

Clarice o perturbou, mas depois pôde ver como foi certo tal juízo: pois Lispector percebia, lendo o que escreveu sobre ela, que seu interesse intelectual não nascia, nem acabava no campo da crítica literária. Para o autor seu interesse é mais filosófico do que apenas literário, e lembra que, desde Kant, a filosofia também foi chamada de crítica.

No entanto, Nunes afirma não saber por qual das críticas começou, se foi pela literária ou pela filosófica, pois as duas se uniram tão intimamente em sua atividade. E nessa direção afirma:

No “algo diferente” a que Clarice se referia para qualificar-me, estava implícita semelhante união. Não sou um duplo, crítico literário por um lado e filósofo por outro. Constituo um tipo híbrido, mestiço das duas espécies. Literatura e Filosofia são hoje, pra mim, aquela união convertida em tema reflexivo único, ambas domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes.<sup>49</sup>

Comenta que nunca pretendeu aplicar a filosofia, como método, ao conhecimento da literatura, muito menos fazer da literatura um instrumento da filosofia ou uma figuração de verdades filosóficas. Segundo o autor, se fosse o caso, passaríamos a literatura, sob exame crítico, à condição de ser de um método filosófico. Sobre a relação entre filosofia e literatura, Nunes diz: Afinal, o que, de imediato, há, em comum, entre filosofia e literatura? A linguagem. Como assim? É que ambas só existem operativamente ou poeticamente, no sentido originário da palavra grega *poiesis*.<sup>50</sup>

Segundo o autor, em *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, não é a filosofia que serve de guia. Para Nunes, no romance de Clarice Lispector:

---

<sup>49</sup> NUNES. *A clave do poético*, p.24.

<sup>50</sup> NUNES. *A clave do poético*, p.27.

A trajetória mística seguida pela personagem é uma contrafilosofia que, em vez do discurso de esclarecimento do real, lhe impõe, pelo uso mesmo da linguagem levada a seu extremo limite de expressão, a visão extática, o descortínio, silencioso das coisas. [...] o arrebatamento da visão extática sobrepõe o mostrar ao dizer, o silêncio do olhar à sonoridade das palavras, o vislumbre intuitivo à frase. O poético, que se confunde com o místico, tal como Wittgenstein o entendia, é o aparecer do que se mostra, o indizível. “*Das Mystisch zeigt sich*” (O místico se mostra).

Segundo o crítico-filósofo, como chamado por Perrone-Moisés, no romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, um relato confessional provocado por um simples incidente doméstico, a morte de uma barata, a escritora chegou ao ponto crítico da literatura, colocou em jogo a natureza, o alcance e os limites da ficção. Benedito Nunes salienta que tomamos a palavra jogo aqui no sentido de uma prática poética. Porque, para o autor, o jogar com as palavras:

abre um hiato de silêncio, espécie de momento contemplativo, indizível, conquistado à superfície resvelante das frases, e que, inenarrável, já não pode articular-se em palavras, convidando o leitor a uma atitude receptiva, de absorção no objeto sobre o qual se especula. Nos seus romances, Clarice Lispector procura alcançar esse intervalo de silêncio.<sup>51</sup>

Nunes escreve que o movimento da filosofia remonta à compreensão preliminar, languageira do ser no meio do qual nos encontramos. Para o filósofo, o pensamento requer a linguagem interligada à fala, ao discurso, e, requerendo à linguagem, o pensamento já se interpretou nela. Para ilustrar esta discussão, Benedito Nunes usa as palavras de Wittgenstein: “à medida que a filosofia se torna mais consciente da maneira como o pensamento requer a linguagem mais ela se aproxima da poesia”.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> NUNES. *A clave do poético*, p.211.

<sup>52</sup> NUNES. *A clave do poético*, p.42.

O ético, o religioso e o metafísico em Wittgenstein pertencem à categoria do indizível, isto é, daquilo que não pode ser articulado proposicionalmente: o indizível é o místico, o indizível é o que só pode ser mostrado. E é com base nesse argumento, como sugere a passagem de Benedito Nunes que segue, que Wittgenstein aponta os limites da filosofia:

Wittgenstein, leitor e adepto de Tolstói, admirador de Rilke e de Trakl, pôs à conta da literatura, da poesia, por exclusão lógica, o que pode ser mostrado (dito numa forma de linguagem não proposicional): a verdade essencial relativa à ação humana, a verdade do *éthos* de que a filosofia não pode falar. Ela pode, ironicamente, como fez no caso de Wittgenstein, falar dessa impossibilidade e, por meio dela, transar com a poesia. Mas, concluímos nós quando a Filosofia e as Ciências se calam, é sempre a poesia, que diz a última palavra.<sup>53</sup>

Na esteira do que propõe Wittgenstein, Nunes afirma:

Tudo então pode ser narrado, mas tendendo para o inenarrável em que tudo culmina. O que quer que se narre, é sempre uma figura do mundo, a parcela discernível de uma cadeia ilimitada de eventos que o ficcionista desenrola elo após elo, sobre um fundo vazio a preencher.<sup>54</sup>

Conforme a exposição de Benedito Nunes, Wittgenstein, concordando com Gottlog Frege, um dos fundadores da lógica simbólica, acerca do valor de verdade da referência, negou o conhecimento ético, mas não a importância do empenho moral para o homem. Para Wittgenstein, paradoxalmente, o seu *Tractatus lógico-philosóphicus* era uma introdução à ética, por certo uma introdução negativa, como comenta Nunes, pois os enunciados sobre o bem ou a felicidade são insustentáveis e sem sentido. Por isso teria dito Wittgenstein, em uma conferência que é impossível escrever uma ética, por que os juízos da ética seriam intraduzíveis, inexpressáveis. Faltariam expressões que os asseverassem. Sobre o que não podemos dizer é melhor silenciar, afirmou Wittgenstein. Mas vale lembrar que o filósofo estava se referindo ao que não

---

<sup>53</sup> NUNES. *A clave do poético*, p.42.

<sup>54</sup> NUNES. *A clave do poético*, p.211.

pode ser dito proposicionalmente ao fracasso da linguagem de que fala a personagem G.H.

### 1.2.1 A linguagem do silêncio em *A paixão segundo G.H.*

Mais do que o relato de um caso singular de possessão, *A paixão segundo G.H.* oferece-nos o substrato inconsciente do ato de narrar, como desapontamento. Quem narra situa-se em um outro lugar, *fora do centro* – um lugar descentrado em relação ao Eu. Psicanaliticamente, esse deslocamento, acompanhando o desejo do Eu, dirige-se no inconsciente, ao Id ou It, que é neutro, e que detém o segredo de nossa identidade, da consciência de si. O Eu deseja chegar ao inconsciente, ao Outro que também somos. Foi o que Freud registrou na sentença sibilina: “*Wo Es war, soll Ich werden*” (O que era Id, deve tornar-se Eu). Como possibilidade da existência, esse poder ser é o horizonte do jogo de identidade na linguagem entre autor e personagem, entre a escritora e a sua escrita, que se consumou em *A paixão segundo G.H.* e que prosseguiu, de outra maneira, até *A hora da estrela*.

NUNES. *A clave do poético*, p.216.

No romance *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector coloca a linguagem num embate decisivo com a realidade que pode ser observado ao longo da narrativa, onde a personagem G.H., dado seu entendimento sobre a limitação da linguagem, uma linguagem que se esforça por dar conta de uma experiência que lhe escapa, tenta reproduzir a experiência da conquista do que é originário, o sacrifício da perda da identidade.

O trecho do romance, que transcreverei a seguir, faz ver como Wittgenstein e Clarice Lispector pensam a linguagem de maneira semelhante, como o modo de buscar a realidade:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e do não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e

por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu.<sup>55</sup>

Benedito Nunes, em seu livro *O dorso do tigre*, mostra, a partir do conceito wittgensteniano de jogo de linguagem, que a obra literária de Clarice Lispector faz parte de um domínio da linguagem que se dá sem a pretensão de ser verdadeiro ou falso, de um jogo de linguagem artístico. Nunes abre o último capítulo do livro com a passagem:

Em *A paixão segundo G.H.* que Clarice Lispector leva ao extremo o jogo de linguagem iniciado em *Perto do Coração Selvagem*, e já plenamente desenvolvido em *A Maçã no escuro*. Não empregamos aqui a palavra jogo, e a expressão jogo de linguagem no sentido comum, em geral depreciativo, que é o que prevalece quando nos referimos a “jogo de palavras”, “jogo verbal”, etc. A literatura, de um modo especial a poesia, comportam uma qualificação lúdica. São atividades criadoras desinteressadas, cujos produtos gozam de existência estética, aparente, dentro do mundo imaginário projetado na expressão verbal.<sup>56</sup>

E a respeito dos jogos de linguagem também diz:

Em suas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein fala-nos em “jogos de linguagem”. São esses jogos processos linguísticos, mobilizados pela diferentes atitudes que assumimos, nomeando as coisas e usando as palavras de conformidade com as regras que estabelecemos.<sup>57</sup>

Segundo o filósofo brasileiro, a moderna filosofia da linguagem acrescenta um aspecto ontológico ao jogo de linguagem estético, pois, por meio da imaginação, a experiência imediata das coisas dá acesso a novas possibilidades do ser, possíveis modos de ser que não coincidem com nenhum aspecto determinado da realidade ou da existência humana. Nesse sentido, vejamos:

---

<sup>55</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

<sup>56</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.129.

<sup>57</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.130.

Se o objeto de *A Paixão Segundo G.H.* é, como vimos uma experiência não objetiva, se a romancista recriou imaginariamente a visão mística do encontro da consciência com a realidade última, o romance dessa visão terá que ser, num certo sentido, obscuro. A linguagem de Clarice porém, não é nada obscura. Obscura é a experiência do que ela trata. Sob esse aspecto, que analisaremos oportunamente, a atitude de G.H., abdicando do entendimento claro para ir ao encontro do que é impossível compreender, lança a linguagem numa espécie de jogo decisivo com a realidade, que mais reforça o sentido místico do romance de Clarice Lispector.<sup>58</sup>

Já em seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), Clarice observa a relação entre a ação narrada e o jogo de linguagem enquanto situação problemática dos personagens que estão tentando se comunicar, se expressar. Assim, Benedito Nunes conclui que a linguagem tematizada na obra de Clarice Lispector envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência como problema da expressão e da comunicação. Isso se verifica em *A paixão segundo G.H.*, pois no romance são paradoxais os enunciados que tentam decifrar ou interpretar a experiência de G.H, como na passagem “Eu era a imagem do que eu não era, essa imagem do não ser me cumulava toda”<sup>59</sup>, e também em:

Aquilo que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia - é disso que me aproximo através da grande larguesa de deixar de me ser. Não porque eu encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável, e então o sopro recrudescer como na chama de uma vela.<sup>60</sup>

A oposição entre existência e linguagem se torna, nessa perspectiva, representativa dos problemas metafísicos inerentes à condição humana, e é, para Nunes, o que ocorre nos romances de Lispector. Para tornar mais clara esta tese, vejamos um passagem de *O dorso do tigre*:

<sup>58</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.130.

<sup>59</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.22.

<sup>60</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.112.

A inquietação que neles tortura o indivíduo é o desejo de ser, completa e autenticamente – o desejo de superar a aparência, conquistando algo assim como um estado definitivo, realização das possibilidades em nós latentes. Aspiração contraditória! Realizar estas possibilidades é dar-lhes forma, e conseqüentemente, expressá-las. Não nos contentamos em viver, precisamos saber o que somos, necessitamos compreendê-lo e dizer, mesmo em silêncio, para nós mesmos, aquilo em que vamos nos tornando.[...] O ser que conquistamos não é, pois aquele para o qual o nosso desejo tende, mas aquele que a expressão capta e constrói, e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível, que oferecemos aos outros e a nós mesmos. Daí a relativa falência da expressão afetando a comunicação entre os homens.<sup>61</sup>

O crítico encerra seu livro propondo uma réplica da escritora ao que teria defendido Wittgenstein:

Wittgenstein escrevia, no fecho seu *Tractatus Lógico-Philosophicus*, que devemos silenciar a respeito daquilo sobre o qual nada se pode dizer. Clarice Lispector rompe com esse dever de silêncio. O fracasso de sua linguagem, revertido em triunfo, redundava numa réplica espontânea ao filósofo. Podemos formular assim a réplica que ela deu: “é preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio”. Resume-se nessa resposta o sentido existencial de sua criação literária.<sup>62</sup>

Gostaríamos de salientar, a respeito dessa passagem, que também Wittgenstein rompe com o dever de silêncio e no final do *Tractatus* vê-se obrigado a rejeitar seu próprio livro. No aforismo 6.54, afirmou:

Minhas proposições elucidam desta maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contra-sensos, após ter escalado delas - por elas – para além delas (Devo, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela) deve sobrepujar essas proposições, e então verá o mundo corretamente.<sup>63</sup>

A “superação” do *Tractatus* é uma condição necessária para compreender a posição defendida pelo filósofo. E, por conseguinte, se o sentido existencial da criação literária de Clarice Lispector, segundo Nunes, resume-se na máxima ‘É

---

<sup>61</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.133.

<sup>62</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.133.

<sup>63</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus-lógico-philosophicus*, p.281.

preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio<sup>64</sup>, podemos concluir que a função terapêutica presente em Wittgenstein - tanto no *Tractatus* quanto nas *Investigações Filosóficas*, de nos convidar a dissolver problemas cotidianos fundados no mau uso da linguagem, para que esta seja um meio efetivo de comunicação, que nos permita falar sobre tudo, inclusive sobre aquilo que nos obriga ao silêncio - também se faz presente na obra de Lispector, especialmente em *A paixão segundo G.H.* Ilustra o que estamos dizendo a passagem:

Mas – como era antes o meu silêncio, é o que eu não sei e nunca soube. Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam, [...] Nunca então havia eu de pensar que iria de encontro com este silêncio. “Ao estilhaçamento do silêncio.”<sup>65</sup>

A visão da personagem-narradora G.H. é inseparável do ato de contá-la, e a consciência da linguagem enquanto o que não pode ser totalmente verbalizado está presente na ficção. A personagem, ao afirmar que viver não é relatável, entende que o momento da vivência - instantâneo - foge à palavra que o expressa. G.H. sabe que o ato de narrar não compreende, não engloba o fato vivido. A passagem a seguir do romance corrobora o que estamos discutindo:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei de criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisaréi com esforço traduzir sinais de telégrafo- traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu não estivesse não seria linguagem. Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo do que uma escrita pois tenho mais uma reprodução do que uma expressão.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.139.

<sup>65</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.18.

<sup>66</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.15.

A personagem G.H. propõe criar sobre a realidade, criar a “verdade” do que lhe aconteceu, como uma reprodução dos sentimentos vividos, porque sabe que qualquer tentativa de relatar - através da linguagem - um momento vivido tenderá ao fracasso, por ser aquilo que a expressão verbal não consegue descrever em sua totalidade. E a autora reconhece que o criar literário, a imaginação no momento da escrita, é o que se faz sem pretensão de ter um valor de verdade tal ou qual, como propõe Wittgenstein.

É o que se verifica no romance *A paixão segundo G.H.*, o entendimento da personagem-narradora sobre a limitação da linguagem é evidente na passagem do livro em que a personagem come a barata, porque a vontade de se aproximar do que é ser uma barata, de regressar a um estado primitivo, originário, lança G.H. para fora do mundo humano, deixando-a na “borda da vida”, com a consciência de que narrar sua experiência não engloba o fato vivido.

O desejo de encontrar o que resta do homem quando a linguagem se esgota é o que move a literatura de Clarice Lispector. Em termos wittgenstenianos, encontrar o que resta do homem, quando a linguagem se esgota, seria o desvelamento do inefável, o incessante esforço da linguagem para captar aquilo que lhe foge. Vejamos mais uma passagem do livro em questão:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes da minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão de mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. Eu tenho à

medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar.<sup>67</sup>

O romance *A paixão segundo G.H.* é, para Benedito Nunes, um dos textos mais originais da ficção brasileira e também, como diz na Introdução da Edição Crítica do romance coordenada por ele, ‘o livro maior de Clarice Lispector’, por abrir para o leitor, pelo envolvimento de sua narrativa, “a fronteira entre o real e o imaginário, entre a linguagem e o mundo, por onde jorra a fonte poética de toda ficção”.<sup>68</sup>

Segundo Benedito Nunes, por um lado, *A paixão segundo G.H.* faz parte da linha ficcional de criação que Clarice Lispector adotou desde o seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*, de 1943; por outro lado, ele diz tratar-se de um romance singular, “não tanto em função de sua história quanto pela introspecção exacerbada, que condiciona o ato de contá-la”<sup>69</sup> e se transforma, segundo o filósofo, no embate da narradora com a linguagem, levada a domínios que ultrapassam o limite da expressão verbal. Sobre isso, afirma:

Em *A paixão segundo G.H.*, a consciência da linguagem enquanto simbolização do que não pode ser inteiramente verbalizado, incorpora-se à ficção regida pelo movimento da escrita, que arrasta consigo os vestígios do mundo pré-verbal e as marcas “arqueológicas” do imaginário até onde desceu. G.H. tenta dizer a coisa sem nome, descortinada no instante do êxtase, e que se entremostra no silêncio intervalar das palavras. Mas o que ela enuncia não pode deixar de simbolizar o substrato inconsciente da narração que, matéria comum aos sonhos e aos mitos, sobe das camadas profundas do imaginário que constituem o subsolo da ficção.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

<sup>68</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. XXIV.

<sup>69</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. XXIV.

<sup>70</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. XXVII.

Nessa perspectiva, para Nunes extrema-se o drama da linguagem, e este é o momento em que a narrativa torna-se “o espaço agônico de quem narra e do sentido de sua narração – o espaço onde a narradora erra, isto é, onde ela se busca, buscando o sentido do real, que só atinge quando a linguagem fracassa em dizê-lo”.<sup>71</sup> Em uma passagem de *O dorso do tigre*, pertinente a este momento, Nunes afirma:

A mensagem de G.H., no fim de seu calvário, compreendendo que a existência em si é não-humana, e que toda linguagem tem no silêncio a sua origem e seu fim, é, no que diz respeito à caracterização do mundo imaginário de Lispector, verdadeiramente exemplar.

Clarice Lispector expõe-se, no seu *A Paixão Segundo G.H.*, ao risco de optar pelo silêncio. Lançou um desafio supremo a si mesma: jogou com a linguagem para captar o mundo pré-linguístico. E teve que admitir, no final, o fracasso do seu empreendimento. Mas foi um fracasso significativo, que acarretou para a autora a mais surpreendente vitória. Essa vitória, registrada nas últimas páginas do relato de G.H., traduz o reconhecimento da miséria do esplendor da linguagem, de sua falência e de sua de sua essencialidade.<sup>72</sup>

Para Nunes, parece-nos que o conteúdo místico da experiência da personagem é fundamental para compreendermos as intenções da romancista:

O silêncio, desistência da compreensão e da linguagem, é o termo final da aventura espiritual de G.H., que principia pela náusea e culmina no êxtase do Absoluto, indiscernível do Nada. Mas essa aventura, não o esqueçamos, é a via *crucis* de uma paixão.

No título que adotou *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector sintetiza, por uma translação parodística (Paixão segundo S. Mateus, segundo S. João, etc.) o sentido místico da Paixão dessa mulher comum a quem cabe qualquer nome delimitado pelas iniciais G.H., submetida ao sacrifício de sua identidade pessoal na ara da existência transformada em calvário.<sup>73</sup>

Nesse sentido, estamos, segundo o autor, diante do fracasso existencial correlato ao fracasso da linguagem. De maneira que, os dois fracassos, o da existência e o da linguagem, estão intimamente associados. O fracasso

<sup>71</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. XXVIII.

<sup>72</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.139.

<sup>73</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.112.

existencial da personagem G.H. acontece, como em todo ser humano que fracassa, por ser “incapaz de atingir pelo conhecimento, pela ação ou pelo coração a plenitude que aspiram”.<sup>74</sup> E o fracasso da romancista com a linguagem, isto é, com a experiência levada ao seu limite último, é resultado do confronto decisivo entre a realidade e a expressão.

Desse processo da linguagem resulta uma ficção erradia, que é como afirma Clarice Lispector em passagem de *A paixão segundo G.H., mais um grafismo do que uma escrita*. Pois a atitude da personagem G.H., de abdicar do entendimento claro para ir ao encontro do que é impossível compreender, lança a linguagem num jogo decisivo com a realidade que reforça o sentido místico do romance.

---

<sup>74</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.137.

## CAPÍTULO II

### A NARRAÇÃO DO INEFÁVEL

*A paixão segundo G.H.* é o sofrimento para chegar à própria identidade a ser alcançada com a despersonalização e a mudez; *A paixão segundo G.H.* é o sofrimento de narrar esta experiência, que, pela manducação da barata, atinge a própria natureza do ser que faz linguagem. [...] *A paixão* é, portanto, uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o ser. Desvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência, que, segundo a narradora, o ultrapassa.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, p.125.

## 2.1 A paixão pelo arquivo em C.L.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de “memória”, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu lembro, e a lembrança é em carne viva. LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*, p.24.

Jacques Derrida, em uma conferência proferida em Londres, no ano de 1994, por ocasião do colóquio intitulado “Memória: a questão dos arquivos”, questionou: *por que reelaborar hoje um conceito de arquivo? A quem cabe a autoridade sobre a instituição do arquivo?* Para o filósofo, não podemos começar distinguindo o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, a experiência da memória e o retorno à origem, mas também ao arcaico e ao arqueológico - a lembrança ou escavação, a busca do tempo perdido. Segundo

o filósofo, a escrita enquanto arquivo evoca um sintoma, um sofrimento, uma posição: o arquivo do mal. E evoca, também, aquilo que arruína o próprio princípio de arquivo: o mal radical. E assim, como explica Derrida, levanta-se “em mal de arquivo” a impaciência absoluta de um desejo de memória.

Usando as palavras do autor: “não começamos pelo começo, nem mesmo pelo arquivo, mas pela palavra arquivo”. O conceito de arquivo fala de algo que está além de ressuscitar acontecimentos: abrigar na memória o nome grego de *arkhê*, que significa ao mesmo tempo “começo” e “autoridade”. Para Derrida, *arkhê* coordena dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, “lá onde as coisas começam”, e o princípio nomológico, lugar de onde emana o comando, de onde os arcontes, magistrados superiores, exerciam a competência de interpretar os arquivos; e detinham o poder político de fazer representar as leis. Na escrita de Derrida, a *arkhê* grega é o lugar de consignação de uma técnica de repetição que exige a marca da exterioridade, o que o levaria afirmar: “não há arquivo sem exterior”, porque, segundo o filósofo, o arquivo exige um espaço instituído, um lugar de impressão, e também afirma que não poderia haver arquivo sem mal de arquivo.

Para Derrida, o mal de arquivo, o desejo de lembrar a origem e decifrar o comando, é resultado da falta originária e estrutural da memória e da impossibilidade de inscrever aquilo que escapa da identidade em si mesma, o que não corresponde a uma essência, a uma verdade. Segundo o autor:

A perturbação de arquivo deriva de um mal de arquivo. [...] estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente, procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr

atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva.<sup>75</sup>

Para trazer à discussão o romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, acredito poder falar em duas conotações de arquivo, se é que se pode dizer isso, o arquivo biográfico da autora – momento histórico em que o romance foi escrito e publicado, como também o arquivo da vivência do personagem narradora, o relato da experiência de comer a massa branca de uma barata e a consciência dos limites de sua linguagem.

Em “A auto/ biografia como (mal de) arquivo”, Leonor Arfuch comenta que, em virtude de estar trabalhando com o que denominou “o espaço biográfico”, surgiu a ideia de se pensar a biografia como arquivo. Conforme a exposição de Arfuch, esse pensar remete, de imediato, a Derrida. Tomando o arquivo como espaço, como acumulação, a autora afirma que o arquivo é um espaço singular marcado pela temporalidade, e seu presente é ativado por atualizações sucessivas. Dessa maneira, segundo a proximidade que o filósofo propõe entre arquivo e psicanálise, podemos tomar a flutuação do inconsciente – desvios, esquecimentos, repressões, supressões – como o próprio movimento do arquivo.

Segundo Arfuch, o arquivo também opera no campo da memória como aquilo que se guarda, e que, por alguma razão, se preserva. Entretanto, as perguntas decorrentes são: quem constrói o arquivo, se ele nunca é encontrado a não ser através de vestígios? De que tipo de arquivo estamos falando entre os tipos de arquivos existentes? Para a estudiosa, o arquivo literário naturalmente se une ao desenho provisório do espaço biográfico:

---

<sup>75</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 118.

Poderíamos dizer que se trata de um espaço biográfico em si mesmo, visto que pode reunir o imaginável, assim como o inimaginável, em termos do traçado de uma vida, um lugar – casa natal, morada, lar, recinto – o arco de uma temporalidade disjuntiva, textos acabados e inacabados, entrevistas, rastros, vestígios arqueológicos, recordações, esquecimentos, objetos pessoais, heranças, legados, tradições, coleções, enfim, tudo aquilo que entrelaça a articulação imprevisível e por isso mesmo misteriosa, entre a vida e obra.<sup>76</sup>

Pensando a auto/biografia como arquivo e o arquivo como auto/biografia, Arfuch afirma que uma primeira semelhança possível se relaciona com o espaço e com a temporalidade. Pois o arquivo e a biografia são construídos a partir desse eixo indissociável, uma vez que a lembrança, ou vivência, traz consigo o tempo e o lugar. Outra aproximação possível para a autora é da ordem do registro. Nesse sentido:

a acumulação da memória revelada na escrita do auto/biógrafo,] iluminando cenas, momentos, impressões, com sua correlata tendência aos esquecimentos, silêncios, repressões – tem seu paralelo com o arquivo porque os rastros são frequentemente fragmentários e a parte somente adquire sentido frente a uma totalidade hipotética, ainda que inalcançável.<sup>77</sup>

Nessa direção, Eneida Maria de Souza, em “Notas sobre a crítica biográfica”, aponta que, pela sua própria natureza, a crítica biográfica, pensando a relação entre a obra e autor, possibilita:

A interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas, entre o fato e a ficção [...] a crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondências, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais.<sup>78</sup>

Essa passagem vai ao encontro do que Souza e Wander Melo Miranda escrevem na Apresentação do livro organizado por ambos, *Arquivos literários*,

<sup>76</sup> ARFUCH. A auto/biografia como (mal de) arquivo, p. 373.

<sup>77</sup> ARFUCH. A auto/biografia como (mal de) arquivo, p. 374.

<sup>78</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 111.

na qual comentam que, apesar da pesquisa em arquivos não ser uma atividade que atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, “é significativo o retorno da crítica em direção à figura do autor, que nos bastidores reaparece com seus rabiscos e traçados, suas marcas autorais”.<sup>79</sup> Segundo os organizadores, a tônica dos artigos reunidos, no livro acima citado, se concentra na atividade desempenhada pelos pesquisadores ligados à Coleção Archivos, vinculada à UNESCO, ao CNRS (Centro Nacional de la Recherche Scientifique), ao ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) e a vários centros de pesquisas do Brasil, como, por exemplo, a Fundação Casa de Rui Barbosa, que abriga o que “restou” do acervo de Clarice Lispector.

A Coleção tem como objetivo dar aos grandes textos da literatura latino-americana sua idoneidade original, e é o que vem realizando devido ao Acordo Multilateral Arquivos assinado por oito países da América Latina e da Europa. Este projeto reúne edições críticas de obras já publicadas ou inéditas, sua particularidade principal é a de apresentar um texto fiável estabelecido a partir dos originais do autor, manuscritos ou datiloscritos. Originalmente doze títulos dedicados à literatura brasileira, publicados em português, estavam previstos no plano da Coleção. Até hoje, cinco volumes desta série foram publicados, e está entre eles a Edição Crítica de *A paixão segundo GH*, organizada por Benedito Nunes. Silviano Santiago, membro do Comitê Internacional da Coleção Archivos e coordenador da Edição Crítica da poesia de Carlos Drummond (ainda não publicado), tem uma passagem que corrobora a discussão:

---

<sup>79</sup> SOUZA; MIRANDA. *Arquivos literários*, p. 09.

As várias edições feitas pela Coleção Arquivos lembram aos leitores de literatura o que os autores gostariam de ter esquecido ou esqueceram de dizer-lhes no momento em que lhes entregaram uma obra de arte sob a forma comercial de livro. Anotações de leitura, rascunhos, borrões de palavras e frases acréscimos, resumos, páginas abandonadas, versões negligenciadas, etc, etc. Todos esses textos fragmentados nos colocam de imediato no terreno pedregoso em que se misturam lembrança, esquecimento e amnésia.<sup>80</sup>

Gostaria de lembrar, a respeito do volume dedicado ao romance *A paixão segundo G.H.*, que ele se distingue pela ausência total de originais manuscritos ou datiloscritos. Sabe-se que a atitude de Clarice Lispector frente a uma obra terminada era sempre a mesma: entregava seus manuscritos ao editor e os abandonava. Também não há notícias de edições corrigidas pela autora.

Uma das particularidades do seu processo, como já foi dito, era a composição fragmentária: sempre escrevia fragmentos de textos tal como surgiam e depois os organizava. Como se pode ver nos fragmentos do conto “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande demais”, cujo manuscrito está reproduzido na Edição Crítica de *A paixão segundo G.H.*. Benedito Nunes os selecionou com o objetivo de ilustrar a técnica de composição de Clarice, uma vez que não se sabe dos manuscritos do romance *A paixão segundo G.H.*.

O processo fragmentário da escritura de Clarice e sua inaptidão para lidar com o que já tinha sido feito contribuiu para a dissipação de seus manuscritos. Neste sentido, é que podemos também dizer que Clarice trabalhava contra o arquivo.

---

<sup>80</sup> SANTIAGO. Com quantos paus se faz uma canoa, p. 15.

## 2.2 O arquivo fracassado de Lispector

Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer. LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, p. 79.

Na Introdução da Edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, Benedito Nunes comenta que a falta dos originais do romance é um problema que se estende à obra de Clarice Lispector de um modo geral. Dos vinte e cinco livros de Clarice, apenas sabe-se dos originais completos dos contos escritos entre os anos de 1940 e 1941, datiloscritos e organizados pela autora, inéditos até 1979.

Conforme expõe Nunes, cindido em dois acervos distintos, um público, acessível à consulta, e outro privado, pertencente a herdeiros, está o espólio literário de Clarice Lispector. Segundo o autor, ao contrário do que se poderia pensar, deve-se ao acaso a preservação daquilo que a ficcionista tendeu dissipar. Sabe-se, pois, que Clarice se descuidou voluntariamente, tanto da conservação dos originais de sua obra, quanto da correção dos seus textos já impressos. Para o autor, essa dupla indiferença se relaciona com as condições que singularizavam a sua escrita e seu modo de compor.

De acordo com as palavras de Benedito Nunes, Clarice Lispector escrevia em ritmo intermitente, por surtos, durante períodos de completa absorção no ato de escrever. Seu método era um método semelhante ao de certas criações musicais que desabrocham em torno de um ou de muitos temas. Afirma Nunes:

[Na obra de Clarice] um estado interno, uma impressão, uma situação, uma figura humana, suscitavam o movimento da escrita, o qual se desenvolvia sem plano estabelecido. [...] A ordem da narrativa estaria

latente aos diversos grupos de fragmentos que se iam formando nos surtos de inspiração.<sup>81</sup>

O desligamento com o que já fora produzido, não por desgosto do que escrevia, mas por uma inaptidão para ocupar-se com o já feito, conforme Nunes expõe, contribuiu para determinar a sorte dos manuscritos de Clarice, presos ao jogo aleatório das circunstâncias, que, para o autor, explicam o aspecto residual do espólio literário, realçado pelos fragmentos de suas últimas obras. Segundo Nunes, “o processo fragmentário da escrita agravou-se por outra particularidade da psicologia da criação em Clarice Lispector, facilitando a dispersão dos originais: o hábito da execução simultânea de dois ou mais projetos diferentes”.<sup>82</sup> Em Lispector, a elaboração de uma narrativa encontra no fragmento o seu momento primeiro e decisivo. Isso reflete o modo peculiar de entender e praticar a criação literária, valorizando a experiência vivida, intuitiva. Daí a relevância do fragmento como vestígio do instantâneo em sua escritura.

### 2.3 Às vezes a memória volta

Escrevo agora porque estou precisando de dinheiro. Eu queria ficar calada. Há coisas que nunca escrevi, e morrerei sem tê-las escrito. Essas por dinheiro nenhum. Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio. LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*, p.76.

Nádia Battella Gotlib, em “Às vezes a vida volta”, destaca que o retrospecto que a personagem narradora G.H. promove, ao contar o que lhe acontecera no dia anterior, coincide com o modo pelo qual a personagem se

<sup>81</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. XXXV.

<sup>82</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. XXXVI.

apodera do real. Para a autora, em *A paixão segundo G.H.*, o trabalho da lembrança estimula a tomada de consciência por cadeia de associações várias.

Esse simulacro do que houve para Gotlib:

se faz pela ida ao encontro do sentido, mas, simultaneamente, pela forma retomada, do seu contrário, na volta do sentido que se perdeu e que se desmancha no nada, no não sentido. Isto é: pela recorrência a lembrança para aí se atingir a graça do esquecimento.<sup>83</sup>

Sobre o processo de escrever de Clarice Lispector, o qual está intimamente interligado ao processo de lembrar, Nolasco escreve:

Retomando o que disse Clarice, que “escrever é muitas vezes lembrar-se do que nunca existiu”, podemos dizer que ela, enquanto escritora, por meio de um processo de escrever que independia dela, porque mais forte do que ela, involuntário mesmo, fazia emergir em escritura toda uma experiência vivida / lida que se tecia no ficcional”.<sup>84</sup>

O que nos leva a dizer que o texto ficcional, quando não traz as marcas vividas do seu autor, contém traços pessoais inscritos na escritura que permitem ao leitor reconstituir a figura do autor.<sup>85</sup>

Segundo as palavras de Nolasco, podemos pensar o “lembrar-se” como a mola propulsora da ficção, e também o trabalho de lembrar como um trabalho de inventar. Isso vai ao encontro do entendimento que GH têm sobre a incapacidade de rememorar o que lhe sucedera, e se faz claro nas palavras da própria narradora, em sua angústia de (des)arquivar o fato vivido:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. [...] Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo do que uma escrita, pois tenho mais uma reprodução do que uma expressão.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> GOTLIB. *Às vezes a vida volta*, p. 222.

<sup>84</sup> NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 68.

<sup>85</sup> NOLASCO. *Clarice Lispector*: nas entrelinhas da escritura, p. 69.

<sup>86</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 15.

Entretanto, para melhor entender sua escritura, investigaremos a relação entre escrita e memória, ou melhor, o processo de escrever como um processo de lembrar. Nesta direção, corrobora a passagem de Edgar Nolasco:

O escritor é sempre aquele que repertoria memória, aquele que lembra, aquele que escreve, porque escrita é memória. O escritor vale-se de uma memória que ele não tem – por que desmemoriado – e põe-se a imaginar imagens que representam um mundo constituído sob efeito do real. E aí, nesse lugar que a narrativa se erige. É sempre desse cenário vazio (de memória e de lembrança) que algo começa a se inventar, a tomar forma. O narrador aí será aquele que tem a memória porque, ancestralmente, sua função é narrar.<sup>87</sup>

Ajuda-nos a pensar melhor o que propôs Eneida Maria de Souza, em “Notas sobre a crítica biográfica” que, na esteira de Barthes, afirma que o autor é aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.<sup>88</sup> Para Souza, os princípios básicos da crítica biográfica resultam na produção de um saber narrativo, junção da teoria com a ficção. Para a autora, o saber narrativo se concentra “na permanente construção do objeto de análise e nos pequenos relatos que se compõe a narrativa literária e cultural”.<sup>89</sup>

É, portanto, nesse sentido que estudaremos o romance de Clarice Lispector, “passeando” entre a teoria e a ficção, para (des)arquivar tanto a persona da escritora, que está por trás de G.H., como também a sua experiência reveladora. Porque, como propõe Souza, “os fatos da experiência ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para

---

<sup>87</sup> NOLASCO. *Clarice Lispector: nas entrelinhas da escritura*, p. 38.

<sup>88</sup> SOUZA. *Notas sobre a crítica biográfica*, p.116.

<sup>89</sup> SOUZA. *Notas sobre a crítica biográfica*, p. 114.

a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido”.<sup>90</sup>

Para Eneida Maria de Souza, uma releitura possível da crítica biográfica tradicional se dá mediante a destituição da prática hermenêutica de análise textual, conforme se evidencia nesta passagem:

A teoria desconstrutivista de Jacques Derrida e o conceito de arqueologia de Michael Foucault constituem a “condição de conhecimento” do texto documental, biográfico e ficcional, por preconizarem o deslizamento dos discursos entre o si e o lugar ocupado pela crítica biográfica – entre a teoria e a ficção, entre o documento e a literatura.<sup>91</sup>

Nesse sentido, reconhecemos, conforme propõe Edgar Nolasco, que o traço biográfico é uma marca recorrente da construção da escrita de Clarice Lispector:

Muitos de seus textos, por exemplo, vão ter como pano de fundo a memória da infância vivida, e de suas reminiscências para a construção de sua ficção. Nessa visita ao passado, tentativa vã de reconstruir fatos que ficaram perdidos na sua história pessoal, ficcionaliza extrapolando em muito, os limites do acontecido. É nesse sentido que sua escrita é biográfica, porque mesmo quando não dialoga com o “vivido” já está de alguma forma atravessada por um desejo pessoal e intransferível que a move em direção a um poderia ter acontecido. Para a escritora, viver e escrever compõe um único processo de aprendizagem, de autoconhecimento, de busca, enfim.<sup>92</sup>

O fato de que em Clarice sua experiência de vida e sua escrita estão intimamente ligadas é notável no romance *A paixão segundo G.H.*, apesar de a autora dizer que não era acostumada a desabafar em livros, e assumir que estava passando por uma fase sentimental conturbada quando escreveu o romance. Também sabemos que a fotografia descrita nas páginas iniciais do romance faz alusão direta a uma foto da escritora, tirada com os filhos, no

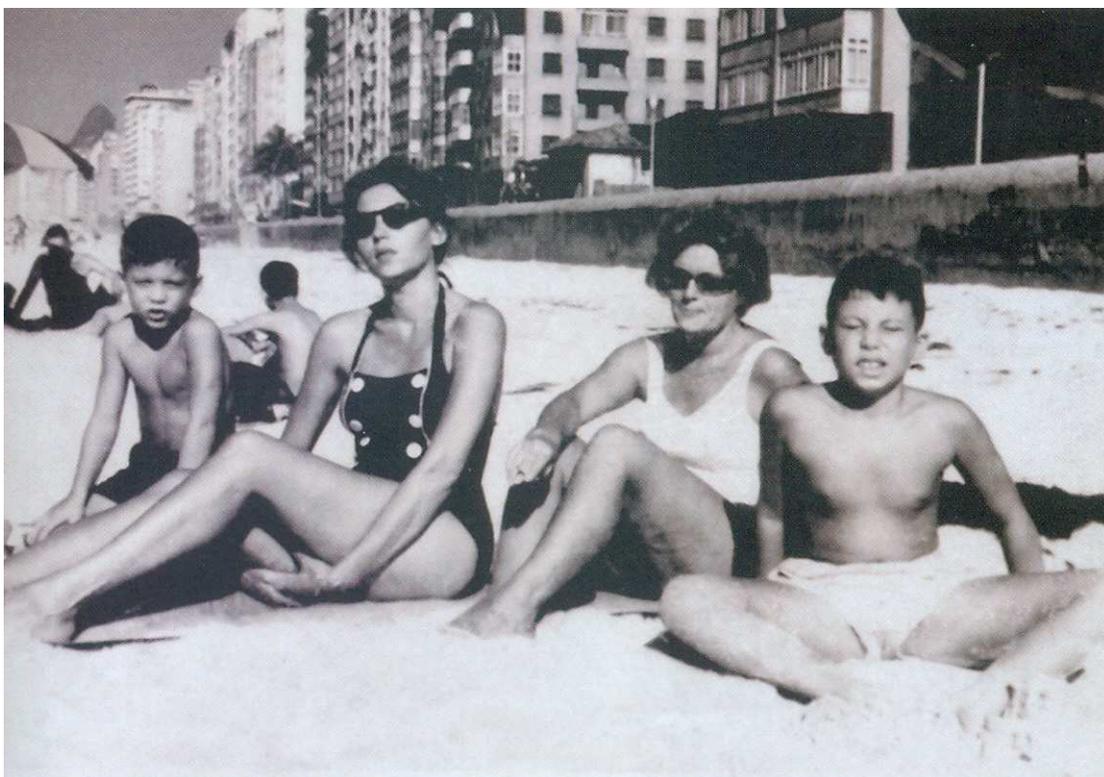
---

<sup>90</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 119.

<sup>91</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 119.

<sup>92</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, p. 79.

início dos anos sessenta, na praia do Leme, época em que a escritora havia recém voltado para o Brasil, separada do marido. Tal imagem endossa a leitura do romance como uma carta escrita ao amado que não está presente. Desde que voltou para o Brasil, no final do ano de 1959, até a publicação do romance em 1964, sabe-se que a autora passou por momentos complicados, até que sua tão dolorida separação fosse averbada judicialmente. Nesse sentido, poderíamos pensar o romance como o resgate de uma paixão, a tentativa de “compreender” as lembranças através da memória e do esquecimento.



Fonte: Fotografia reproduzida do livro de Nádya Battella Gotlib. Referência: GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice fotobiografia*, São Paulo: EDUSP. Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009. p.327.

No caminho de sua paixão, Clarice põe a linguagem num jogo com a realidade, porque a protagonista, dado seu entendimento sobre a sua limitação, tenta reproduzir a experiência da conquista do que é originário, mas sua tentativa sempre desemboca naquilo que não se diz. G.H. sabe que o momento

da vivência, por ser instantâneo, foge à palavra que o expressa, e que o ato de narrar não engloba o fato vivido. O que também pode ser entendido nas palavras de Derrida, uma vez que “não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira”.<sup>93</sup> No caso da protagonista, aquilo que não se vive e não se arquiva da mesma maneira, é o que Benedito Nunes chama de *o drama da linguagem*: o espaço onde G.H. se busca, buscando o sentido do real que só atinge quando a linguagem fracassa em dizê-lo. Para ilustrar o que acabo de dizer, vejamos uma passagem do romance em questão:

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço de minha voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade. A realidade antes de minha linguagem existe como o pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura [...] e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. Eu tenho a medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem.<sup>94</sup> Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar.

Nesse romance, o arquivo fracassado de Clarice é o silêncio, é aquilo que a linguagem não consegue designar, pela impossibilidade mesma do arquivo. Dessa maneira, parafraseando Nolasco, pensaremos a escrita de Clarice como aquela que arquiva desarquivando. Corrobora a discussão a passagem:

A escrita – arquivo de Clarice não usa guardar nada, porque sabe enquanto tal da impossibilidade de qualquer encadernação de seus textos, de seus restos, de seus fragmentos, uma vez que a escrita como um todo já nasceu sob a insígnia da mudança da dispersão de “folhas soltas”.<sup>95</sup>

A passagem remete-nos à outra característica do processo de criação do romance de *A paixão segundo G.H.* porque conforme expõe Nolasco:

Sabemos que o livro foi nascendo a partir de um jogo de perguntas e respostas entre Clarice e a amiga e poetisa Marli de Oliveira. Daí

<sup>93</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 31.

<sup>94</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

<sup>95</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, p. 169.

talvez a explicação do caráter quebrado, interrompido do livro, demandando a repetição final de cada parte na subsequente, como forma de espelhar o jogo de perguntas e respostas, começos e recomeços.<sup>96</sup>

Em *Clarice: uma vida que se conta*, a biógrafa Nádya Gotlib afirma que o romance *A paixão segundo G.H* mostra como uma realidade pré-concebida revela outras concepções por detrás, os quais precisam ser buscadas ainda que às duras penas. “O quarto supostamente sujo também é iluminado”.<sup>97</sup> Segundo a biógrafa, o repertório de imagens do romance atende a uma dupla configuração de traduzir o que é, e o que não é:

Partindo do sentido preconcebido e estereotipado, passa para a sua desmontagem ou desconstrução. Desse modo, a caixa minúscula situada nos fundos do apartamento, revela-se de surpresas, que se abre numa série de imagens, alegoria de um processo de encontros: simultaneamente encontro com o outro, consigo mesmo, no sentido mais geral, encontro com “o outro sentido das coisas”.<sup>98</sup>

A história parece simples: a escultora de classe média, que mora num apartamento de cobertura em um edifício no Rio de Janeiro, resolve arrumar o quarto da empregada que se fora. Ao tentar arrumar a casa, supõe que o quarto da empregada fosse o cômodo mais sujo de seu apartamento, mas engana-se, pois constata que não é verdade: o quarto é claro e limpo. No quarto, entre outras experiências, vive uma que é crucial: mata e come a massa branca de uma barata que encontrou ao abrir a porta do guarda-roupa. Como personagem do romance, apenas G.H. e a barata, embora a narradora crie um interlocutor imaginário para relatar o que lhe aconteceu no dia anterior.

A recapitulação que a narradora faz do que lhe aconteceu, já com consciência da falta de sentido que isto tem, é o exercício de linguagem como

<sup>96</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, p.154.

<sup>97</sup> GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p.448.

<sup>98</sup> GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 449.

instrumento possível de se tocar no ponto que não é tocável. E aqui, “mal de arquivo” – termo de Derrida – se aproxima da falência da linguagem da personagem clariciana. Pois o fracasso da linguagem de G.H, a falha de sua construção, é comparável ao mal de arquivo na medida em que se designa “a paixão da procura do arquivo”, onde ele se esconde, no romance representado pela experiência mística da personagem: inexprimível, inexpressável.

Em “Um fio de voz: histórias de Clarice”, de Nádia Battella Gotlib, presente na coletânea de textos organizados por Benedito Nunes, para a Edição crítica de *A paixão segundo G.H*, a autora escreve que o ano de 1964, ano da publicação da primeira edição do romance, impõe-se como marco importante tanto para a história da literatura de Clarice Lispector, quanto para a história da sociedade brasileira. Nesse ano, mediante golpe militar, instaura-se no país uma ditadura que será responsável por um grande período de martírio, desencadeando severas perseguições a políticos e intelectuais esquerdistas, prisões, torturas, assassinatos e rígida censura aos meios de comunicação.

A literatura de Clarice Lispector traz marcas de uma passagem consciente pelos problemas de nosso país. E, em tempos de censura, a publicação de *A paixão segundo G.H* manifesta-se como um exercício de liberdade, uma prova de resistência contra o instituído, só possível por uma nova linguagem. Este foi o grande desafio que o romance enfrentou desde o início. Sobre o momento da publicação do romance, é pertinente a passagem de Teresa Cristina Monteiro Ferreira:

No clima sombrio do Brasil de 1964, *A paixão segundo GH* despontava como um livro admirável. O país estava mergulhado no autoritarismo. A tomada do poder pelos militares inaugurava uma série de cassações. Premido cada vez mais pelas exigências da “linha dura” o governo Castelo Branco perseguia comunista e exercia censura com rigor. O livro de Clarice recebia críticas

favoráveis, o que não o isentava de comentários irônicos. Nelson Rodrigues não o poupou. Disse que agora fazia-se livro até de mulher comendo barata. Seu comentário, publicado no *Jornal Última hora*, provocou a ira de Clarice que o telefonou exigindo satisfações.<sup>99</sup>

Em entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner para o programa *Panorama da TV Cultura* no ano de 1977, meses antes de sua morte, a escritora deu a seguinte declaração sobre o romance:

Por exemplo, o meu livro *A paixão segundo G.H.*, um professor de português do Dom Pedro II veio lá em casa e disse que leu o livro quatro vezes e não sabe do que se trata. No dia seguinte, uma jovem de dezessete anos, universitária, disse que este livro é o livro de cabeceira dela. Então quer dizer, não dá para entender... Ou toca, ou não toca. Suponho que entender não é uma questão de inteligência, e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de Português e Literatura que devia ser o mais apto para me entender, não me entendia. E a moça de dezessete anos, lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura, o que é um alívio.<sup>100</sup>



Fonte: Fotografia foi reproduzida do livro de Nádia Battella Gotlib. Referência: GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice fotobiografia*, São Paulo: EDUSP. Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009. p.443.

<sup>99</sup> FERREIRA. *Eu sou uma pergunta*, p.220.

<sup>100</sup> Entrevista gravada no dia 1º de fevereiro de 1977 nos estúdios da TV Cultura de São Paulo. É o único documento gravado com imagem e som da escritora Clarice Lispector e só foi divulgada após a sua morte, atendendo suas recomendações. Foi publicada pela primeira vez na revista *Shalom* em 1992, com texto de apresentação do entrevistador.

Falar da recepção de uma obra é complicado, deve ser pelo fato, como dissera Clarice, “ou toca ou não toca”, pois entender é uma questão de sentir. A atriz Fernanda Montenegro foi um dos leitores que se sentiu tocado. Após ler o romance, escreveu uma carta para a amiga falando de “sua experiência com a barata”. Clarice Lispector não hesitou e pediu permissão para publicá-la. A permissão foi dada e Clarice publicou na sua coluna de crônicas no *Jornal do Brasil*, no dia 19 de outubro de 1968. Vejamos a carta:

De São Paulo recebi uma carta de Fernanda Montenegro. Telefonei-lhe pedindo licença para publicá-la. Foi dada: “Clarice É com emoção que lhe escrevo pois tudo o que você propõe tem sempre essa explosão dolorosa. É uma angústia terrivelmente feminina, dolorosa, educada, desesperada e guardada.

Ao ler meu nome, escrito por você, recebi um choque não por vaidade mas por comunhão. Ando muito deprimida, o que não é comum. Atualmente em São Paulo se apresenta de arma de bolso. Polícia nas portas dos teatros. Telefonemas anunciam o terror para cada um de nós em nossas casas de gente de teatro. É o nosso mundo. E o nosso mundo, Clarice?

Não este, pelas circunstâncias obrigatoriamente político, polêmico, contundente. Mas aquele mundo de que nos fala Tchecov: onde repousaremos, onde nos descontrairmos? Ai, Clarice, a nossa geração não a verá. Quando eu tinha quinze anos pensava alucinadamente que minha geração desfaria o nó. Nossa geração falhou, numa melancolia de ‘canção sem palavra’, tão comum no séc. XIX. O amor no séc. XXI é a justiça social. E Cristo que nos entenda.

Estamos aprendendo a lição seguinte: amor é ter. Na miséria não está a salvação.

Quem tem, não dá. Quem tem fome não tem dignidade (Brecht). Clarice, estou pedindo desculpas por este palavrório todo. Mas deixe que eu mantenha com você esta sintonia dolorosa dos que percebem alguns mundos, não apenas este ou aquele, porém até mesmo aquele outro, embora linearmente – como é o caso.

Nossa geração sofre da frustração do repouso. É isso, Clarice? A luta que fizemos, não o faremos pra nós. E temos uma pena enorme de nós por isso. É assim que explico pra mim estas frases que você põe no seu artigo: ‘Eu que dei pra mentir. E com isso estou dizendo uma verdade. Mas mentir já não era sem tempo. Engano a quem devo enganar, e, como sei que estou enganando, digo por dentro verdades duras.’ A luta, a que refiro lá no alto, seria aquela luta bíblica, a grande luta, a que engloba tudo.

Voltando as ‘verdades duras’ de você fala: na minha profissão o enganar é a minha verdade. É isso mesmo, Clarice, como profissão. Mas na minha intimidade toda particular, sinto, sem enganos, que nossa geração está começando a comungar com a barata. A nossa barata (Fernanda que se refere a um livro meu). Nós sabemos o que significa essa comunhão, Clarice. Juro que não afastá-la de mim, a

barata. Eu o farei. Preciso já organicamente fazê-lo. Dê-me a calma e a luz de um momento de repouso interior, só um momento. Com intensa comoção. Fernanda<sup>101</sup>

Quando publicou *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector já contava com seis volumes publicados e vinte e quatro anos de atividade literária. Esta experiência repercutiu na elaboração desse romance. Nele, como já foi dito, a ação se desenvolve no confronto entre duas personagens, G.H. e a barata. O mergulho até o que é ser a barata, o de dentro da barata, corresponde ao que a personagem é na sua intimidade. As fases desse processo têm por meta – e por fatalidade – atingir o ponto mais vivo: o de dentro da barata e de G.H. As tantas camadas de sentido que a narradora vai descascando, tal como as cascas da barata, desenham o desvencilhar-se do convencional em direção ao originário.

No quarto, depositam-se os sinais de um tesouro vazio, o qual está tanto dentro das valises como no contorno das figuras desenhadas, pela empregada Janair na parede, ou no escuro guarda-roupa de onde emerge a barata. Como observa Nádia Battella Gotlib, prosseguindo na desbravação de sinais no quarto da empregada, G.H. come a massa branca da barata e atinge o estágio último desse caminho de paixão, ao preço de “atravessar uma sensação de morte”, em palavras da personagem. Como ressalta Gotlib, “aí, não há mais palavras: apenas o branco ou vazio da página”.<sup>102</sup> Nesse diário do ontem, que se transforma num diário do agora, por ser a maneira como Clarice se apodera do real para contar o que aconteceu, podemos “compreender” um pouco mais

---

<sup>101</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 145.

<sup>102</sup> GOTLIB. *Clarice: uma vida que se conta*, p. 252.

a escritora, ou melhor, a relação entre sua vida e sua ficção, numa escrita que sangra e por onde *a vida sempre volta*.

Nessa direção, o termo *autoficção* trabalhado por Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, corrobora a discussão, porque para a estudiosa “a *autoficção* se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita”.<sup>103</sup>

Segundo Klinger, antes de entrarmos na discussão sobre a categoria *autoficção*, é necessário inseri-la no conjunto mais amplo dos discursos sobre o eu, o que na esteira de Foucault, denominamos “*escritas de si*”. A autora destaca que “Foucault mostra de que forma a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo”<sup>104</sup> De acordo com Diana Klinger, Foucault, no livro *O que é um autor?* (1969), faz uma análise do conceito de autor centrado na relação do texto com o sujeito da escrita. Para o filósofo, na escritura “não se trata da sujeição de um sujeito a uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não deixa de desaparecer”.<sup>105</sup> Pensando a relação da escrita com a morte, Foucault afirma que a obra devia otorgar a imortalidade, adquirir o direito de matar o autor. A partir desta discussão, Klinger observa que:

Fala-se da morte do autor porque tem desaparecido os caracteres individuais do autor, de maneira que a “marca” do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência. Esse é o espaço filosófico-filológico que Nietzsche abriu ao se perguntar o que eram o bem e o

---

<sup>103</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p.26

<sup>104</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p.26

<sup>105</sup> FOUCAULT *apud* KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p.33. Ver também FOUCAULT. *O que é um autor?*

mal em si mesmos, mas o que era designado como tal e, então, quem é que sustenta esses conceitos.<sup>106</sup>

Entretanto, para Foucault não é tão simples assim descartar a categoria de autor porque o próprio conceito de obra depende desta categoria. É por isso que, segundo Klinger, Foucault busca localizar o espaço que ficou vazio com o desaparecimento do escritor e rastrear as funções que este desaparecimento faz emergir. Segundo Klinger:

Para Foucault o autor existe como uma função autor: um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura.<sup>107</sup>

Para a crítica literária moderna, o escritor é quem permite explicar a presença de certos acontecimentos numa obra, bem como suas transformações e modificações diversas, e é também o princípio de unidade da escritura. Transcrevo mais uma passagem de Klinger:

O autor é um certo “lar de expressão” que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifestam tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc. Quer dizer que para Foucault o vazio deixado pela morte do autor é preenchido pela categoria função autor que se constrói em diálogo com a obra.<sup>108</sup>

Com base nesse e em outros apontamentos, passarei a analisar *A paixão segundo G.H.*, explorando a relação obra/escritor, desarquivando o romance em questão contextualizado pelo *bios* de Clarice Lispector.

---

<sup>106</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p.33.

<sup>107</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p.26.

<sup>108</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, p.34.

## 2.4 Bio-foto-grafia

Quanto a minha chamada vida íntima, talvez tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax. [...] Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal-assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Monalisa. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*, p. 19.

No texto “Flashes da história: da fotobiografia como gênero a uma fotobiografia de Clarice Lispector, Nadia Battella Gotlib diz que quando as narrativas visuais contam histórias de vida de escritores, o estudo da literatura sai duplamente favorecido, porque, por um lado, as imagens podem reforçar os dados já expostos através das letras, como, por um outro lado, as imagens podem conduzir à descobertas, interpretações que possibilitam novos modos de percepção da realidade literária. Nessa perspectiva, o leitor pode ampliar o horizonte do repertório de cenas que traduzam a vida literária em questão.

Em sua exposição, Gotlib comenta que foi em Portugal, na década de oitenta, que surgiram fotobiografias importantes que marcaram a história editorial do gênero e influenciaram as fotobiografias brasileiras, publicadas na década seguinte. Conforme a autora, ocupa lugar de destaque ainda hoje o trabalho elaborado por Maria José de Lancastre, *Fernando Pessoa: uma fotobiografia*, sobretudo pelo cuidado na Seleção e Apresentação das 452 imagens expostas em 320 páginas. Segundo Gotlib:

Embora o número de fotografias do fotobiografado seja um elemento importante, há que se considerar também que não é só o número de imagens reunidas a partir do espólio da fotobiografada que determina o nível de qualidade da matéria, mas sim um adequado trabalho de contextualização. Considere-se também que não é só com fotografias que se faz uma fotobiografia, que abriga imagens de

vários tipos de documentos, aptos à traduzir um determinado contexto de vida do biografado.<sup>109</sup>

Para a estudiosa, “o objetivo de uma fotobiografia é mostrar, levar o leitor a ver as imagens selecionadas e dispostas numa determinada ordem, segundo critérios específicos”<sup>110</sup> Tanto nas fotobiografias editadas no Brasil, quanto nas editadas em Portugal, pelo modo de disposição da matéria exposta, persiste um trabalho fundamental de construção: o de encarar que o escritor fotobiografado não deixa de ser um personagem. Gotlib lembra-nos que no caso da escritora Clarice Lispector:

Para que as imagens componham uma fotobiografia, ou ganhem um sentido fotobiográfico, isto é, para que o repertório de registros se insira num contexto cultural, são preciosos os textos autobiográficos da fotobiografada, sob diferentes formas ou gêneros: cartas, crônicas, depoimentos ou mesmo detalhes inseridos na ficção propriamente dita: os contos e romances em que há representação de personagens, locais, situações, reunidos num universo do imaginário com elementos que, de algum modo, aludem ao contexto de vida.<sup>111</sup>

Portanto, uma das questões que surge na construção de uma fotobiografia é como completar o repertório de imagens encontradas nos espólios dos escritores fotobiografados com imagens complementares que traduzam o que os registros não conseguem traduzir. Mas, como salienta Nádya Battella Gotlib, não é somente através de alusões explícitas, através das palavras ou através do registro de imagens que se faz uma fotobiografia, pois há também que lidar com as ausências, com a falta de referências do fotobiografado em seus textos, e também com a falta de registros seus sob a

---

<sup>109</sup> GOTLIB. Flashes da história: da fotobiografia como gênero a uma fotobiografia de Clarice Lispector, p.57.

<sup>110</sup> GOTLIB. Flashes da história: da fotobiografia como gênero a uma fotobiografia de Clarice Lispector, p.58.

<sup>111</sup> GOTLIB. Flashes da história: da fotobiografia como gênero a uma fotobiografia de Clarice Lispector, p.67.

forma de imagens. Gotlib escreve que muitos casos deste tipo surgiram ao longo da elaboração da fotobiografia de Clarice Lispector. Mas em se tratando de Lispector, a autora ressalta que “há que se considerar que alguns silêncios são reveladores. Dizem algo a partir do não dito”.<sup>112</sup>

Antes da publicação de *Clarice Fotobiografia*, Nadia Battella Gotlib publicou uma série de textos que, segundo a autora, surgiram a partir da leitura de Clarice Lispector feitas com base no cotejo entre imagens visuais – fotografias e documentos – e leitura de textos da escritora.

Como esclarece Gotlib, no primeiro estudo nesta direção, intitulado “Para uma história de Clarice Lispector: o texto e a fotobiografia”, a estudiosa, após uma exposição sobre as fontes básicas consultadas para a elaboração da fotobiografia de Lispector, examina algumas funções da imagem na constituição dessa história literária, tais como as de suplência e desmistificação, realce e complementação.

No segundo texto, “Flashes da história”: da fotobiografia de Clarice Lispector – já mencionado neste trabalho -, Gotlib analisa os objetivos e os resultados de algumas fotobiografias publicadas no Brasil e em Portugal, para então se deter no caso específico da fotobiografia de Lispector.

Em “Por trás da imagem: literatura, autobiografia e fotobiografia de Clarice Lispector, publicado em 2007, Nadia Battella Gotlib trabalha com as primeiras imagens de Clarice que se tem notícia e o modo como esse período de vida foi registrado, e, de certa forma, reinventado pela escritora. Ainda no mesmo ano, Gotlib publica “ Bastidores da pesquisa: em torno da fotobiografia de Clarice

---

<sup>112</sup> GOTLIB. Flashes da história: da fotobiografia como gênero a uma fotobiografia de Clarice Lispector, p.67.

Lispector”. Neste texto, a estudiosa comenta que, sob a forma do que poderia ser considerado “uma crônica de pesquisa”, relata o percurso que seguiu o deter-se num repertório de imagens em torno das raízes judaicas ucranianas dos ascendentes da fotobiografada. Procurando expor as razões que motivaram a seleção das imagens, as dificuldades na procura, bem como detalhes de sua viagem à Ucrânia durante a pesquisa. Esse trabalho ocuparia “estrategicamente” (palavra de Gotlib) o início e o final de *Clarice Fotobiografia*.

Em seu quinto texto dessa série, presente nos *Cadernos de Estudos Culturais do NECC*, “Clarice Lispector e as crônicas de Berna: paisagens”, a pesquisadora escreve que foi a partir da ideia de deter-se especificamente em questões pontuais que problematizem a relação interdisciplinar “o ler e o ver Clarice” com o propósito de discutir os resultados de uma leitura bifocada, que resultou na publicação de seus dois livros: *Clarice Fotobiografia*, de 2008, e *Clarice, uma vida que se conta*, 1995. De acordo com Gotlib, durante a pesquisa para a seleção do repertório final de 800 imagens que acabam compondo a fotobiografia, a maior preocupação foi registrar visualmente o que a escritora já havia registrado sobre a forma de texto. Entretanto, a estudiosa destaca:

Mas enquanto as imagens iam sendo reunidas, o interesse se voltava também não mais para a consideração do que nas imagens era visível – lugares, pessoas – mas, a partir daí, o interesse ganhava nova dimensão, dirigindo-se para o que a imagem desenhava no que se refere a relações sociais, a situações de vida, a um sentido entranhado no corpo mesmo da imagem. (...) Sob esse aspecto, a visão das imagens permitia ainda a construção de uma narrativa visual, mediante a sequencia de tais flashes fotográficos ou documentais, surgindo assim mais uma narrativa a ser incorporada a outras tantas na construção de uma visão analítica, crítica e interpretativa da produção de Clarice Lispector.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> GOTLIB. Clarice Lispector e as crônicas de Berna: paisagens, p.105.

### 2.4.1 Paisagens do silêncio



Fonte: Fotografia reproduzida do livro de Nádia Battella Gotlib. Referência: GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice fotobiografia*, São Paulo: EDUSP. Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009. p.251.

Berna é de um silêncio terrível.  
LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*, p.110.

Para que seus propósitos fossem detalhadamente expostos, a biógrafa comenta que selecionou um repertório de considerações sobre a

documentação fotográfica dos anos em que Lispector viveu em Berna, na Suíça, com um repertório de crônicas que tem esse período de vida da escritora como assunto ou motivo desencadeado, complementado nos trechos da correspondência que trocou com familiares e amigos durante este período em que avistava os Alpes ao longe. Aqui, destacaremos a parte do texto que leva o subtítulo de: “As montanhas e o silêncio”, onde Gotlib analisa a crônica “Noite na montanha”, porque como salienta a autora:

O que se ressalta é o silêncio. O silêncio de Berna. Que se impõe aos poucos diante da narradora. Num primeiro momento, a impossibilidade da fuga diante do silêncio. “Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo.” Meditação sem “lembrança de palavras” e morte inalcançável. Além de espreitar a narradora, ele, o silêncio, “é insone; imóvel mas insone; e sem fantasmas. É terrível – sem nenhum fantasma.” Sem vento e sem neve.

Mas esse primeiro silêncio, ainda não é o silêncio. É preciso que caia a noite, as crianças de Berna durmam, as folhas se ajeitem, “do corpo descansado se ergue o espírito atento, e da terra a lua alta”, para que o silêncio apareça. “Então ele, o silêncio, aparece”.<sup>114</sup>

Essa crônica sobre Berna foi publicada em 22 de janeiro de 1950 no Suplemento Letras e Artes do *Jornal da Manhã*, período em que Clarice esta já no Brasil, vinda da Suíça, embora com mudança prevista para a Inglaterra, onde seu marido assumiria o posto de diplomata. Sobre a crônica, Gotlib escreve:

Desde a versão de 1950 já está patente a marca temática de grande parte das ficções de Clarice: o enfrentamento dos próprios fantasmas [...] Berna e seu silêncio, ou melhor, o silêncio de Berna, é não só um detalhe de construção da paisagem exterior, mas um motivo que permite à narradora desencadear o processo de percurso em direção às profundezas de sua paisagem interior, divisando aí os seus próprios fantasmas.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> GOTLIB. Clarice Lispector e as crônicas de Berna: paisagens, p.112.

<sup>115</sup> GOTLIB. Clarice Lispector e as crônicas de Berna: paisagens, p.114.

Em 1968, a escritora publica nova versão, com acréscimos e supressões, no *Jornal do Brasil*, e no ano seguinte a crônica é republicada no volume *A descoberta do mundo*. E, é ainda inserida, com novas alterações, no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969).

## CAPÍTULO III

### TRANSMIGRAÇÃO TEXTUAL: DAS BARATAS AO SILENCIO

Eu sabia que as baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até da madeira faziam substância nutritiva e aproveitável. E que, mesmo pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao se degelarem, prosseguiam na marcha. [...] Uma barata? muitas? mas quantas? Perguntei-me em cólera. Vagueei o olhar pelo quarto nu. Nenhum ruído, nenhum sinal: mas quantas? Nenhum ruído e no entanto eu sentia uma ressonância enfática, que era a do silêncio roçando silêncio. A hostilidade crescia. É mais que não gostar de baratas: eu não as quero. Além do que são miniaturas de um animal enorme. LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 44.

### 3.1 A escrita arquivo de Clarice Lispector

A abertura dos estudos literários na academia possibilitou à crítica brasileira contemporânea se “aventurar” no gênero *crítica biográfica*, ainda pouco explorado. A quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de massa permitiu que esse gênero florescesse e trouxesse para discussão conceitos como de *auto-biografia* e *auto-ficção*, além de permitir ao crítico passear entre a obra e a vida dos autores, entre a teoria e a ficção, porque, como propõe Eneida Maria de Souza, “os fatos da experiência ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido”.<sup>116</sup>

Eneida Maria de Souza, em “Notas sobre a crítica biográfica”, aponta que pela sua própria natureza, a crítica biográfica ao trabalhar a relação entre a obra e autor, possibilita:

---

<sup>116</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 119.

A interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas, entre o fato e a ficção [...] a crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondências, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais.<sup>117</sup>

Souza, ainda em “Notas sobre a crítica biográfica”, afirma, na esteira de Barthes, que “o autor é aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural”.<sup>118</sup> Para a estudiosa, uma releitura possível da crítica biográfica tradicional se dá através da destituição da prática hermenêutica de análise textual. Para Souza:

A teoria desconstrutivista de Jacques Derrida e o conceito de arqueologia de Michael Foucault constituem a “condição de conhecimento” do texto documental, biográfico e ficcional, por preconizarem o deslizamento dos discursos entre o si e o lugar ocupado pela crítica biográfica – entre a teoria e a ficção, entre o documento e a literatura.<sup>119</sup>

Em decorrência da expansão da crítica literária em várias vertentes, inclusive a crítica comparada e a crítica biográfica, é praticamente impossível impor ao crítico um limite para sua prática. No texto “Crítica biográfica, ainda”, Eneida Maria de Souza diz que pensando a relação entre a obra e a vida de escritores através de temas comuns, como amor, doença, traição, a crítica biográfica usa a metodologia comparatista, embora a autora ressalte:

Essa crítica não se concentra, contudo, apenas em obras de teor biográfico ou memorialista, por entender que a construção dos perfis biográficos se faz independente do gênero. Nas entrelinhas do textos consegue-se encontrar indícios biográficos que independem da vontade ou propósito do autor. [...] O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas considerá-lo como cara e coroa dessa moeda

<sup>117</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 111.

<sup>118</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p.116.

<sup>119</sup> SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p. 119.

ficcional. [...] A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico ao ampliar o pólo literário para o biográfico e daí para o alegórico.<sup>120</sup>

Uma vez que estamos pensando a relação entre escrita e memória, e aqui o conceito de memória está atravessado pela teoria de Jacques Derrida é oportuno comentar o trabalho de Maria José Coracini, “A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre vida”, presente nos *Cadernos de Estudos do NECC- Núcleo de Estudos Culturais Comparados*. Nesse texto, a estudiosa comenta que, embora o sentido mais usual de memória e por extensão de arquivo seja o de retorno ao passado, esses conceitos estão relacionados aos traços e marcas de nossa existência, aos espectros que constituem nosso arquivo. Segundo Coracini:

É importante entender que para Derrida, nem a memória individual é inocente, neutra, uma retomada da origem intacta, pura, do acontecimento em sua objetividade, ainda que esse acontecimento tenha sido vivido, presenciado, testemunhado [...] A memória será sempre interpretação, invenção, ficção, que se constitui a posteriori do acontecimento, em um momento em que outros já se entrecruzaram e fizeram história. Por essa razão a memória sempre será incompleta, faltosa, de certa maneira sempre verdadeira e, ao mesmo tempo, mentirosa.<sup>121</sup>

Na criação literária de Clarice Lispector podemos pensar o processo de lembrar como trabalho de invenção, é esclarecedora a passagem :

Vale a pena insistir: é justamente no lugar de uma anamnese impossível em sua experiência espontânea, viva e interior, no lugar da falta originária e estrutural da chamada memória que o arquivo tem seu lugar, na tentativa vã, diga-se de passagem, de preenchê-la de completá-la, de fixá-la. Assim um livro ou mesmo uma foto pode constituir um arquivo, na medida em que esta procura congelar na imagem um ou vários acontecimentos importantes e,

<sup>120</sup>SOUZA. Crítica biográfica, ainda, p. 55.

<sup>121</sup>CORACINI. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre vida, p.130.

com eles uma série de lembranças, que retomam outras e estas outras mais.<sup>122</sup>

Nesse sentido, compreendemos que o projeto literário de Clarice Lispector tem como pano de fundo a própria história da escritora, pois aprendemos com Roland Barthes que o romancista inscreve-se em sua ficção como um personagem de sua escrita. Reconhecemos o traço biográfico de sua criação, e, nesta direção, podemos dizer que a vida e a obra de Clarice se entrelaçam numa *escritura* que se constrói por um processo de apropriação que a autora faz de si mesma.

Clarice Lispector tinha um modo peculiar de criação: uma crônica já publicada aparecia dentro de um romance; um conto mudava de título e era reeditado; fragmentos de um texto aparecem em outro texto; vários fragmentos eram reunidos para construir um texto maior. Pensando a quantidade de fragmentos que a escrita de Clarice Lispector colocou em circulação, é esclarecedora a passagem do livro *Restos de ficção: a criação biográfico literária de Clarice Lispector*:

A prática de reaproveitamento, mesmo que sem qualquer reescrita, denuncia o processo de “perlaboração”, ou seja, elaborar de novo o já elaborado, apagando a ideia de repetição, e a cópia ( o fragmento) é lida como se fosse a primeira vez, sempre no tempo presente. A movimentação que os textos de Clarice sofrem dentro de sua obra, nem sempre sob o domínio do consciente, explica-se como uma “anamnese autobiográfica”: *ela sempre está fingindo recordar de um fragmento esquecido.*<sup>123</sup>

São esses fragmentos, descolados de um lugar e colados em outro, que irão certificar o processo de escrita desconstrutivista praticado pela autora. Sobre a prática de composição de Lispector, Edgar César Nolasco diz:

<sup>122</sup> CORACINI. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre vida, p.131.

<sup>123</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, p.188

Cotejar fragmentos, perseguir seu movimento, descentrar o modelo e compreendê-lo como cópia é compreender também o projeto literário de Clarice e ter acesso aos saberes que se produzem dentro e fora de sua escrita arquivo. Retraçar as fronteiras imaginárias dos fragmentos que parecem se descolar de seu suposto lugar de origem e se põem em errância é intentar, mesmo que ilusoriamente, um mapeamento, um traçado da *biografia da escrita literária* de Clarice.<sup>124</sup>

Seu modo fragmentário de escrever, sua escrita em páginas soltas, a movimentação que fazia em seus textos contribuíram para a fisionomia lacunosa de seu arquivo. Nesse sentido, podemos também dizer que Clarice trabalha contra o arquivo, com a desconstrução do arquivo.

A escritora parecia estar sempre fingindo ter esquecido, vivia dizendo que nunca reescrevia seus textos, negava influências literárias óbvias, copiava fragmentos e não dizia a fonte, porque, como esclarece Nolasco, a escrita arquivo de Clarice não usa guardar nada, pois reconhece a impossibilidade encadernar seus restos, seus fragmentos a própria escrita trabalha para apagá-los, como *uma escrita que não se quer escrita* ou como uma escrita inacabada. A passagem do livro *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice* Lispector corrobora a discussão:

Durante toda sua vida literária, a escritora reiterou que não reescrevia seus textos. O estudo de sua obra mostra o contrário. Aí já se esboça uma de/negação quanto a não mexer no já feito, no já concluído. Mas onde estão os manuscritos de sua vasta obra? É curioso que uma obra extensa, múltipla e variada, fragmentada [...] sofra da escassez de manuscritos[...] tal escassez corrobora o postulado da escrita arquivo que se apropria de seus próprios restos, pondo-os em movimentação, restos que ela mesma se encarrega de devorar. Seria na esteira de Derrida, uma escrita que sofre do mal da escrita, e que, por isso mesmo, procura destruir os restos, devorando seu próprio arquivo. Daí dizermos que a escrita de Clarice se arquiviza/constrói tingindo, maquiando, rasurando sua própria forma (des)arquivística de criação.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, p.193

<sup>125</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, 24.

Podemos perceber, que a forma arquivística como se organiza a escrita de Clarice traz consigo o seu mal radical, o mal da escrita: por ser uma escrita que arquiva desarquivando. Como sublinha Nolasco :

Daí dizermos também que sua escrita é de natureza arquivística, por se valer no princípio, da recolha dos restos-inscrição da escritora e anotações pessoais de textos, idéias etc. e daí dizermos ainda, que sua escrita é desarquivística, porque se num primeiro momento ela “arquivou” traços pessoais e a forma inicial de compor anotando ideias e mais ideias, noutra momento ela se encarregou de fazer circular tais restos biográfico-textuais como forma sobretudo, de esconder tudo aquilo que pudesse lembrar sua origem.<sup>126</sup>

Passamos agora a decompor a movimentação que alguns fragmentos sofrem dentro da obra clariciana. Pois nosso objetivo é rastrear a temática recorrente das baratas nos textos de Clarice, desde a sua primeira aparição na coluna jornalística, assinada com o pseudônimo de Tereza Quadros em 1952, passando pela Receita de assassinato (de baratas) - de 1960 e pelo conto A quinta história, publicado em 1964, mesmo ano em que a escritora publica o romance *A paixão segundo G.H.* e onde a barata reaparece.

É importante salientar que a receita para matar baratas vai adquirindo formatos variados ao longo da ficção de Clarice Lispector. A respeito dessa movência de escrita praticada pela autora, Edgar Cezar Nolasco destaca:

Essa mobilidade textual reflete um processo de criação em metamorfose constante e que resulta numa escrita nômade e clandestina, onde podemos ler, metaforicamente a vida [...] Em meio a essa movência de fatos e ficções, arte e vida se complementam; uma dizendo a incompletude da outra [...] É por meio dessa movência indisfarçada de fatos e de ficções, de restos de texto e leituras, de citações sem aspas e de empréstimos textuais de si mesma e do outro, que constrói a arquitetura necessária à sua escrita e a todo seu projeto literário.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, p. 198.

<sup>127</sup> NOLASCO. *Restos de ficção*, p,156.

Os textos mencionados servirão para ilustrar a “cópia” e o processo migratório por que passa a criação literária da autora. E, para fazermos esse percurso, falaremos, de maneira breve, sobre a carreira jornalística de Clarice.



Numa de suas vindas ao Brasil, em 1952, entre uma e outra mudança de posto de seu marido, Clarice recebeu o convite de seu amigo Rubem Braga para participar de um semanário, *O Comício*. Sua colaboração, porém, se daria de forma distinta de seus primeiros anos na imprensa. Clarice faria colunas femininas. E, assim, Clarice converteu-se em Tereza Quadros, escrevendo para a coluna *Entre mulheres*.

Basicamente, Teresa Quadros tratava de assuntos do lar e de moda, num bate papo com as leitoras em que não faltavam assuntos de interesse às donas de casa. Foi nas páginas do semanário, disfarçado como fórmula para matar baratas, que figuraria um primeiro esboço para o conto *A quinta História*, com o título de “Meio cômico, mas eficaz”...: as baratas aparecem em uma receita para matá-las. Essa receita foi diagramada em meio a outras receitas na seção “Conselhos de minha vizinha”. Os ingredientes são todos de uso doméstico, açúcar, farinha e gesso, e o lar é o lugar onde a ação deve ser praticada. Esse esboço seria retomado em outra coluna feminina assinada por Clarice anos mais tarde, até aparecer primeiro na revista *Senhor*, no ano de 1962, e depois no livro *A legião estrangeira*, em 1964.

Tereza Quadros teve vida curta; Clarice trabalhou na coluna durante quatro meses, período em que circulou o jornal semanal. Sua segunda colunista fictícia foi Helen Palmer. Como Helen, Clarice assinou o espaço *Correio feminino – Feira de utilidades*, no jornal *Correio da Manhã*. Sua colaboração tinha patrocínio de uma indústria de cosméticos (Pond’s) e seu enfoque seria em grande parte decorrente das exigências do patrocinador.

*Só para mulheres* ILKA SOARES

## LABORATÓRIO DE FEITICARIA

# LONDRES

As criações recentes dos costureiros londrinos predominam os "tailleurs" de "tweed", com cores de complemento médio e grandes botões (nos botões: bolas, barras ou abas contrastantes). Os vestidos são em geral simples e de padronagem ondulada.

Com esta máquina se poderá fabricar a qualquer tempo e em qualquer lugar uma feitura superior que foi sempre o ponto de junção entre o Príncipe e o Rei para trabalhar com o Rei. Você também poderá fazer a costura de um e outro (o geral). Tudo porque se se encontra o novo indicador, neste instrumento de feitura moderna.

E no tipo, por exemplo, que você produzirá um xampu especial para cabelos pretos. Basta fazer: dissolve dez centímetros de sabão de pó em água, em 1/2 litro de água quente, acrescenta 100 gramas de glicerina líquida. Deixe esfriar — e está pronto o xampu de uso comum.

Você tem jeito para fabricar roupas? Experimente a habilidade de uma mão ser "chapeleiro" e trabalhar deite e que uma vez feita, não ganha risco "chapeleiro". O modelo vale tanto a pena que se você não é das mãos habilidosas, entregue-se com segurança a alguma costureira. Observe os diversos modos de uso (os padrões diversos) para desdobrar para seguir as regras). Uma maneira interessante de "trabalhar" em "chapeleiro" de uso para um risco "chapeleiro" para fazer o mesmo, "chapeleiro". E, naturalmente, a "chapeleiro" não se usa.

### Receita de assassinato (de baratas)

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratas, umas horríveis, a seguir a seguinte composição: açúcar, farinha e glicose misturados em partes iguais. Considere isto? Para baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente... O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comem e são radiantes a partir.

O terceiro passo é dado pelo gás que retira na comida. O gás mediano lá dentro delas, e que provoca morte certa. Não machuca nenhuma das baratas de baratas, mas as baratas como estão e assim o chapeleiro, madame.

### Omelete com espargos

Você precisará de: 6 ovos, 1 xícara de leite, 1 colher (sopa) de maizena, 1 lata de pontas de espargos, 10 figados de galinha, 1 colher (sopa) de cebola picada, 1 colher (sopa) de maizena e 150 gramas de manteiga.

Bata os ovos, acrescente-lhes a manteiga derretida, três colheres de sopa de leite, uma colher de sopa de maizena dissolvida, e misture a tudo, e sal. Frite a mistura em manteiga. Depois de moer os figados, misture-os com o resto do leite e uma colher de maizena dissolvida, e sal a gosto; mexa no fogo até tomar consistência de creme. Este creme cubra a omelete bem quente. As pontas de espargos servirão de enfeite.

Fonte: Imagem foi reproduzida do livro de Aparecida Maria Nunes. Referência: NUNES, Aparecida Maria. *Clarice jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora SENAC, 2006. p.270

No ano de 1960, Clarice empresta sua voz a Ilka Soares e assina a coluna "Só para mulheres", em *O Diário da noite*, como se fosse a atriz. Nessa ocasião, Clarice aproveita sua fórmula para matar baratas da coluna de Tereza Quadros e a transmite as admiradoras de Ilka, agora com o título de Receita de assassinato (de baratas) e com pequenas alterações. Segue a receita publicada em 16 de agosto de 1960:

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para as baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente...

O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes o jantar.

O terceiro passo é dado pelo gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa; na manhã seguinte, dezenas de baratas duras enfeitarão como estátua vossa cozinha, madame.<sup>128</sup>

Comparada com a receita de matar baratas de *O comício*, a receita de *O Diário da Noite* está mais próxima do que viria a ser o conto *A quinta história*. Embora nessa última versão não apareça a figura da vizinha ou da senhora que ouviu a queixa e ensinou a receita. Como comenta Aparecida Maria Nunes, estudiosa da carreira jornalística de Clarice, nessa versão “o enfoque recai nas fases, meticulosamente observadas, de atração, sedução e morte”<sup>129</sup>. Além de já se encontrar dividida em três passos, como as três primeiras histórias do conto.

Tendo em vista o percurso e as transformações pelas quais passou a receita de matar baratas, percebemos que tal história permaneceu por anos no imaginário da escritora, sendo “depurada” até chegar a sua forma definitiva: o conto *A quinta história*. Desde a sua primeira versão na coluna “Entre mulheres”, Clarice já fala do ato de matar com leve satisfação e também da metamorfose das baratas em estátuas – que será o tema da terceira história “*As estátuas*”. O uso da terebintina não foi aproveitado por Clarice no conto, mas mesmo assim a escritora acaba convencendo a interlocutora a fazer o uso do “preparado” de açúcar, farinha e gesso como a melhor solução para impedir

<sup>128</sup> LISPECTOR. *Só para mulheres*, p, 95.

<sup>129</sup> NUNES. *Clarice jornalista* p.271.

a fuga desses insetos para outro aposento da casa. Apesar de um pouco extenso, vale a pena transcrever o conto:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita como mata-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram.

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. Só na hora de preparar a mistura é que elas se tornaram minhas também. Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. Um vago rancor me tomara, um senso de ultraje. De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que rpiá casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. Meticulosa, ardente, eu aviava o elixir da longa morte. Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe. Baratas sobem pelos canos enquanto a gente, cansada, sonha. E eis que a receita estava pronta, tão branca. Como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza. De minha cama, no silêncio do apartamento, eu as imaginava subindo uma a uma até a área de serviço onde o escuro dormia, só uma toalha alerta no varal. Acordei horas depois em sobressalto de atraso. Já era de madrugada. Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou.

A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolento atravesso a cozinha. Mais sonolenta que eu está a área na sua perspectiva de ladrilhos. E na escuridão da aurora, um arroxeadado que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se complementaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca.

Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. Sei como foi esta última noite, sei da orgia no escuro. Em algumas o gesso terá endurecido tão lentamente como num processo vital, e elas, com movimentos cada vez mais penosos, terão sofregamente intensificado as alegrias da noite, tentando fugir de dentro de si mesmas. Até que de pedra se tornam, em espanto de inocência, e com tal, tal olhar de censura magoada. Outras – subitamente assaltadas pelo próprio âmagô, sem nem sequer tido a intuição de um molde interno que se petrificava! – essas de súbito se cristalizam, assim como a palavra é cortada da boca: eu te ... Elas que, usando o nome de amor em vão, na noite de verão cantavam. Enquanto

aquela ali, a de antena marrom suja de branco, terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: “é que olhei demais para dentro de mim! É que olhei demais para dentro de ...” – de minha fria altura de gente olho a derrocada de um mundo. Amanhece. Uma ou outra antena de barata morta freme sêca à brisa. Da história anterior canta o galo.

A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. Mas olho para os canos, por onde esta mesma noite renovar-se-á uma população lenta e viva de fila-indiana. Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? Como quem já não dorme sem a avidez de um rito. E todas as madrugadas me conduziria sonâmbula até o pavilhão? No vício de ir ao encontro das estátuas que minha noite suada erguia. Estremeci de mau prazer à visão daquela vida dupla de feiticeira. E estremeci também ao aviso do gesso que seca: o vício de viver que rebentaria meu molde interno. Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: “Esta casa foi dedetizada”.

A quinta história chama-se “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas.<sup>130</sup>

A barata, em sua dimensão simbólica, perpassa a narrativa de Clarice Lispector em diferentes momentos e em diferentes maneiras de trabalhar com as histórias. A receita “ficcional” de matar baratas, por exemplo, é recuperada de forma emblemática no romance *A paixão segundo G.H.* A própria Clarice Lispector confessou que, ao perceber que a personagem G.H. ia ter que comer o interior da barata, estremeceu de susto.

---

<sup>130</sup> LISPECTOR. *Felicidade Clandestina*, p.147- 150.

### 3.3 A barata do romance *A paixão segundo G.H.*

Sem nenhum pudor, comovida a minha entrega ao que é mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassava: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata - - - - - Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu? Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim? LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.36.

*A paixão segundo G.H.* anuncia uma reorientação nos romances de Clarice Lispector. Nele a escritora abandona as tentativas de diálogo e termina sem o ponto final dos romances anteriores. O romance começa e acaba com uma série de travessões. De maneira semelhante, a última frase de cada capítulo é a primeira frase do capítulo seguinte. A pontuação inicial e final, bem como a repetição da última frase de cada capítulo na primeira do seguinte, indicam que se trata de um texto circular, sem princípio e sem fim. A recepção do romance foi um tanto conturbada, a crítica brasileira da época não poupou comentários ao livro e Clarice Lispector publicou uma crônica em “defesa” do romance. Segue a crônica, intitulada Ficção ou não:

Estou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar, pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. No entanto as mesmas pessoas que não o classificam como romance falam de seus personagens, discutem seus motivos, analisam suas soluções como possíveis ou não, aderem ou não aos e sentimentos e pensamento dos personagens. O que é ficção? é , em suma, suponho, a criação dos seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. Mas que o livro obedeça uma determinada forma de romance – sem nenhuma irritação, *je m’en fiche*. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas coisas emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que eu não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. Para as minhas leituras eu prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima. Mas para escrever quero prescindir de

tudo o que eu puder prescindir: para quem escreve, essa experiência vale a pena. Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? Por que não ficção? não é autobiográfico nem é biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. Admito que desse livro se diga como se diz às vezes de pessoas: “Mas que vida! mal se pode chamar de vida.” Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para outro tipo de romance se dê outro epíteto, chamando-o de “romance de...”. Enfim, problema apenas de classificação. Mas é claro que *A paixão segundo G.H.* é um romance.<sup>131</sup>

Em resumo, a história do romance é a seguinte: G.H., uma escultora de classe média, que mora num apartamento de cobertura em um edifício no Rio de Janeiro, resolve arrumar o quarto da empregada Janair, que acabara de ir embora. Antes de começar arrumar a casa, supõe que o quarto da empregada fosse o cômodo mais sujo de seu apartamento, mas engana-se. Constata que não é verdade: o quarto é claro e limpo. No quarto, entre outras experiências, vive uma que é crucial: mata e come a massa branca de uma barata que encontrou ao abrir a porta do guarda-roupa. Vejamos o romance *A paixão segundo G.H.*:

Sem um grito olhei a batata. Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. É toda rara, parece um único exemplar. Prendendo-a pelo meio do corpo com a porta do armário, eu isolara o único exemplar. O que aparecia dela era apenas a metade do corpo. O resto, o que não se via, podia ser enorme, e dividia-se por milhares de casas, atrás de coisas e armários. Eu, porém, não queria a parte que me coubera. Atrás da superfície de casas – aquelas jóias embaraçadas andando de rojo?

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Porque foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> LISPECTOR. *A descoberta do mundo*, p. 270.

<sup>132</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 46.

A ação se desenvolve no confronto entre duas personagens, G.H. e a barata. Mas a barata não é uma só, tem várias cascas, e no percurso de desnudar suas cascas é que se chega à essência máxima, ao outro. Esse regresso ao que é ser uma barata tem por meta atingir o ponto mais vivo: o de dentro da barata e de G.H.:

Eu, corpo neutro de barata, com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se partirem, como uma largatixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, [...] Como é luxuosos este silêncio. É acumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro.<sup>133</sup>

No romance, as duas espécies arcaicas, a mulher e a barata, refletem-se mutuamente. G.H. é a personagem mulher, *quero encontrar em uma mulher, a mulher de todas as mulheres*, palavras da narradora. A outra personagem, a barata, que, como diz G.H., é uma entre as muitas baratas que há 350 milhões de anos povoam os porões de nossas construções.

A esse respeito, Benedito Nunes pontua o fato de em *A paixão segundo G.H* uma complexa metamorfose interior e espiritual resultar de um pequeno incidente doméstico porque, para o filósofo, a barata não se confunde com qualquer “entidade alegórica”, o que se destaca na análise da presença do animal no livro é sua ancestralidade em relação ao homem.

A personagem G.H. é escultora, vive em seu apartamento de cobertura. Vive, como diríamos, uma vida alienada. G.H. insiste na ideia de que vai limpar seu apartamento do fim para o começo, o fim era o quarto da empregada. Nessa situação Janair e a barata eram as representantes das classes

---

<sup>133</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 43.

oprimidas, e, por esse motivo G.H, lembra sua infância pobre. Veja transcrição do romance: “a lembrança de minha pobreza de criança, com percevejos goteiras, baratas e ratos, era como de um passado pré-histórico, eu que já havia vivido com os primeiros bichos da terra”.<sup>134</sup>

A escultora recapitula para si própria e para um ouvinte imaginário os acontecimentos do dia anterior ao início da narrativa, quando resolveria dedicar-se à arrumação de seu luxuoso apartamento de cobertura. No quarto da empregada, lugar por onde G.H. começa a arrumação, várias surpresas estão reservadas para a protagonista. Antes da barata surgir do guarda-roupa a patroa vê na parede do quarto um desenho tosco, que interpreta como um retrato de si própria. Na sequência dos acontecimentos, a barata aparece e GH corre para mata-la. G.H. amassa a barata e deixa o inseto preso na porta do armário, ainda viva, a barata, retorcendo pernas e antenas, expele uma substância branca.

Eu chegara no nada, e o nada era vivo e úmido. Foi então – foi então que de lentamente como de uma bisnaga foi saindo lenta a matéria da barata que fora esmagada. A matéria da barata, que era o seu de dentro, a matéria grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes. Diante dos meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando à medida em que ela engrossava para fora. A matéria branca brotava lenta para cima de suas costas como uma carga. Imobilizada, ela sustentava por cima do flanco empoeirado a carga do próprio corpo.<sup>135</sup>

O mundo de Janair é um mundo seco, seco, sujo, empoeirado, remanescente do nordeste brasileiro onde Clarice Lispector viveu sua infância. E, a esse mundo da empregada, G.H. quer opor seu próprio mundo. Daí sua ânsia em lavar a poeira, retirar todos os vestígios da presença de Janair. Seu

---

<sup>134</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 44.

<sup>135</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 41.

mundo, GH repetidamente refere-se como úmido, com lençóis limpos e frescos. Mas a escultora tem que atravessar o caminho entre esses dois mundos, faz parte do processo de sua paixão.

Sabemos que antes de Janair deixar o emprego fez o desenho de três figuras na parede: um homem, uma mulher, um cachorro. G.H. julga reconhecer-se na figura da mulher. Embora, na narrativa G.H. nunca tenha acesso à visão de Janair, portanto, o julgamento da empregada sobre a patroa supostamente contido no desenho, não passa de uma projeção da própria G.H.:

Eu olhava as figuras do homem e da mulher que mantinham expostas e abertas as palmas das mãos vigorosas e que ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta [...]. Nunca antes me ocorrera que, na nudez de Janair, pudesse ter havido uma censura a minha vida, que devia ter sido chamada em silêncio de “uma vida de homens” como me julgava ela? Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada. [...] Eu, o homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava?<sup>136</sup>

Durante sua meditação no quarto da empregada, G.H., que não teve a experiência da maternidade, ao contemplar a barata, vê emergir na memória o aborto sofrido por ela “aquela barata tivera filhos e eu não.”<sup>137</sup> Nessa ocasião, relaciona a fertilidade dos insetos e das mulheres de classe sociais menos abastadas ao controle de natalidade nas classes mais favorecidas. A barata tivera milhões de filhos e filhas, enquanto G.H. “que de filhos só conhecia e conheceria, que ia fazer um aborto.”<sup>138</sup> G.H. se horroriza com a fecundidade do inseto e alude aos quinze milhões de filhas da barata. Vejamos mais uma passagem do romance:

<sup>136</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 36.

<sup>137</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 87.

<sup>138</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 60.

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito ou avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Aquela gema preciosa ferruginosa. Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta. Seriam salgados os seus olhos? Se eu os tocasse – já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava – se eu os tocasse com a boca, eu os sentiria salgados?<sup>139</sup>

A narrativa de *A paixão segundo G.H.* abrange muito mais que o espaço de tempo passado por G.H. no quarto, uma vez que na mente da protagonista desfilam episódios de sua vida, sua infância, a atividade artística, a independência, os amores, a rejeição do homem amado e seu filho abortado. Também passa pelo questionamento de G.H., temas como a existência do planeta, o início da vida animal, assim, inúmeras alusões vão tecendo o fundo da história humana. Nessa perspectiva, torna-se claro porque os desenhos na parede lembram a G.H. pinturas pré-históricas e porque ela chega a identificar-se com um animal primitivo, um protozoário.

No longo monólogo que se desenvolve no quarto de Janair e que culmina com a comunhão com a barata, a narradora, procurando entender a presença/ausência de sentido das palavras, diz:

Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada [...] Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido - é o sentido.<sup>140</sup>

Nesse romance que nada ou quase nada conta, porque contar não é seu propósito, a narradora se conta, e nessa hesitação, G.H. se entrega a

<sup>139</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 50.

<sup>140</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 31.

paixão da busca pela palavra precisa no espaço do interdito. Da personagem G.H., Benedito Nunes, em *O drama da linguagem*, diz:

É o animal que a leva a dar o passo no caminho da desordem, da desorganização e da tragédia [...] o confronto com a barata marca o início de uma ruptura, não apenas com a maneira de viver, mas com a engrenagem – com o sistema geral dos hábitos mundanos [...] Trazendo a desordem e o desequilíbrio, no estreito aposento onde a personagem se sente prisioneira, a aparição da barata vem consumir um processo subterrâneo e fatal de desagregação que já se iniciara.<sup>141</sup>

G.H. fica hipnotizada, fascinada e ao mesmo tempo enojada pelo inseto e cai numa estranha meditação. Durante esta experiência, a escultora por assim dizer, passa-se a “limpo”. Ela revê seus próprios valores, seu passado que é também seu, e simultaneamente de toda a história da humanidade. Na barata esmagada ela passa a encontrar a figura da empregada Janair, o homem amado, o filho voluntariamente abortado, enfim ela vê a si própria e a realidade última. A narrativa atinge o seu ponto máximo quando G.H. numa espécie de comunhão põe na boca a massa branca da barata e é, tomada por um sentimento de náusea. Sobre a náusea no romance de Lispector, Nunes escreve:

Em A paixão segundo G.H., o desencadeante da náusea é uma barata que a personagem-narradora vê, no quarto da empregada, saindo de dentro de um banal guarda-roupa. Condensam-se, pouco a pouco, em torno desse inseto, sentimentos contraditórios que vão crescendo. A comum aversão das donas de casa por baratas, o simples nojo físico, o medo, e até o súbito interesse despertado pelo inseto caseiro, dão lugar a uma estranha coragem, misto de curiosidade e de impulso sádico-masoquista, com que G.H., fechando a porta do guarda-roupa sobre o corpo do animal, perpetra o ato decisivo. Um nojo mais violento revolve-lhe o estômago e seca-lhe a boca diante do espetáculo da barata trucidada. É que a mulher, então, começou verdadeiramente a ver pela primeira vez a sua vítima; e vendo-a, descobriu o ser que nele havia, a matéria organizada em cascas, antenas e olhos, matéria crua, viscosa, repelente, que escorreu, pastosa, do corpo esmagado. Mas, de imediato, através disso tudo que sentia, da náusea que a dominava,

<sup>141</sup> NUNES. *O drama da linguagem*. p. 62.

G.H. resvala para o êxtase; descobre, afinal, que ela e a barata participavam da mesma existência nua, ancestral, inumana, e possuíam a mesma identidade.<sup>142</sup>

Para o filósofo, o aprofundamento da náusea como revelação do Ser e via mística de união com sua realidade inexpressável é a nota marcante de *A paixão segundo G.H.*, pois nele narra-se o roteiro de uma experiência mística que se inicia pela náusea e termina pela desistência da compreensão e da linguagem, segundo Nunes “o que vem a se uma forma de consagrar e divinizar o silêncio”<sup>143</sup>.

Enquanto, pois, a humanização da náusea prevalece no pensamento e na criação literária de Jean-Paul Sartre, Clarice Lispector, que desde o seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, vislumbra a ação de potências irracionais, cósmicas, por sob a capa dos sentimentos comuns e dos “laços de família”, entrega a personagem de *A paixão segundo G.H.* ao completo domínio de ser amorfo e vivido que transparece no estado nauseante. A náusea que aquele romance descreve – despertada à vista de uma barata e intensificada quando a personagem vê a entranha pastosa do inseto, que esmagou num gesto de repulsa e ódio – libera em G.H. o impulso primitivo, mágico, de participação. O personagem não apenas vê, através da barata trucidada, o espetáculo da existência em ato, que une a sua vida particular à vida universal; sente-se impelida a transgredir os limites da sua individualidade para identificar-se, por efeito de uma força mágica e extra-humana, que atrai e repele, enoja e seduz, com essa vida universal. Tal identificação participante, objeto de experiência inefável, para a descrição da qual as palavras são insuficientes, resulta do aprofundamento da náusea. Levada ao extremo limite, a emoção existencial a que nos referimos abre para G. H. o caminho de acesso à realidade pura, sem princípio nem fim. É o caminho da experiência espiritual conflitante, que em muitos pontos se assemelha à união com o absoluto que os místicos visavam alcançar.<sup>144</sup>

Em *O drama da linguagem*, Benedito Nunes conta-nos que a personagem G.H. fascinada pela barata que simultaneamente a repugna e atrai, experimenta inicialmente uma náusea seca seguida por um êxtase selvagem em que ela se vê sendo vista, esvaziada de sua vida pessoal. Assim, através da negação de si mesma, atinge a realidade autêntica. Nesse sentido,

<sup>142</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.132.

<sup>143</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.101.

<sup>144</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.103.

podemos dizer que a descida em direção a esta existência impessoal constitui uma verdadeira ascese em que G.H. se desliga do mundo e experimenta a perda do eu. Com o objetivo de ultimar a experiência da perda da individualidade, G.H. comunga com a massa branca da barata tentando redimir-se na e com a própria coisa de que participa “é que a redenção deveria ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata”.<sup>145</sup> E G.H. que saíra de seu mundo pela repugnância a ele retorna pela repugnância:

No entanto, a personagem, que retorna ao mundo, é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartado. Sua experiência negativa terá sido um processo de transformação interior, consumida, como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno. Essa trajetória, que sintetiza a linha de ação de *A paixão segundo G.H.*, acompanha, de muito perto a *via mística*, reproduzindo-lhe as imagens típicas de *deslocamento espacial* (saída/entrada), a *tópica do deserto* (aridez, secura, solidão, silêncio) e a *contraditória visão do inefável* (realidade primária, núcleo, nada, glória).<sup>146</sup>

É importante salientar que para o autor a experiência mística de G.H. não a reconduz romanticamente de volta a natureza. Ao, encontrar-se depois de perder-se G.H. está sozinha. Observe o que diz o crítico:

A experiência mística não conduz G.H. a uma volta romântica a Natureza. A Natureza que esta desconhece tem algo de impessoal, mas está distante do *Deus sive natura* do panteísmo. A sua provação é uma prova de não-identidade. Sob a capa de um nome, G.H. continuará vivendo uma existência que não lhe pertence e que deixou de pertencer a Deus-pai; a vida cotidiana torna a aparência de um equívoco prolongado, signo de uma separação que se perpetua. Ao encontrar-se depois de perder-se, é sozinha que ela se encontra. Falta ao ser em que se move e que a move a cumplicidade do Verbo, que iluminava e esclarecia. Nenhum pacto é mais possível com o ser silencioso e clandestino que desloca a alma de seu centro. A comunhão no corpo da barata não foi uma aliança pascal. Foi a confirmação do estado de ruptura que a “consciência infeliz” manifesta.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 164.

<sup>146</sup> NUNES. *O drama da linguagem*, p. 66.

<sup>147</sup> NUNES. *O drama da linguagem*, p. 127.

Emilia Amaral, em *O leitor segundo G.H.*, comenta a obra de Benedito Nunes, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. Nesse livro, Nunes estuda o conjunto ficcional de Clarice, dedicando um capítulo à *A paixão segundo G.H.* (“*O Itinerário Místico de G.H.*”). Desse capítulo, Amaral destaca que o filósofo pontua o fato de no romance uma complexa metamorfose interior e espiritual resultar de um pequeno incidente doméstico, porque, a barata não se confunde com qualquer “entidade alegórica”. Para ele, o que se destaca na análise da presença da barata é que o inseto “engloba os demais contrastes expostos no relato de G.H., entre humano e não-humano, o natural e o cultural”.<sup>148</sup>

Segundo Amaral, Benedito Nunes, além de se ocupar com a análise sobre o sentido místico do caminho de G.H., detém-se no aspecto formal do texto, procurando mostrar como a verdade procurada por G.H. depende da “veracidade de sua narração”. Para a autora, o que lhe parece central e, portanto, merecedor de destaque, pois refere-se à distância entre a palavra e a coisa, que se intensifica à medida que a experiência de G.H. progride. E conclui:

A necessidade de expressar a identidade do ser, que prescinde de linguagem, assinala, para o crítico, “o extremo limite da introspecção e da linguagem” já que a identidade pura, para a plenitude do ser, seria o silêncio inenarrável”. Abre-se desta forma no romance “um hiato entre o ser e o dizer”, “entre a imanência e a transcendência”, “entre a realidade e a linguagem”, “que a própria linguagem assinala e na qual ela se move”.

Na medida em que necessariamente aprofunda esse hiato, por meio da própria narrativa, que caminha “à contra-corrente da experiência narrada, G.H. é um “sujeito que se desagrega”, com ela se desagregando o próprio ato de narrar. Assim, à metamorfose de G.H. corresponde a metamorfose da narrativa, à perda de identidade de G.H. corresponde a perda de identidade da narrativa, as duas coisas ocorrendo como um esvaziamento: “esvaziamento da alma e da narrativa”, “a desaposada do eu e a narrativa do seu objeto”.<sup>149</sup>

<sup>148</sup> AMARAL, *O leitor segundo G.H.*, p.111.

<sup>149</sup> AMARAL. *O leitor segundo G.H.*, p.113.

Em outro trabalho sobre o romance *A paixão segundo G.H.*, Olga de Sá, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, propõe ler *A paixão segundo G.H.* ‘na pauta do irônico’, ‘como reversão paródica’. Sua análise começa pelo próprio título do romance, pois o título, segundo Sá, que, num primeiro nível inverte as expectativas do leitor comum, se este entender o termo em seu sentido erótico.

Para a estudiosa, o título poderá despertar contínuas reminiscências bíblicas no leitor, uma vez que o fará pensar nas narrativas evangélicas da Paixão de Cristo: Paixão de Jesus Cristo segundo Matheus, João etc. Neste caso, segundo ela, o leitor também terá a sua expectativa invertida, pois Clarice Lispector “desloca a paixão de Cristo do plano da transcendência para o da imanência”<sup>150</sup>, ou seja, segue um modelo bíblico, mas o reverte freqüentemente, na construção do seu próprio itinerário. Olga de Sá diz que :

Embora decalcado sobre as narrativas da paixão de cristo, significando sofrimento, não é esta a expectativa do leitor comum. Acostumado a entender o termo paixão em seu sentido erótico, sua expectativa frustra-se quando ao invés de uma experiência amorosa de GH, encontra-se diante de uma experiência com a barata. O narrador está consciente de que frustrou tal expectativa, porque a certa altura diz GH: “eu também era uma mulher de quem se poderia dizer, vida e amores de GH.”<sup>151</sup>

Olga de Sá comenta que, em *A paixão segundo G.H.*, a paixão é vivida e narrada pela protagonista, enquanto as narrativas bíblicas constituem partes dos evangelhos que relatam os sofrimentos de Cristo como foram vistos ou conhecidos por seus discípulos. A autora, em “Paródia e metafísica” texto que compõe a edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, escreve:

<sup>150</sup> SÁ. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, p.18.

<sup>151</sup> AMARAL. *O leitor segundo G.H.*, p.125.

*A paixão segundo GH* leva ao limite sua indagação sobre as possibilidades ontológicas da linguagem. A personagem narradora reduz-se a um GH, num quarto como espaço, num dia com tempo cronológico, amparada pela mão de um interlocutor imaginado. Uma barata é o ponto de partida para uma longa introspecção, expressa num monólogo, como método empírico de inquirição metafísica. A paixão visa a posse do ser, à posse da identidade última, perseguidas em páginas de uma escritura arfante, em que o texto respira e transpira esse itinerário do indizível.<sup>152</sup>

A análise de fragmentos da fortuna crítica de *A paixão segundo G.H.* feita por Benedito Nunes, e os estudos de Olga de Sá e Emilia Amaral, expostos aqui, contribuem para elucidar, na esteira do que diz Wittgenstein em seus estudos sobre a linguagem, que neste romance de Clarice Lispector o jogo entre a linguagem e a realidade é o tema central. A consciência da linguagem como o que não pode ser totalmente verbalizado, ou seja, a consciência dos limites da linguagem que se faz presente na ficção. E é justamente o embate da narrativa *versus* consciência que da vida à protagonista G.H.. A tentação de saber, de designar a coisa sem nome, a experiência limite de percorrer o caminho da linguagem até o silêncio, tendo em vista o fracasso:

Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu encontre o nome do nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável [...] A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente meu edifício, cumprindo-se a minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome. [...] E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu. A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter por onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem.<sup>153</sup>

<sup>152</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 31.

<sup>153</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 112.

Podemos ler nas frases de Clarice Lispector - “é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair”<sup>154</sup>, uma vez que “só posso alcançar a despersonalização da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz”-<sup>155</sup> a metáfora de Wittgenstein presente na página final de seu *Tractatus lógico – philosophicus* “ é preciso jogar fora a escada após ter subido por ela”.<sup>156</sup> Ora, se nossa interpretação estiver correta, o romance constitui, da mesma maneira que o livro de Wittgenstein, uma tentativa fracassada de dizer o que não pode ser dito.

Em *Linguagem e silêncio*, Benedito Nunes, estudando o efeito de silêncio nos romances de Clarice Lispector *A paixão segundo GH* e *A maçã no escuro*, faz uma recomendação esclarecedora:

É necessário advertir ao leitor que estamos usando, aqui, o termo *fracasso* no sentido filosófico, de acordo com as conotações que lhe emprestam as concepções existenciais. Os personagens a que nos referimos, Martim ou G.H., não são , como se costuma dizer, fracassados da vida. Fracassam como todo ser humano fracassa, incapaz que é de atingir pelo conhecimento pela ação ou pelo coração a plenitude a que aspiram. A romancista fracassa com a linguagem, com a experiência levada ao seu último limite, à sua extrema conseqüência, do confronto decisivo entre realidade e expressão. O fracasso existencial dos personagens só se concretiza quando eles, como no caso de Martim, aceitam, finalmente, a impossibilidade de alcançar a plenitude. Consequentemente aderem ao Absurdo, aceitando as contradições da existência. Do mesmo modo, o fracasso da linguagem, que se evidencia nos romances de Clarice Lispector, principalmente no último, *A paixão segundo G.H.*, é uma forma de dirigir a linguagem para além dela mesma, isto é, para o inexpressado, o absoluto, o abismo do ser primordial.<sup>157</sup>

Na sequência de sua argumentação o filósofo conclui:

Clarice Lispector expôs-se, no seu *A paixão segundo G.H.*, ao risco de optar pelo silêncio. Lançou um desafio supremo a si

<sup>154</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 112.

<sup>155</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 112.

<sup>156</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.281.

<sup>157</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.132.

mesma: jogou com a linguagem para captar o mundo pré-linguístico. E teve que admitir, no final, o fracasso de seu empreendimento. Mas foi um fracasso significativo, que acarretou para a autora a mais surpreendente vitória. Essa vitória, registrada nas últimas páginas do relato de G.H., traduz o reconhecimento da miséria e do esplendor da linguagem, de sua falência e de sua essencialidade.<sup>158</sup>

### 3.4 Clarice Lispector e Wittgenstein: o interesse místico pela linguagem

Em algum ponto deve estar havendo um erro: é que ao escrever, por mais que me expresse, tenho a sensação de nunca na verdade ter-me expressado. A tal ponto isso me desola que me parece, agora, ter passado a me concentrar mais em querer me expressar do que na expressão ela mesma. Sei que é uma mania muito passageira. Mas, de qualquer forma, tentarei o seguinte: uma espécie de silêncio. Mesmo continuando a escrever, usarei o silêncio. E, se houver o que se chama de expressão, que se exale do que sou. Não vai mais ser: “Eu me exprimo, logo sou.” Será: “Eu sou, logo sou.” LISPECTOR. Clarice. *A descoberta do mundo*, p.254.

Para propor uma aproximação da escritora Clarice Lispector e do filósofo Ludwig Wittgenstein, podemos pensar que a paixão e o drama da linguagem constituem o fio condutor de suas obras, por estarem diretamente ligados aos problemas dos limites de nossa capacidade de expressão.

Na visão clariciana de mundo, a ênfase na via mística é provocada pela constatação de que a linguagem constitui um instrumento radicalmente incapaz de descrever nossas experiências, nossos sentimentos. Nessa perspectiva, a insuficiência da linguagem exige a complementaridade do silêncio; aquilo que a linguagem tenta exprimir e não consegue, é revelado gloriosamente pelo silêncio. O romance *A paixão segundo G.H.*, exemplifica nossa discussão porque a autora lida com a relação linguagem/ silêncio ao tentar descrever a experiência transformadora de sua personagem. O que nos dará respaldo para

---

<sup>158</sup> NUNES. *O dorso do tigre*, p.133.

aproximá-la de Wittgenstein, uma vez que a via mística e a paixão da linguagem também são marcas registradas do filósofo austríaco.

A visão de mundo tanto de Wittgenstein quanto de Clarice Lispector envolve uma articulação da via mística com os limites da linguagem. Outro ponto a ser observado é que a via mística em ambos pressupõe como ponto de partida, uma inquietação existencial. Em *A paixão segundo G.H.*, a personagem confessa que antes da experiência de comer a massa da barata no quarto da empregada, ela era como os outros sempre a haviam visto. "eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros vêem", e que assim ela se conhecia. Examine, pois, o trecho a seguir:

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira – como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café – quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo "como se fosse eu" era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. Esta imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então "não ser" era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o "não", tinha o meu oposto. Esse ela, GH no couro da valises, era eu; sou eu – ainda? Não. Desde já calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma: terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária.<sup>159</sup>

Assim, pensando os pontos de contato quanto ao conteúdo do *Tractatus lógico-philosophicos* e de *A paixão segundo GH*, podemos dizer que as duas obras articulam a via mística com as limitações da linguagem usando um processo semelhante. De acordo com Benedito Nunes, Clarice Lispector busca o inexpressivo que é dado pelo silêncio da coisa em sua nudez. A autora tenta equiparar o ser ao dizer e tem que enfrentar o fracasso que daí resulta. Deste

<sup>159</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 21.

modo a paixão da linguagem encontra seu reverso na desconfiança da palavra. A tentativa de descrever a realidade resvala na impossibilidade de expressá-la “só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu”,<sup>160</sup> mas revela esta mesma realidade por um viés silencioso que se encontra para além da expressão linguística.

Também no *Tractatus lógico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein está, *grosso modo*, buscando o inexprimível que se mostra e não pode ser colocado em palavras. O encontro com o inexprimível, no caso do filósofo, se dá mediante a contemplação silenciosa daquilo que não pode ser dito. As proposições do *Tractatus* (como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação) também tem como consequência enfrentar o fracasso que daí resulta sob a forma de contra-senso, descrito no aforismo 6.54, já mencionado: as proposições tractactianas elucidam ao serem reconhecidas como contra-sensos, elas devem ser superadas para que o mundo seja visto corretamente. Também no *Tractatus* o empenho ao dizer expressivo se transforma numa adesão silenciosa às próprias coisas, na tentativa fracassada de dizer o que ultrapassa os limites da linguagem. Veja os últimos dois aforismos do livro:

6.54 Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contra-sensos, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela). Deve sobrepujar essas proposições, e então verá o mundo corretamente.  
7 Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar.

Com efeito, o que as proposições do *Tractatus* querem significar é correto, apenas, é algo que não se pode *dizer* mas que se *mostra*. Aqui mais uma vez a distinção entre *dizer* e *mostrar*, conceituada no primeiro capítulo, se revela

---

<sup>160</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 112.

crucial. Deste modo, as proposições de Wittgenstein elucidam na medida em que se constituem uma tentativa, necessária, porém, fracassada, de dizer o que não pode ser dito, caindo no silêncio contemplativo daquilo que só se mostra. É, portanto, nesse sentido que estas proposições devem ser superadas para que o mundo possa ser visto corretamente. Temos, como no caso de GH, um grande esforço para se chegar à mudez que conduz a constatação final: sobre o que não se pode falar, deve-se calar. Tanto em Clarice Lispector quanto em Wittgenstein a realidade está para linguagem assim como a linguagem está para o silêncio.

#### 3.4.1 A estrutura cíclica das obras *A paixão segundo G.H.* e *Tractatus logico-philosophicus*.

Outra semelhança que convém ser destacada entre Wittgenstein e Clarice Lispector é a estrutura de suas respectivas obras, o *Tractatus logico-philosophicus* e *A paixão segundo GH*.

No caso de *A paixão segundo GH*, o livro possui uma organização singular: é composto por trinta e três capítulos, em que a última sentença de cada capítulo, constitui também a primeira sentença do capítulo seguinte. O fechamento do romance em um círculo é observado através dos seis travessões seguidos que iniciam o primeiro capítulo e encerram o último. Em virtude do tipo de ligação estabelecida entre os demais capítulos, o leitor é imediatamente levado a ligar o último ao primeiro. Percebemos, portanto, que os travessões iniciais e finais expressam o silêncio em que a obra inicia e termina.

Reproduzimos a seguir a sequência das frases que representam a estrutura cíclica do romance, com o objetivo de obter uma representação visual da obra:

Estrutura de *A paixão segundo G.H.*:

#### Capítulo I

— — — — — estou procurando, estou procurando.<sup>161</sup>

É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno.<sup>162</sup>

#### Capítulo II

É QUE um mundo todo vivo tem a força de um inferno.<sup>163</sup>

Só eu saberei se a falha foi necessária.<sup>164</sup>

#### Capítulo III

SÒ EU saberei se a falha foi necessária.<sup>165</sup>

Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.<sup>166</sup>

#### Capítulo IV

DEPOIS dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área.<sup>167</sup>

Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem.<sup>168</sup>

#### Capítulo V

ENTÃO, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem.<sup>169</sup>

Foi então que a barata começo a emergir do fundo.<sup>170</sup>

#### Capítulo VI

FOI ENTÃO que a barata começo a emergir do fundo.<sup>171</sup>

Cada olho reproduzia a barata inteira.<sup>172</sup>

<sup>161</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 09.

<sup>162</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 16.

<sup>163</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 17.

<sup>164</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 22.

<sup>165</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 23.

<sup>166</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 25.

<sup>167</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 26.

<sup>168</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 31.

<sup>169</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 32.

<sup>170</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 34.

<sup>171</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 35.

## Capítulo VII

CADA olho reproduzia a barata inteira.<sup>173</sup>  
 Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido.<sup>174</sup>

## Capítulo VIII

EU CHEGARA ao nada, e o nada era vivo e úmido.<sup>175</sup>  
 Perdão é um atributo da matéria viva.<sup>176</sup>

## Capítulo IX

PERDÃO é um atributo da matéria viva.<sup>177</sup>  
 Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.<sup>178</sup>

## Capítulo X

EU FIZERA o ato proibido de tocar no que é imundo.<sup>179</sup>  
 Então, de novo, mais um milímetro grosso de matéria branca  
 espremeu-se para fora.<sup>180</sup>

## Capítulo XI

ENTÃO, de novo, mais um milímetro grosso de matéria branca  
 espremeu-se para fora.<sup>181</sup>  
 Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora.<sup>182</sup>

## Capítulo XII

FINALMENTE, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora.<sup>183</sup>  
 Pois o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano.<sup>184</sup>

## Capítulo XIII

POIS o que eu estava vendo era ainda anterior ao humano.<sup>185</sup>  
 Neutro artesanato de vida.<sup>186</sup>

## Capítulo XIV

NEUTRO artesanato de vida.<sup>187</sup>

---

<sup>172</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 37.

<sup>173</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 38.

<sup>174</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p. 40.

<sup>175</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.41.

<sup>176</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.43.

<sup>177</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.44.

<sup>178</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.46.

<sup>179</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.47.

<sup>180</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.48.

<sup>181</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.49.

<sup>182</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.50.

<sup>183</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.52.

<sup>184</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.53.

<sup>185</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.55.

<sup>186</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.56.

Nem mesmo o medo mais, nem mesmo o susto mais.<sup>188</sup>

#### Capítulo XV

NEM mesmo o medo mais, nem mesmo o susto mais.<sup>189</sup>

Dá-me a tua mão.<sup>190</sup>

#### Capítulo XVI

DÁ-ME a tua mão.<sup>191</sup>

A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima.<sup>192</sup>

#### Capítulo XVII

A VIDA pré-humana divina é de uma atualidade que queima.<sup>193</sup>

Eu procurava uma amplidão.<sup>194</sup>

#### Capítulo XVIII

EU PROCURAVA uma amplidão.<sup>195</sup>

Voltei-me de chofre para o inferno do quanto que, na sua ardência, pelo menos não era povoado.<sup>196</sup>

#### Capítulo XIX

VOLTEI-me de chofre para o inferno do quanto que, na sua ardência, pelo menos não era povoado.<sup>197</sup>

Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita.<sup>198</sup>

#### Capítulo XX

MAS HÁ alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita.<sup>199</sup>

Pois em mim mesma eu vi como é o inferno.<sup>200</sup>

#### Capítulo XXI

POIS EM mim mesma eu vi como é o inferno.<sup>201</sup>

<sup>187</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.58.

<sup>188</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.59.

<sup>189</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.62.

<sup>190</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.63.

<sup>191</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.63.

<sup>192</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.64.

<sup>193</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.65.

<sup>194</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.68.

<sup>195</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.69.

<sup>196</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.72.

<sup>197</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.73.

<sup>198</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.75.

<sup>199</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.76.

<sup>200</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.77.

O inferno é meu máximo.<sup>202</sup>

#### Capítulo XXII

O INFERNO é meu máximo.<sup>203</sup>

Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabath.<sup>204</sup>

#### Capítulo XXIII

EU ESTAVA comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabath.<sup>205</sup>

Ela sentiria falta do que deveria ser seu.<sup>206</sup>

#### Capítulo XXIV

ELA sentiria falta do que deveria ser seu.<sup>207</sup>

Porque a coisa nua é tão tediosa.<sup>208</sup>

#### Capítulo XXV

PORQUE a coisa nua é tão tediosa.<sup>209</sup>

Não devo ter medo de ver a humanização por dentro.<sup>210</sup>

#### Capítulo XXVI

NÃO devo ter medo de ver a humanização por dentro.<sup>211</sup>

Aumentar infinitamente o pedido que nasce da carência.<sup>212</sup>

#### Capítulo XXVII

AUMENTAR infinitamente o pedido que nasce da carência.<sup>213</sup>

O gosto do vivo.<sup>214</sup>

#### Capítulo XXVIII

O GOSTO do vivo.<sup>215</sup>

Nossas mãos que são grossas e cheias de palavras.<sup>216</sup>

<sup>201</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.78.

<sup>202</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.81.

<sup>203</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.82.

<sup>204</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.83.

<sup>205</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.84.

<sup>206</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.87.

<sup>207</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.88.

<sup>208</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.90.

<sup>209</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.91.

<sup>210</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.92.

<sup>211</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.93.

<sup>212</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.95.

<sup>213</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.96.

<sup>214</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.98.

<sup>215</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.99.

<sup>216</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.101.

## Capítulo XXIX

NOSSAS mãos que são grossas e cheias de palavras.<sup>217</sup>

É que não contei tudo.<sup>218</sup>

## Capítulo XXX

É QUE não contei tudo.<sup>219</sup>

O divino para mim é o real.<sup>220</sup>

## Capítulo XXXI

O DIVINO para mim é o real.<sup>221</sup>

Falta apenas o golpe de graça – que se chama paixão.<sup>222</sup>

## Capítulo XXXII

FALTA apenas o golpe de graça – que se chama paixão.<sup>223</sup>

A desistência é uma revelação.<sup>224</sup>

## Capítulo XXXIII

A DESISTÊNCIA é uma revelação.<sup>225</sup>

E então adoro. — — — — —<sup>226</sup>

Estrutura de o *Tractatus logico-philosophicus*:

No caso do *Tractatus logico-philosophicus*, o livro também possui organização circular, é composto por sete aforismos principais, seguidos de seus respectivos comentários. Cada comentário é numerado de acordo com o peso lógico no conjunto da exposição. Os sete aforismos/teses de Wittgenstein são:

1 – O mundo é tudo que é o caso.<sup>227</sup>

<sup>217</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.102.

<sup>218</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.104.

<sup>219</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.105.

<sup>220</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.107.

<sup>221</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.108.

<sup>222</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.109.

<sup>223</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.110.

<sup>224</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.113.

<sup>225</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.114.

<sup>226</sup> LISPECTOR. *A paixão segundo GH*, p.115.

<sup>227</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosophicus*, p.135.

2 – O que é o caso, o fato, é a existência de estados de coisas.<sup>228</sup>

3 – A figuração lógica dos fatos é o pensamento.<sup>229</sup>

4 – O pensamento é a proposição com sentido.<sup>230</sup>

5 – A proposição é uma função de verdade das proposições elementares.<sup>231</sup>

6.1 – As proposições da lógica são tautologias.<sup>232</sup>

7 - Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar.<sup>233</sup>

Demonstramos, no quadro a seguir, como se dá o encadeamento de aforismos na *Tractatus*, mostrando como cada uma das sete teses do filosofo se relaciona. E também explicitar como a estrutura do livro lembra *A paixão segundo GH*, pois a maioria dos aforismos repete parte do aforismo anterior. Vejamos:

Tese	Aforismo
I	1 O mundo é tudo que é o caso 1.1 O mundo é a totalidade dos fatos, não de coisas 1.1.1 O mundo é determinado pelo fatos, e por serem todos* os fatos 1.1.2 Pois a totalidade dos fatos determina o que é o caso e também tudo que não é o caso
II	1 O que é o caso, o fato, é a existência de estados de coisas 2.01 O estado de coisas é uma ligação de objetos (coisas). 2.02 É essencial para a coisa poder ser parte constante de um estado de coisas.

<sup>228</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.135.

<sup>229</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.147.

<sup>230</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.165.

<sup>231</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.203.

<sup>232</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.249.

<sup>233</sup> WITTGENSTEIN. *Tractatus lógico-philosófico*, p.281.

III	<p>3. A figura lógica dos fatos é o pensamento</p> <p>3.001 “Um estado de coisas é pensável” significa: podemos figura-lo</p> <p>3.01 A totalidade dos pensamentos verdadeiros são uma figuração do mundo</p> <p>3.02 O pensamento contém a possibilidade da situação que ele pensa. O que é pensável é também possível</p>
IV	<p>4 O pensamento é a proposição com sentido</p> <p>4,001 A totalidade das proposições é a linguagem</p> <p>4.01 A proposição é uma figuração da realidade. A proposição é um modelo da validade tal como pensamos o que seja</p>
V	<p>5 A proposição é uma função de verdade das proposições elementares. A proposição elementar é uma função de verdade de si mesma</p> <p>5.01 As proposições elementares são os argumentos de verdade da proposição</p>
VI	<p>6.1 As proposições da lógica são tautologias</p> <p>6.1.1 As proposições da lógica, portanto, não dizem nada</p> <p>6.112 A explicação correta das proposições lógicas deve conferir-lhes uma posição peculiar entre todas as proposições</p> <p>6.4 Todas as proposições têm igual valor</p> <p>6.42 É por isso que tampouco pode haver proposições na ética. Proposições não podem exprimir nada de mais alto</p> <p>6.421 É claro que a ética não se deixa exprimir. A ética é transcendental (Ética e estética são uma só)</p> <p>6.44 O místico não é como o mundo é, mas que ele é.</p> <p>6.522 Há por certo o inefável. Isso se mostra, é o místico.</p>
VII	<p>7. Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar</p>

## CONCLUSÃO

### É PRECISO FALAR DAQUILO QUE NOS OBRIGA AO SILÊNCIO

É inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A viacrisis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação. [...] Chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente sem mim – eis que tudo o que não tenho é que é meu. Desisto e quanto menos sou mais vivo, quanto mais perco meu nome mais me chamam, minha única missão secreta é minha condição, desisto e quanto mais ignoro a senha mais cumpro o segredo, quanto menos sei mais a doçura do abismo é o meu destino. E então eu adoro. LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p.113.

Como já dissemos no início desta dissertação, intitulada *Clarice e o silêncio: a linguagem em A paixão segundo G.H.*, este trabalho dividiu-se em três capítulos que se complementaram. São eles: Clarice e Wittgenstein: o silêncio da linguagem em *A paixão segundo GH*; A narração do inefável e Transmigração textual: das baratas ao silêncio.

O objetivo do primeiro capítulo foi conceituar a linguagem a partir dos postulados do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein a fim de esclarecer como ele e a escritora Clarice Lispector, em seu romance estudado, partilham do mesmo desejo: o interesse pelo Místico.

Explicitamos, no presente capítulo, a maneira como Wittgenstein entende a filosofia e as proposições filosóficas e também como o filósofo situa a filosofia e a literatura em lugar semelhante, pois ambas operam poeticamente, fazem parte do mesmo jogo de linguagem, termo cunhado pelo autor. Ao dizer que por certo deve existir o Místico e o Místico é aquilo que só se mostra, Wittgenstein quer garantir, tanto para o texto literário, quanto para o texto filosófico, que é um erro pedir pela sua *dizibilidade*, pois o que eles representam existe sem ter pretensões veritativas e não tem o mesmo estatuto das figuras lógicas. Não é por acaso que insistimos na diferença entre dizer e mostrar apresentada no *Tractatus logico-philosophicus*. É essa diferença que permite entendermos o estatuto da filosofia, pois, como disse Wittgenstein, não existem proposições filosóficas e sim elucidações filosóficas.

Wittgenstein escreve todo um tratado sobre a filosofia da linguagem e ao final de seu empreendimento afirma que quem o entendeu deve conhecer que todo seu esforço foi em vão, que a teoria ali descrita só tem valor se após subirmos, jogarmos escada fora. Não é diferente o que acontece no romance de Clarice Lispector. Em ambos, a realidade esta para a linguagem da mesma forma que a linguagem esta para o silêncio. Os dois autores parecem estar interessados em algo que se encontra para além da linguagem.

No segundo capítulo, aproximamos a noção de arquivo de Jacques Derrida com o conceito de Místico em Wittgenstein, pois o fracasso da linguagem da personagem G.H. é comparável ao mal de arquivo na medida em que designa a paixão pela procura do arquivo lá onde ele se esconde. Pensando, na esteira de Derrida, Leonor Arfuch e Diana Klinger, o espaço literário como o espaço biográfico, tratamos também da escrita auto-biográfica

de Clarice Lispector por entender que a escritora se valia das suas vivências/lembranças em suas obras.

Do segundo capítulo, concluímos, portanto, que no romance *A paixão segundo G.H.*, o arquivo – fracassado – de Clarice Lispector é o silêncio, aquilo que a linguagem não consegue designar pela impossibilidade do arquivo, porque, de acordo com Derrida “não se vive da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira”; no caso da protagonista G.H., sua tentativa de reproduzir a experiência de despersonalização, também desemboca naquilo que não pode ser dito.

No terceiro e último capítulo, visamos elucidar como a escritora Clarice Lispector reescrevia e se apropriava de textos dela mesma e como isso “afetou” seu projeto literário. A ideia era verificar em que obras e contexto a barata apareceu na escrita clariciana, até reaparecer no romance *A paixão segundo G.H.* Como já dissemos, nesse romance, o inseto é que desencadeia a experiência mística da personagem.

Por meio das noções de movência de escrita e transmigração textual, rastreamos a presença da barata na criação literária de Clarice Lispector desde a época em que escrevia páginas femininas para a imprensa até a emblemática barata de *A paixão segundo G.H.* A partir dessa investigação nos voltamos para a incapacidade da personagem G.H. de relatar sua vivência com a barata: o silêncio inenarrável.

Portanto, temos no caso de G.H. “um grande esforço para se chegar à mudez” que se assemelha à constatação final representada no último aforismo de *Tractatus logico-philosophicus* “sobre aquilo que não se pode falar deve-se calar”. Pois as proposições do *Tractatus*, se bem entendidas, como adverte o

filósofo, também têm que enfrentar o fracasso sob a forma de contra-senso. Concluimos, dessa maneira, que tanto em Clarice Lispector quanto em Ludwig Wittgenstein que é pelo malogro da voz que obtemos aquilo que a linguagem não consegue capturar. Mesmo que falhe a construção é preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio. Esperamos assim que este trabalho contribua para que o silêncio clariciano seja estudado para além da crítica.

## REFERÊNCIAS

### **Do *corpus* literário:**

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-americaine, dès Caraibes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

### **Da autora:**

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências.* (org.) Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas.* (org.) Claire Williams. [Preparação de originais e notas biográficas de Teresa Monteiro]. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina.* Rio de Janeiro: Editora Sabiá, 1971.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas.* Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres, receitas e segredos.* Org. Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

**Sobre o *corpus* literário:**

AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.* Cotia: Ateliê Editorial, 2005. CURTI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector.* Chapecó: Argos, 2001.

FERREIRA, Teresa Cristina Montero. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice fotobiografia,* São Paulo: EDUSP. Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Clarice: uma vida que se conta.* 6. ed. rev. e aum. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. Às vezes a vida volta. In: *O eixo e a roda.* Revista de Literatura Brasileira/UFMG. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1982.

\_\_\_\_\_. Flashes da história: da fotobiografia como gênero a uma fotobiografia de Clarice Lispector. In: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS.* Porto Alegre, Volume 12, Número 1, Outubro de 2006.

\_\_\_\_\_. Clarice Lispector e as crônicas de Berna, paisagens. In: *Cadernos de Estudos Culturais: Crítica Biográfica,* v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: na entrelinhas da escritura.* São Paulo: Annablume, 2001.

\_\_\_\_\_. *Restos de ficção.* A criação biográfico-literário de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Aparecida Maria. *Clarice jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

NUNES, Benedito. *A chave do poético*; organização e apresentação Vitor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

\_\_\_\_\_. A paixão de Clarice Lispector. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Funarte / Companhia das Letras, 1987, p. 269-281.

\_\_\_\_\_. Introdução do coordenador. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. XXIV-XXXIII

\_\_\_\_\_. Nota filológica. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988, p. XXXIV-XXXVIII

\_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 2. ed. Petrópolis/São Paulo, Vozes/PUC, 1993.

\_\_\_\_\_. *Clarice Lispector: a travessia do Oposto*. São Paulo, Anna-Blume, 1993.

\_\_\_\_\_. "Paródia e Metafísica". In: *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988.

**Gerais:**

ABRAMOVICH, Léia Schacher. *Ludwig Wittgenstein e a teoria da literatura*. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 1999.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. In: *Modernidades Alternativas na América Latina*, Org. SOUZA, Eneida Maria de. MARQUES, Reinaldo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 371-382

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Contemporânea, v. 1, n. 3. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Biográfica, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

DAL'AGNOLL, Darlei. *Ética e linguagem: uma introdução a Wittgenstein*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?*. Trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Prefácio José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. 7. ed. Lisboa: Nova Veja, Limitada, 2009, p. 27.160.(Passagens).

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração de Maria Helena

de Andrade Magalhães, Stella Maris Borges. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washinton Curcutto, João Gilberto Noll, César Aira, Silvana Santiago, Diana Klinger. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a Literatura*. "Notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 2.ed. Niterói: Eduff, 2001.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Flores da Escrivantina: ensaios*. São Paulo: companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. Prefácio a Primeira edição. In: *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RUSSELL, Bertrand. Introdução. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. São Paulo: Editora da USP, 2008. (p.113-128)

SANTOS, Henrique Lopes dos. "A essência da proposição e a essência do mundo" In: WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. São Paulo: Editora da USP, 2008. (p.11- 112)

SILVIANO, Santiago. Com quantos paus se faz uma canoa. In: *Arquivos Literários*. Org. SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica biográfica ainda. In: CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Biográfica, v. 1, n. 4. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

\_\_\_\_\_. *Crítica Cult.* Belo horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult.* Belo horizonte: Editora UFMG, 2002.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus.* São Paulo: Editora da USP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Investigações Filosóficas.* Petrópolis: Editora Vozes, 2005.