



Clara Lopes Pereira

**Não garanto que é bonito, mas é incontestavelmente vivo
o nojo como força de vida na escrita de Clarice Lispector**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^ª Helena Franco Martins

Rio de Janeiro

Abril de 2024



Clara Lopes Pereira

**Não garanto que é bonito, mas é incontestavelmente vivo
o nojo como força de vida na escrita de Clarice Lispector**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Profª Helena Franco Martins

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profª Paloma Vidal

Universidade Federal de São Paulo

Profª Luiza Ferreira de Souza Leite

Independente

Rio de Janeiro, abril de 2024

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Clara Lopes Pereira

Graduou-se em Letras na PUC-Rio, onde integra o grupo de pesquisa em arquivo e contemporaneidade Lacuna. Para além dos muros da universidade, trabalha com pesquisa em artes da cena contemporânea no coletivo LABo.

Ficha Catalográfica

Pereira, Clara Lopes

Não garanto que é bonito, mas é incontestavelmente vivo o nojo como força de vida na escrita de Clarice Lispector / Clara Lopes Pereira ; orientadora: Helena Franco Martins. – 2024.

74 f. : il. ; 30 cm

1. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2024.

Inclui bibliografia.

1. Letras – Teses. 2. Clarice Lispector. 3. Nojo. 4. Recepção crítica. 5. Juízo estético. 6. Força de vida. I. Martins, Helena Franco. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título

CDD: 800

Para Teua, tudo teu.

Agradecimentos

Agradeço, primeiro e sempre, a minha mãe e meu pai pelo trabalho incansável dos dias. Às queridas Elizama, Joana, Julia, Milena, Alice e Patricia, que me ensinam todos os dias que nada é pesado demais se carregado em conjunto – e, por tabela, ao Fred, à Rita, ao Júlio e a todos os funcionários do Solar Grandjean de Montigny, que nos dão teto e afeto. Ao Victor, pelo apoio sem-fim. Ao outro Victor – e aí, também, a Nathália, Brunno e Wallace – por dividirem esse barco comigo, tapando as rachaduras, dizendo se eu consigo você também consegue. Às amadas Gabriella e Celina, minha segunda família. À Joana, por não me deixar esquecer que há vida lá fora. Por fim, agradeço à Helena, minha orientadora, pela confiança (quase) inabalável e pela leitura sempre atenta. Por mais que possa parecer, vez ou outra, um processo solitário, a escrita é sempre feita a muitas mãos – agradeço imensamente a todas as mãos pelas quais esse texto passou, do início até aqui.

À metade arrancada de mim, do outro lado do mundo, obrigada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Pereira, Clara Lopes; Martins, Helena Franco (Orientadora). **Não garanto que é bonito, mas é incontestavelmente vivo: o nojo como força de vida na escrita de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro, 2024. 74p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Não garanto que é bonito, mas é incontestavelmente vivo” reflete sobre o exercício, na escrita literária de Clarice Lispector, do imperativo de *perder o medo do feio*, anunciado pela protagonista de *A paixão segundo G.H.* (1964). Propõe-se uma aproximação entre este romance e *A via crucis do corpo* (1974), com ênfase nos diferentes modos como ambos os escritos mobilizam um mesmo sentimento feio: o nojo. A dissertação investiga como as diferentes maneiras de avivar o nojo empregadas por Clarice Lispector são capazes de conferir a um texto um lugar de prestígio e relegar o outro ao estatuto de obra menor, mobilizando aspectos como a recepção e as circunstâncias que envolvem a publicação dos dois livros, o uso da linguagem e os aspectos sociais neles abordados, e os jogos que se encenam entre texto e leitor. Por fim, a dissertação se volta para aquilo que os dois livros têm em comum – o fio que os conecta, não como obras que se pretendem finais, mas como exercícios de aproximação do que é vivo – e, conseqüentemente, orgânico, inacabado, imperfeito, *feio*.

Palavras-chave

Clarice Lispector; nojo; recepção crítica; juízo estético; força de vida.

Abstract

Pereira, Clara Lopes; Martins, Helena Franco (Advisor). **I am not sure it is beautiful, but it is undeniably alive: disgust as life force in the writing of Clarice Lispector**. Rio de Janeiro, 2024. 74p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

"I am not sure it is beautiful, but it is undeniably alive" reflects on the exercise, in Clarice Lispector's literary writing, of the imperative of *overcoming the fear of the ugly*, as announced by the protagonist of *The passion according to G.H.* (1964). It proposes an approach between this novel and *The via crucis of the body* (1974), emphasizing the different ways in which both writings mobilize the same ugly feeling: disgust. The dissertation investigates how the different ways of arousing disgust employed by Clarice Lispector are capable of conferring a place of prestige to one text and relegating the other to the status of a minor work, mobilizing aspects such as reception and the circumstances surrounding the publication of the two books, the use of language and the social aspects addressed in them, and the games enacted between text and reader. Finally, the dissertation turns to what the two books have in common – the thread that connects them, not as works that claim to be final, but as exercises in approaching what is alive – and, consequently, organic, unfinished, imperfect, *ugly*.

Keywords

Clarice Lispector; disgust; critical reception; aesthetic judgment; life force.

Sumário

0.	Explicação	9
1.	A grande coragem	
1.1	era o Verbo	11
1.2	as inomináveis	16
1.3	a escolha mais sagrada de uma vida	20
2.	A passagem única	26
3.	Diante das coisas	
3.1	vagalhões de mudez	39
3.2	menos boa, menos ruim, menos bonita	45
3.?	se me descuido, morro	49
3.3	e eu não li todos os livros	51
3.4	crueis exigências	56
4.	É um dos meus modos fatais de trabalho	
4.1	com nojo, com revolta	60
4.2	não é melhor não falar em Deus nessa hora?	65
4.3	mas se Deus nos fez assim, que assim sejamos	68
	Referências bibliográficas	70

Rien de l'imagination volontaire des professionnels. Ni thèmes, ni développements, ni construction, ni méthode.
— Henri Michaux

What do men and women know of it? – at first
not even realizing they were naked!
The language knew.
— Anne Carson

0. Explicação

Se o lugar da escrita é o jogo – o *gesto* que põe em jogo –, penso ser necessário, para o texto que aqui se inscreve, colocar em pratos limpos os jogadores implicados na escrita. Sim, há primeiro o autor, ainda que este finja, por vezes, se ausentar. Suponhamos que todo autor presuma um leitor (até mesmo um diário íntimo anseia secretamente pelos escafandristas de um talvez-futuro – será?), e já estão implicadas duas figuras no jogo do texto. É o que ocorre com as cartas e cartões-postais e mensagens de texto, trocas entre remetente e destinatário, conversas que deixam rastros de papel ou pegadas digitais por demanda da distância. A escrita está *entre* – nasce do desejo de dizer na ausência, dizer mesmo após a morte de quem diz, manter tensionado o barbante, dizer-estender.

O jogo se complica e incorpora novas regras a partir do momento em que o texto é publicado, tornado público. Daí surge a leitura crítica, a leitura que parte da figura do crítico e figura nos jornais, nas revistas, nas contracapas e nas conversas. A crítica que recebe o livro no momento de sua publicação, no entanto, não necessariamente partilha de uma mesma percepção que as gerações posteriores de críticos, pesquisadores e leitores, que apresentam novas leituras de antigos textos, apontando uma ou outra questão histórica ou aspecto que a crítica de seu tempo não explorou. Por vezes, esses estudos críticos pressupõem certa necessidade de *vingar* o livro analisado, evidenciando os motivos que fazem dele um texto à frente de seu tempo ou coisa parecida. Um texto como um ente inocentado pelo tempo, pelos olhos de um outro tempo. Até aqui, são ao menos quatro as instâncias implicadas no jogo da escrita: i) o autor; ii) o leitor; iii) o crítico; iv) o pesquisador. Essas figuras podem, é claro, desempenhar mais de um papel – o autor pode ser seu próprio crítico; o crítico que recebe o texto pode tornar a pesquisá-lo em outro momento, reiterando ou retificando suas opiniões iniciais; e, sobretudo, o crítico e o pesquisador são, em primeiro lugar, leitores.

Diante de um texto, somos todos, antes de tudo, leitores. Eu, que agora te escrevo, me recordo claramente de muito pouco, mas lembro com todas as cores do momento em que me percebi alfabetizada, saindo da escola onde estudava em Vila Isabel, lendo pela primeira vez todas as placas pelas quais passava diariamente, todas elas adquirindo novos sentidos, me mostrando um mundo sobreposto ao mundo que eu conhecia. Um mundo novo que se abria para mim, ou melhor: que me engolia, me jogava dentro de sua grande barriga e aos poucos me digeriria e até hoje digere – uma vez que soube ler, nunca mais consegui não ler. Quase não há mais símbolos sem significado, leves do peso de dizer – tudo diz o tempo todo e eu leio, e você lê. E foi como se o mundo se tornasse mais dito do que vivo; aprender que sons dizem os símbolos, como se combinam, talvez seja um pouco como morder a maçã, ser expulso do ventre, ejetado em direção ao desconhecido, conhecer. Pode ser o início de nossa via crucis, ou o fim.

Digo isso para que você acredite que minha escrita não é uma tentativa de salvar, justificar ou vingar um ou outro livro de Clarice Lispector – nem ela, nem eu, nem o mundo precisa disso. O que desejo, com essas páginas, é ler os livros *A paixão segundo G.H.* e *A via crucis do corpo* como que transitando entre os dois mundos: o *dito* e o *vivo*.

(Se essa leitura passa pelo nojo, saiba que a culpa não é minha – “é que”, como nos diz Clarice, “um mundo todo vivo tem a força de um Inferno”¹).

¹ Lispector, [1964] 2020, p. 20.

1. A grande coragem

*E que eu tenha a grande coragem de resistir à
tentação de inventar uma forma.²*

1.1 era o Verbo

No ano de 1976, em entrevista a Afonso Romano de Sant’anna, Marina Colasanti e João Salgueiro, Clarice contou das primeiras histórias que escreveu, ainda adolescente: “[e]u me cansei de enviar minhas histórias [para o *Diário de Pernambuco*], mas elas nunca as publicaram, e eu sabia por quê. Porque os outros começavam assim: ‘Era uma vez, etc, etc’. E os meus eram sensações”³. Como fazer caber no jornal – ou mesmo nas prateleiras – as sensações? Essa talvez seja uma pergunta para depois. Primeiro, é prudente que olhemos, de relance, para as histórias que eram publicadas, aquelas que começavam assim: ‘Era uma vez, etc, etc’.

Se a década de 1920 viu a reinvenção da prosa pelas mãos dos modernistas, os anos seguintes acompanharam o estabelecimento da transgressão como norma – isto é, aperfeiçoaram, adicionaram ou suprimiram elementos inaugurados na década anterior. A prosa dos anos 1930 era predominantemente moldada pela realidade, tematizando as dinâmicas espaciais e comportamentais da sociedade brasileira e trazendo consigo certa carga de protesto, crítica, denúncia. À medida que direcionavam sua atenção irrestrita aos temas sociais, os autores “davam na maioria a impressão de que a linguagem era algo subordinado ao tema”⁴: obras como as de Jorge Amado e José Lins do Rego preocupavam-se, sobretudo, com o *acontecimento*, e era a partir dele que se determinava a linguagem. Nas palavras de Silviano Santiago,

² Lispector, [1964] 2020, p. 13.

³ Lispector, 2023.

⁴ Candido, 1988, p. 23.

a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam. Em outras palavras: o sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental.⁵

Em mais outras palavras: enquanto algo ocorria dentro da narrativa, outra coisa acontecia do lado de fora. Parte do interesse ou da importância do que está dentro seria, então, sua maneira de aludir ao fora – a realidade transplantada para o texto, o mundo “imitado pelo verbo”⁶. Com Clarice Lispector, já no início dos anos 1940, a linguagem ultrapassa a ação e toma as rédeas da narrativa. O verbo deixa de imitar o mundo, passa a anteceder-lo – aqui, é a linguagem que “traz o mundo no seu bojo”.⁷ E o acontecimento? Acontece, *se* acontece, primeiro na linguagem, ecoando em ação. A relação entre dentro e fora, tão essencial para a crítica literária, é posta de lado na escrita de Lispector; ou melhor: suas histórias dizem sobre um outro fora, um fora-dentro das sensações no lugar do ‘era uma vez’. Restava saber como a crítica literária receberia essa escrita.

Seu livro de estreia, *Perto do coração selvagem*, foi publicado em 1943, recebendo logo de início a atenção de Antonio Candido, que escreveu, no artigo *No raiar de Clarice Lispector*, que “[a] intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais de nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização”⁸. Nesse trecho, o crítico identifica aquilo que a autora havia antes descrito como *sensações*, e que ele, por sua vez, chama de *capacidade de vida interior*. Uma escrita de intensidade: para o crítico, o primeiro romance de Clarice é

uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério, para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito [...].⁹

⁵ Santiago, 1997.

⁶ Candido, 1988, p. 23.

⁷ Ibidem.

⁸ Candido, 1977, p. 131.

⁹ Idem, p. 127.

O artigo de Candido reconhece dois importantes pontos que continuarão sendo destrinchados pela crítica ao longo da carreira de Clarice Lispector: o exercício de uma linguagem até então incomum e a ficção como “instrumento real do espírito”, como meio de trazer para fora uma verdade conhecida apenas no dentro.

À notícia da publicação de *Perto do coração selvagem*, o escritor e crítico Sérgio Milliet declarou que a autora tinha nome “desagradável, certamente um pseudônimo”¹⁰; após ler o romance, porém, decidiu que o texto era “excelente! Que sobriedade, que penetração, e ao mesmo tempo, apesar do estilo nu, que riqueza psicológica!”. Superado o desgosto inicial pelo nome da autora, Milliet agora diz que

Clarice Lispector tem o dom de dar às palavras uma vida própria. Ela as cria, nesse sentido de emprestar-lhes um conteúdo novo, inesperado, que acaba espantando a criadora e lhe enchendo o espírito de fantasmas. Não as domina mais, então; elas é que tomam conta dela.¹¹

Enquanto, para Antonio Candido, a escrita de Clarice exerce certa autoridade sobre as palavras – “forçando-a [a língua] a adaptar-se a um pensamento cheio de mistério” –, na percepção de Sérgio Milliet, a autora, após conferir vida própria às palavras, perde o controle sobre elas – “elas é que tomam conta dela [Clarice]”. Apesar dos diferentes ângulos pelos quais os dois críticos percebem a relação entre a autora e a linguagem, podemos afirmar que ambos identificam, nesse *manipular* as palavras (ou ser por elas manipulada), um exercício distinto daquilo que vinha sendo feito na literatura brasileira até então. Para Candido e Milliet, era nesse gesto inovador que residia o êxito de *Perto do coração selvagem*. Outros críticos, no entanto, receberam a obra de braços um pouco menos abertos: é o caso de Álvaro Lins, que intitula sua análise *A experiência incompleta: Clarice Lispector*. Ainda que Lins afirme que “[*Perto do coração selvagem*] provoca [...] a surpresa das coisas que são realmente novas e originais”, não deixa de partilhar seu veredito final: “ao terminar só havia uma impressão: a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção”¹².

¹⁰ Lispector, 1977.

¹¹ Milliet, 1981, p. 28.

¹² apud Reguera, 2006, p. 34.

É possível olhar para esses três esforços críticos como opiniões não necessariamente excludentes entre si? Os dois primeiros colocam luz sobre a inovação exercida na linguagem, enquanto o último enfatiza sua percepção do livro como obra por terminar, mas não deixa de mencionar seus aspectos transformadores. Paro, por um instante, nas palavras *incompleta e inacabada*. Quero fechá-las sobre a palma da mão, para tornar a abrir quando delas precisar – tenho a sensação de que elas voltarão a aparecer ainda outras vezes no decorrer desse texto. *Incompleta e inacabada, Perto do coração selvagem*, uma obra-exercício, mas não a única.

Após a publicação do segundo romance de Clarice Lispector, *O Lustre*, em 1946, foi Gilda de Melo e Sousa quem manifestou certa insatisfação com o texto; dessa vez, em relação àquela linguagem celebrada anteriormente por Antonio Candido e Sérgio Milliet. A crítica aponta a incorporação de características próprias da poesia pela prosa de Clarice, como a “linguagem anímica, violentação do sentido lógico da frase, anotação do excepcional” e coloca uma questão: “[e]sposando os processos poéticos, não teria *O Lustre* traído, de certa maneira, a característica principal do romance, que é ser romanesco e discursivo?”¹³. Em 1948 foi publicado o terceiro romance, *A cidade sitiada* – e, como se vendo realizar-se sua própria profecia (“O estilo é sem dúvida o grande trunfo de Clarice Lispector, mas é também a sua maior possibilidade de perdição”¹⁴), Milliet disse que “Clarice confundia-se na teia de suas imagens, que se sucedem nesse romance sem objetivo certo, pelo prazer da frase, da exibição de um requinte”¹⁵. Para o crítico, o estilo da autora perdia sua originalidade, tornava-se uma fórmula, *uma forma*.

Enquanto parte da recepção das primeiras obras de Clarice apontou a ausência de elementos vinculados à produção até então vigente – o romance regionalista, o romance intimista – como uma falha em sua escrita, outra parte dessa recepção (como em alguns artigos aqui mencionados) encontrou, no estilo da autora, uma renovação da literatura brasileira que obrigava a crítica a repensar os moldes sob os quais julgava a qualidade de um texto. Se a escrita de Clarice

¹³ Sousa, 1989, p. 172.

¹⁴ Milliet, 1981, p. 41.

¹⁵ Fascina; Martha, 2015, p. 98.

Lispector inaugura um futuro¹⁶, podemos pensar que a primeira pessoa a habitar esse futuro foi o filósofo e crítico literário Benedito Nunes.

¹⁶ Garramuño, 2021, p. 185.

1.2 as inomináveis

A publicação do ensaio *O mundo de Clarice Lispector*, em 1966, apresentou a voz de Benedito Nunes como um dos pioneiros e, até hoje, dos mais importantes nomes no esmiuçamento da obra de Clarice. Até então, haviam sido lançados, além dos três livros mencionados anteriormente, também o livro de contos *Laços de família* (1960), *A maçã no escuro* (1961) e *A paixão segundo G.H.* (1964). Em seu ensaio, Nunes conta da crescente importância da obra da escritora, e de como seu último livro havia sido “recebido pela crítica com respeitoso silêncio, quebrado por uma ou outra apreciação”, mas que “ainda não [fora] devidamente avaliado quanto ao lugar que ocupa na prosa de ficção da extraordinária escritora”¹⁷. Não sendo suficiente o silêncio ou a admiração esporádica, Benedito Nunes olha para o texto, para suas camadas – e, assim, é o primeiro a tentar *descamar* o texto.

Na recepção de *Perto do coração selvagem*, Álvaro Lins já havia identificado semelhanças entre a prosa de Clarice Lispector e as de James Joyce e Virginia Woolf; Nunes, no entanto, a percebe mais próxima da “atmosfera e [d]a sondagem introspectiva”¹⁸ de Woolf. Além disso, aproxima a abordagem da autora daquela de um outro autor quando lista, dentre as características de sua escrita,

a inquietação, o desejo de ser, o predomínio da consciência reflexiva, a violência interiorizada nas relações humanas, a potência mágica do olhar, a exteriorização da existência, a desagregação do eu, a identidade simulada, o impulso ao dizer expressivo, o grotesco e/ou o escatológico, a náusea e o descortínio silencioso das coisas.¹⁹

Entre as muitas palavras elencadas, já no fim da lista, a *náusea* nos joga alguns trinta anos para trás; o lugar é Paris, o ano é 1938, e o primeiro romance de um ainda jovem Jean-Paul Sartre ensaia dar um nome e um contorno à sensação de que “as coisas se libertaram dos seus nomes”; de se estar “no meio das Coisas, das inomináveis”²⁰. No livro homônimo à sensação – *A náusea* – acompanhamos o diário de Antoine Roquentin, um homem que busca, assim como nós, desenvolver sua pesquisa. O diário relata seus dias, seus avanços, impressões e,

¹⁷ Nunes, 1976, p. 11.

¹⁸ Nunes, 1989, p. 13.

¹⁹ Idem, p. 100.

²⁰ Sartre, 2011, p. 158.

por fim, a descoberta de sua própria existência e de sua existência em relação ao resto das Coisas com cê maiúsculo; descoberta que não é gradual, e sim súbita e vertiginosa – uma vez que percebeu o existir intenso, insistente e repugnante de todas as coisas, Roquentin não pôde mais despercebê-lo, um mundo novo se abriu, engoliu-o, jogou-o dentro de sua grande barriga e aos poucos o digeriu.

N’*A náusea*, essa descoberta ocorre num parque público, numa cena comum, atravessando o cotidiano. O mesmo ocorre nas histórias de Clarice – essa sensação, “que neutraliza o poder dos símbolos, é o ponto de ruptura do sujeito com a praticidade diária”²¹. Mistura de fascínio e mal-estar, um “êxtase horrível”²²: as experiências escritas por Sartre e Lispector partilham dessa dicotomia, mas divergem em outros aspectos. Enquanto no primeiro a experiência da náusea é “a experiência do absurdo”, se desdobrando em “uma ética da liberdade, que fará de cada homem, como mediador da liberdade dos outros, o agente do sentido e do valor, totalmente responsável pelo destino comum”, a experiência relatada pela segunda coloca, no lugar do absurdo, um componente místico que afasta suas personagens da vida cotidiana, revelando “uma relação de participação entre o sujeito humano e a realidade não-humana”²³; a náusea de Clarice, ao contrário da sartriana, não reafirma a liberdade de suas personagens, que “são mais pacientes do que agentes de uma experiência interior que não podem controlar, e onde nada há de permanente a não ser a paixão da existência que também lhes é comum”²⁴.

A náusea presente nas histórias de Clarice Lispector é percebida (ou sentida) por outros de seus leitores e comentadores, que dão a ela suas interpretações próprias e, sobretudo, passam a olhar para esse fenômeno como parte do estilo da autora. Em prefácio ao livro de contos *A legião estrangeira*, lançado em 1964, Affonso Romano de Sant’Anna utiliza o termo *epifania* para se referir à experiência da “revelação da verdade do mundo”²⁵ presente nos textos de Clarice, termo que se populariza como marca principal do estilo da autora. Em suas narrativas, a partir da observação ou interação com objetos ou cenas banais, a epifania perfura o cotidiano, trazendo uma súbita revelação que coloca as

²¹ Nunes, 1989, p. 121.

²² Idem, p. 118.

²³ Idem, p. 121.

²⁴ Idem, p. 104.

²⁵ Penna, 2010, p. 76.

personagens em estado de alerta, prevendo a aproximação do desconhecido: a percepção não das Coisas em si, mas do “enlaçamento que as liga”²⁶. As características dessa escrita epifânica – “o fluxo narrativo, a metáfora, [...] a quebra do tempo linear”²⁷ – passam a ser elencadas como componentes de uma linguagem particular, própria à forma de narrar da autora – uma linguagem *clariceana*.

No ensaio *O nu de Clarice Lispector*, o professor João Camillo Penna explora a origem da epifania em relação à obra de Clarice com o objetivo de refletir sobre a relevância e o interesse de continuar lendo tais obras exclusivamente por meio dessa chave interpretativa. Penna nos diz que a epifania é nominalmente apresentada no primeiro exercício autobiográfico de James Joyce, *Stephen Hero* (1904-6), romance-esboço no qual surgiram muitas das ideias e temas apresentados no mais conhecido *O retrato do artista quando jovem* (1916). A referência utilizada por Joyce em *Stephen Hero* é o pensamento de São Tomás de Aquino – Stephen, o personagem central do romance, diz a um amigo: “Você sabe o que diz S. Tomás: as três coisas necessárias à beleza são: integridade, a inteireza, simetria e radiação”²⁸. A beleza de um objeto estaria, então, em i) sua capacidade de sustentar-se por si só, alheia a seu contexto; ii) seu equilíbrio enquanto objeto, a impossibilidade de identificar avarias ou discrepâncias entre suas partes; e iii) “a claridade, ou irradiação, o momento propriamente epifânico, em que as partes da coisa brilham num alumbramento, quando ‘reconhecemos que [a coisa] é essa coisa que ela é’”²⁹. Para Stephen, portanto, a relação entre epifania e beleza é de causalidade: a epifania como consequência da beleza e vice-versa.

Sei que o título do romance de estreia de Clarice Lispector foi extraído de um trecho d’*O retrato do artista quando jovem*. Sei também que a autora afirmou, à época, não ter lido o romance irlandês antes de escrever o seu próprio: alguém havia mostrado a ela o trecho, e só. Se é verdade ou não, pouco importa; o importante é que, ainda que os dois autores se utilizem da epifania como ferramenta para enfatizar uma experiência, há uma diferença fundamental entre as concepções de ambos acerca desse uso. Nas palavras de Penna,

²⁶ Penna, 2010, p. 76.

²⁷ Reguera, 2006, p. 53.

²⁸ Joyce apud Penna, 2010, p. 71.

²⁹ *Ibidem*.

[e]ntre *O retrato...* e *Perto do coração selvagem*, desaparece, antes de mais nada, o motivo estético da beleza, substituído pelo motivo ontológico do ‘tudo é um’. Não se trata mais de colher a beleza do mundo em sua encarnação material, mas de perscrutar a rede imaterial na qual a matéria das coisas se dissolve e se resolve.³⁰

A epifania de Clarice, portanto, não estaria na identificação da beleza de um objeto, e sim em sua existência *em relação a*, ou *como parte de*. As Coisas são sempre parte de outras coisas, vivem e convivem em equilíbrio, ainda que conturbado; já o humano, não. É possível pensar os momentos epifânicos nas narrativas de Clarice como vislumbres dessa ordem, tentativas de captá-la ou incluir-se nela. A experiência é sempre sofrida, já que a forma de vida humana contrasta, “pelo seu aspecto grotesco, deslocado e estranho, com as qualidades sensíveis e densas dos objetos, com a segura permanência de animais e vegetais, com o estatuto sereno das coisas propriamente ditas”³¹.

De volta a Joyce, me detenho no trecho em que Stephen descreve o momento de apreensão da epifania como “um olho espiritual que procura ajustar sua visão em um foco exato. No momento em que se atinge o foco o objeto é epifanizado”³² – para ser mais exata, me detenho especialmente no *olho*; afinal, a menção a aspectos espirituais, místicos ou religiosos em relação ao epifânico se faz presente também no léxico clariceano. Pode ser, quem sabe, uma primeira maneira de aproximar as duas obras que desejo observar mais atentamente: *A paixão segundo G.H.* e *A via crucis do corpo*, dois títulos que aludem diretamente à narrativa cristã sobre o processo de julgamento, crucificação e, posteriormente, ressurreição de Jesus Cristo. Mas me adianto – melhor mesmo seria falar um pouco de cada livro, para então dizer sobre os dois *em relação*.

³⁰ 2010, p. 76.

³¹ Nunes, 1989, p. 116.

³² Joyce apud Penna, 2010, p. 71.

1.3 a escolha mais sagrada de uma vida

Pode ser que você já saiba, mas conto mesmo assim, pois um dia eu também não soube: *A paixão segundo G.H.* é uma história sobre o fracasso. Penso que existem dois caminhos para explicá-lo, um longo e um curto; prefiro sempre os atalhos. Aqui, o atalho é uma antiga anedota, talvez verdadeira, provavelmente inventada, que diz mais ou menos assim:

Um missionário cristão chega em visita a um território indígena no Alasca. Encontra um homem que pertence àquela comunidade e explica a ele que, se aceitar Jesus, ele irá para o Céu; caso não aceite, irá para o Inferno. O homem então pergunta sobre todos os povos do mundo que nunca ouviram falar sobre Jesus, e se eles também iriam, inevitavelmente, para o inferno; em resposta, o missionário diz que não. Deus é misericordioso e quer que cada indivíduo tenha a possibilidade de escolher seu caminho, e jamais mandaria para o inferno alguém que não teve a oportunidade de conhecer a história de Jesus. Por fim, chateado, o homem responde: “Por quê você me falou dele, então?”.

Só podemos fracassar quando sabemos da existência do êxito. É isso que G.H. conhece por meio da experiência epifânica que a acomete: uma outra Coisa mais viva do que sua própria vida, “o elemento vital que liga as coisas”³³. A essa Coisa é dado o nome de *neutro* – nas palavras da personagem, “a vida que eu antes chamava de o nada”³⁴. Mas outra vez me adianto; melhor seria começar do começo:

A possíveis leitores:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.

C.L.³⁵

O livro se inicia com um aviso assinado pela autora – melhor dizendo, o livro se abre com uma instrução, na qual Clarice indica o que sua história

³³ Lispector, [1964] 2020, p. 100.

³⁴ Idem, p. 85.

³⁵ Idem, p. 13.

demanda do leitor, para qual leitor a história pretende falar. A aproximação gradual e penosa (do que quer que seja) é relatada pela personagem no dia seguinte ao acontecimento. O que acontece? O nada – o que é diferente de dizer que nada acontece. O acontecimento em si é a “[r]evelação de que nada ocorre”³⁶. É desse nada que G.H. se aproxima: o nada que é também a vida e o neutro, a vida *entre as coisas*.

Após a demissão de Janair, sua ex-empregada doméstica, G.H., uma mulher de classe média, vai até o quarto de serviço de seu apartamento para organizar o ambiente, certa de que o espaço deveria estar bagunçado. Ao adentrar o cômodo, se surpreende por encontrá-lo vazio, exceto por um desenho de três figuras na parede: um homem, uma mulher e um cachorro, que G.H. interpreta como uma representação de si pelo olhar da empregada, “primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência”, pois “[h]avia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma”³⁷. Ao perceber-se *percebida*, a mulher começa a ser tomada por um processo de descortinação não apenas de si própria, mas de si com o mundo; “sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim”³⁸, nos diz G.H., mas aquele quarto nu, alheio à meticulosa arrumação do restante da casa, “era uma violentação das minhas aspás, das aspás que faziam de mim uma citação de mim”³⁹. Após esse primeiro momento de instabilidade, a mulher decide que todo aquele quarto “teria que ser modificado”⁴⁰ – queria tirar os poucos objetos que o habitavam, despejar baldes e mais baldes de água por todo o cômodo, raspar das paredes os desenhos do homem, da mulher, do cachorro.

Como um primeiro passo na reorganização daquele espaço, G.H. abre um pouco a porta do guarda-roupas. Ali dentro, no escuro, percebe uma barata – o segundo olhar externo, “negro, facetado, brilhante e neutro”⁴¹ que a encontra. Ao tentar escapar pela fresta, a barata é esmagada pela cintura com a porta do armário por G.H., que passa a observar com olhos “enojados e seduzidos” a matéria da

³⁶ Penna, 2010, p. 91.

³⁷ Lispector, [1964] 2020, p. 44.

³⁸ Idem, p. 29.

³⁹ Idem, p. 40.

⁴⁰ Idem, p. 41.

⁴¹ Idem, p. 92.

barata, “grossa, esbranquiçada”, que sai de dentro de seu corpo esmagado “como de uma bisnaga de pasta de dentes”⁴².

Por meio desses dois encontros – primeiro com o desenho na parede, depois com a barata –, a personagem é empurrada para uma experiência interna: a que anteriormente chamamos de epifania, e que G.H. chama de aproximação do neutro, ou sua desumanização. Essa última palavra me parece, aqui, a mais adequada: a mulher se desumaniza na medida em que se aproxima do que é vivo – “[e]star vivo é inumano”⁴³, afinal –, o que a leva também à percepção da ausência de hierarquia entre os seres e os objetos. Se a vida está *entre* as Coisas, todos os seres e objetos são igualmente Coisas, ou seja, ocupam um mesmo plano ontológico: são vida pulsante, úmida e fértil. Também G.H. é parte desse todo, envolta por esse *entre*; ambas são: tanto a mulher como a barata.

Sendo assim, o nojo que G.H. cultivava pelo inseto torna-se tão pecaminoso quanto seria a repulsa por outro ser humano. Diante de seu pecado, que é tanto o nojo como o assassinato, não resta outra saída senão cometer um *antipecado*: ingerir a matéria da barata, a hóstia que sela sua “comunhão com o imundo”⁴⁴ – com o inumano que, nas palavras da mulher, “é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente”⁴⁵. A comunhão, no entanto, não se completa: fracassa quando a mulher cospe fora a matéria experimentada da barata, quando seu corpo recusa a hóstia.

Mas o fracasso, que é a consequência dessa rejeição, não é o ponto final desse percurso – porque o fracasso em permanecer no neutro é um fracasso proposital, é o humano cumprindo seu destino; afinal, nas palavras de G.H.,

[o] mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou.⁴⁶

Se a parte mais *viva* do humano é o inumano – ou seja, sua natureza, “como pólo oposto à *cultura* e à praticidade da vida diária”⁴⁷, o que nos afasta do

⁴² Lispector, [1964] 2020, p. 66.

⁴³ Idem, p. 172.

⁴⁴ Nascimento, 2012, p. 228.

⁴⁵ Lispector, [1964] 2020, p. 73.

⁴⁶ Idem, p. 124.

⁴⁷ Nunes, 1989, p. 116.

neutro é a liberdade. Noutras palavras, “por uma anomalia da natureza [...], em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo”⁴⁸. O fracasso, então, não seria um fracasso, pois seria alcançado por meio da desistência, que é abrir mão do poder de decidir, mas é em si uma escolha – “a escolha mais sagrada de uma vida”⁴⁹.

“Desistir é o verdadeiro instante humano”⁵⁰. Se só podemos fracassar se sabemos da existência do êxito, escolhemos deliberadamente fracassar. Assim seguimos a nossa natureza, ainda que ela implique na descida ao inferno – “[é] que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno”⁵¹, avisa G.H., que desiste ao retornar a uma organização que não é a anterior, mas que se assemelha a ela, para escrever, no dia seguinte à experiência, seu relato – o fracasso final. O fracasso do relato diz respeito, sim, àquilo que a linguagem é incapaz de expressar, mas não apenas: é especialmente malsucedido por seu caráter ativo em contraste à passividade inerente ao neutro, “o passivo além e sempre além de todo passivo, a paixão própria a ele envolvendo uma ação que lhe é própria, ação de inação, efeito de não-efeito”⁵². É por meio da inação que G.H. adentra o neutro, e por meio da ação, do trazer à boca a matéria da barata, da tentativa de replicar na escrita a experiência, que o neutro lhe escapa.

Mas só é possível desistir quando se tenta; “[a] insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio”⁵³. E, se desistir é o destino humano se cumprindo, o relato é também uma desistência: que ele chegue a nós com as palavras que chega, penso que seja esse o desistir final de G.H. e de Clarice Lispector. “A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias”⁵⁴. Publicar é desistir, é ser humano, realizar o fatal destino de deixar que as coisas sejam, talvez.

A paixão segundo G.H. não é um livro em que nada acontece – é um livro em que a própria escrita do livro acontece. E, sendo a história de um fracasso, é curiosamente bem-sucedida: inaugura, junto com o livro de contos anteriormente

⁴⁸ Lispector, [1964] 2020, p. 126.

⁴⁹ Idem, p. 178.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Idem, p. 20.

⁵² Blanchot, 2010, p. 38.

⁵³ Lispector, [1964] 2020, p. 177.

⁵⁴ Ibidem.

publicado, *Laços de família* (1960), um segundo momento na recepção das obras da autora. Aos poucos, iam se transformando os parâmetros da abordagem crítica, que se tornou mais receptiva às novas obras da autora, além de retomar o interesse por sua produção anterior⁵⁵. Quanto à recepção de *A paixão segundo G.H.*, o crítico Assis Brasil definiu o livro como “o resultado mais objetivo de um pensamento desenvolvido no decorrer de todos os [...] livros [de Lispector]”⁵⁶ – o ápice da ‘fórmula’ epifânica/existencialista, os outros livros todos como que servindo de ensaio para *A paixão*⁵⁷; nas palavras de José Américo Motta Pessanha, “[a] obra clariceana abriga a gestação de uma visão de mundo que só podia terminar em *A paixão*”.⁵⁸

Não acredito que elencar *A paixão* como apogeu da obra de Clarice seja justo com o antes e menos ainda com o depois – se esse é o ponto mais alto, para onde se pode ir em seguida? Você já sabe a resposta e eu também. Mas, antes de chegarmos lá, queria abrir aqui um parêntesis: (

Quando leio, no comentário de Pessanha reproduzido acima, que a obra de Clarice *abriga a gestação de uma visão de mundo*, pinço a palavra *gestação*, que logo me leva a recordar um dos primeiros escritos tornados públicos da autora: o poema “Canto da mulher eterna”, publicado no periódico *Dom Casmurro* em 1941, anos antes de seu primeiro romance. O poema termina:

Quero um pouco de barro.
Um pouco d’água.
Um pouco de sopro.
Quero fazer uma outra poesia,
com pernas e braços,
que tenha um pouco da terra e do céu,
que tenha a verdade dentro de si
sem saber,
que chore e ria e ame e cante e vibre e morra e seja eterna,
gerando sempre outras poesias.
Eu quero um filho.⁵⁹

⁵⁵ Reguera, 2006, p. 32.

⁵⁶ Assis Brasil apud Fascina; Martha, 2015, p. 103.

⁵⁷ Daqui em diante, opto, por vezes, por não utilizar o título completo do livro para evitar repetições excessivas. Logo, me refiro a *A paixão segundo G.H.* como *A paixão*.

⁵⁸ Pessanha apud Fascina; Martha, 2015, p. 103.

⁵⁹ Lispector apud Nunes, 2017, p. 40.

O que significa fazer uma *poesia-filho*? O processo de escrita só poderia se equivaler à gestação se culminasse no surgimento de uma vida. Um texto *vivo* – ou, ao menos, mais vivo do que dito. Penso na escolha da palavra *gestação*, pelo crítico, como uma delicadeza ou como um acaso bem-sucedido. Não farei nada com ela, a princípio, mas a guardo no punho mesmo assim. Se existe um motivo para que se abram esses parênteses, é para que possamos olhar para os lados, vez ou outra. Reconhecer que há mais a se pensar do que aquilo que posso ou desejo. Dizer: faça você, ou faço eu.

).

2. A passagem única

*Viva eu! que ainda estou viva.*⁶⁰

Se *A paixão segundo G.H.* é um livro ‘sobre quase nada’, *Água Viva*, publicado em 1973, o é mais ainda. Já nas primeiras páginas, Clarice afirma ser inútil tentar classificá-la: “eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”⁶¹. O livro, sua escrita mais fluida até então, se concentra em temas como a pintura e a escrita, e os processos introspectivos/existenciais narrados por sua protagonista, Joana – e é publicado em plena ditadura militar, durante o repressor governo Médici. Um ano antes, o nome da autora era assunto n’O Pasquim, no “Cemitério dos mortos-vivos” do cartunista Henfil, seção utilizada para *sepultar* figuras públicas que compactuassem com (ou não denunciassem ativamente) o regime vigente. No cartum da edição 138, datada de 22-28 de fevereiro de 1972⁶², o personagem Cabôco Mamadô se espanta ao encontrar a lápide de ‘Clarisse Lispector’ – essa, erguendo a cabeça para fora do túmulo, chora: “Por que? Por que? Sou uma simples cronista da flor, dos pássaros, das gentes, da beleza de viver...”.

A história termina com uma imagem ocupando toda a metade inferior da página. Descrevo: ao fundo da imagem, o Calvário, duas figuras já crucificadas, e a terceira – Jesus Cristo – em processo de crucificação pelas mãos de dois soldados romanos. À frente, Clarice Lispector, envolta por uma redoma; dentro da redoma, passarinhos cantam, flores crescem sobre o solo. A autora, com um sorriso no rosto, lava suas mãos em uma pequena pia, lava e sorri, alheia. E, se descrever não for o suficiente, mostro:

⁶⁰ Lispector, [1974] 2021, p. 53.

⁶¹ Lispector, 1998, p. 6.

⁶² Disponível para consulta em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=4405>>. Acesso em: 18 de janeiro de 2024.

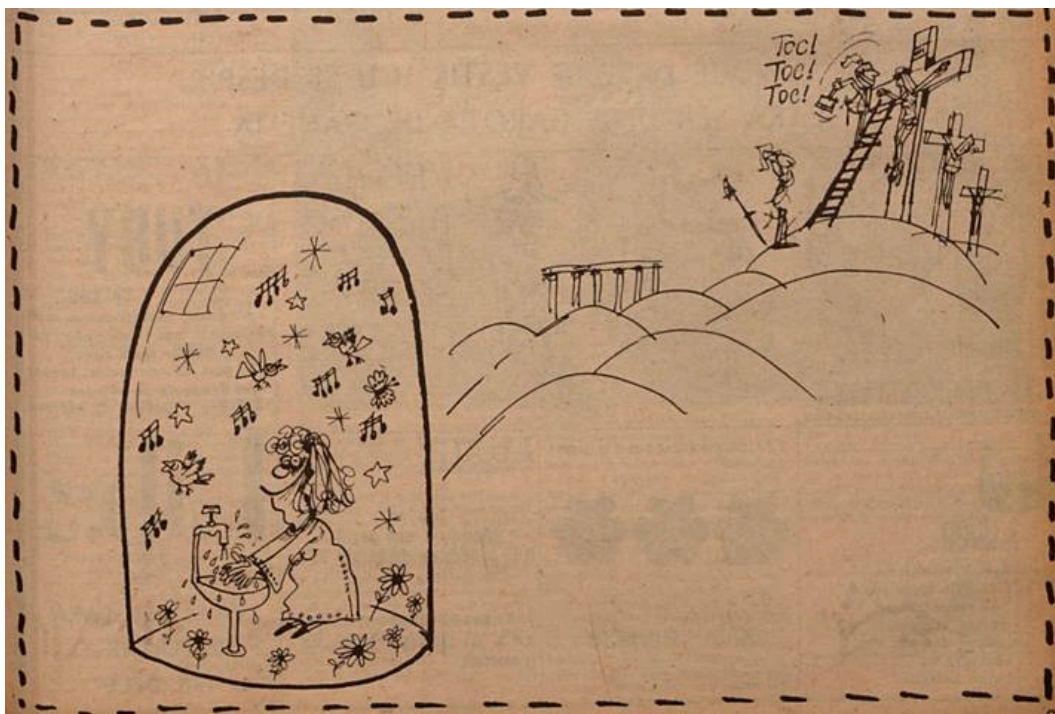


Figura 1 – ‘Clarisse’ em sua redoma, por Henfil, para O Pasquim.

A caricatura de uma Clarice apolítica, que lava as mãos enquanto a crucificação ocorre, faz menção precisamente ao imaginário cristão presente em obras anteriores, como *A maçã no escuro* (1961) e *A paixão*. E se as críticas à escrita “da flor, dos pássaros, das gentes, da beleza de viver” eram confirmadas pelo viés crítico que lia suas obras exclusivamente sob a luz da epifania, *Água Viva*, à primeira vista, parecia reforçar essa ideia, mas não era o único texto da autora a fazê-lo. Explico – mas antes, preparo a mesa:

A televisão agora era a cores. O Brasil vivia seu ‘milagre’ e as únicas escolhas possíveis eram amá-lo ou deixá-lo, e era quase sempre tarde demais para deixá-lo, logo ele abria sua bocarra, engolia umas centenas, uns milhares, que mal faziam falta diante dos noventa milhões em ação, tantos eram os filhos da pátria-mãe. Por detrás das cortinas borbulhava uma outra vida, vida ao mesmo tempo cochichada e berrada, partilhada por artistas e estudantes e corajosos como um todo, dispostos a encarar a grande goela. A pequena história que quero compartilhar tem como principais atores o movimento estudantil e Clarice Lispector, que, à época, escrevia crônicas para o *Jornal do Brasil*. No conturbado contexto político dos anos 1970,

Clarice tem a ousadia de discorrer num veículo de massas, sobre questões existenciais humanas. A autora é então taxada de 'subjativista'. Os jovens revolucionários alegam passar ao largo de sua coluna. No dia 06/04/1968, Clarice acrescenta célebre P.S. à sua crônica: 'Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil.' A frase atravessa o meio universitário como um rastro de pólvora. Mais do que alegria pelo gesto solidário, essa intensa repercussão revela uma verdade oculta, que passa a ser reconhecida: todos liam Clarice Lispector.⁶³

Faço esses desvios todos para dizer algo que a própria autora já disse, em entrevista ao *Jornal do Comércio* publicada em 9 de setembro de 1973, quando questionada sobre a ausência de engajamento político em sua obra: “[o]s meus livros não se preocupam com os fatos em si, mas com a repercussão deles nos indivíduos”, diz Clarice. E continua: “eu também faço livros comprometidos com o homem e a realidade do homem, porque realidade não é um fenômeno puramente externo”⁶⁴. Faço esses desvios todos porque é preciso apreender um tempo, traduzi-lo em um ou outro acontecimento, preparar o terreno para então contar a você que no dia 2 de janeiro de 1974 Clarice Lispector recebeu pelo correio uma breve carta do *Jornal do Brasil*, periódico para o qual trabalhou por 7 anos, dispensando seus serviços.

Ela move uma ação judicial. Mas perde, porque não fora contratada como jornalista. Era apenas colaboradora fixa, fato esse que não lhe garantia direitos trabalhistas. Alberto Dines, o editor na época, em entrevista que me concedeu em julho de 1987, conta que é difícil precisar exatamente o motivo da dispensa de Clarice. Mas se lembra de haver naquele momento um movimento antissemita no *Jornal do Brasil*, que resulta na exoneração do próprio Dines e de todas as pessoas ligadas a ele.⁶⁵

A demissão colocou a autora em uma situação financeira desconfortável – Clarice precisava continuar sustentando a si e seus dois filhos por meio da escrita e, assim, decidiu aceitar a oferta de seu editor e fundador da Artenova, Álvaro Pacheco, que lhe encomendou a escrita de um livro *erótico*. A ideia para os três primeiros contos do livro foi do próprio editor: “uma inglesa que disse ter dormido com um ser extraterrestre; uma mineira que pensava estar grávida do Espírito Santo; e o argentino que morava com duas mulheres”⁶⁶; as outras dez histórias foram escritas ao longo de um mesmo final de semana, uma atrás da

⁶³ Coutinho apud Santos, 1999, p. 126.

⁶⁴ Lispector in: *Cadernos de Literatura Brasileira*, 2004, p. 62.

⁶⁵ Nunes, 2020, p. 47.

⁶⁶ *Ibidem*.

outra, conta a autora na “Explicação” que antecede os treze contos, sendo meio prólogo, meio décimo quarto ato.

O livro encomendado ganhou o nome *A via crucis do corpo*, junção dos títulos de “O corpo” e “Via crucis”, segundo e terceiro contos do volume, respectivamente. Se penso o texto de abertura, a “Explicação” de Clarice, como um décimo quarto ato, é porque a menção à via dolorosa logo nos encaminha às 14 estações da Paixão de Cristo – sendo a 14ª aquela em que Jesus é sepultado, e de onde ressurge após três dias. Na própria trajetória da autora, o livro já se anunciava, na “Explicação”, como sua queda – antes que ressuscitasse por meio da “obra-prima cheia de defeitos”⁶⁷, *A hora da estrela* (1977). Mas me adianto outra vez. Melhor seria que lêssemos, juntos, a tal “Explicação”:

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas — enquanto ele me falava ao telefone — eu já sentia nascer em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: "Miss Algrave", "O Corpo" e "Via Crucis". Eu mesma espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio.

Hoje é dia 12 de maio, Dia das Mães. Não fazia sentido escrever nesse dia histórias que eu não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha. Então disse ao editor: só publico sob pseudônimo. Até já tinha escolhido um nome bastante simpático: Cláudio Lemos. Mas ele não aceitou. Disse que eu devia ter liberdade de escrever o que quisesse. Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque, ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta.

Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão.

É um livro de treze histórias. Mas podia ser de quatorze. Eu não quero. Porque estaria desrespeitando a confiança de um homem simples que me

⁶⁷ Arêas, 2005, p. 73.

contou a sua vida. Ele é charreteiro numa fazenda. E disse-me: para não derramar sangue, separei-me de minha mulher, ela se desencaminhou e desencaminhou minha filha de dezesseis anos. Ele tem um filho de dezoito anos que nem quer ouvir falar no nome da própria mãe. E assim são as coisas.

C.L.

PS. "O homem que apareceu" e "Por enquanto" também foram escritos no mesmo domingo maldito. Hoje, 13 de maio, segunda-feira, dia da libertação dos escravos — portanto da minha também — escrevi "Danúbio Azul", "A língua do 'p'" e "Praça Mauá". "Ruído de passos" foi escrito dias depois numa fazenda, no escuro da grande noite.

Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa — uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos.⁶⁸

Fazendo jus a seu título, o trecho acima *explica* uma série de aspectos intra e extratextuais do livro em que se encontra: a escrita de encomenda, o assunto “perigoso”, a linguagem utilizada, e até mesmo a consciência da autora de que aquilo não seria recebido como *boa* literatura. As iniciais C.L. ao fim do texto, ao mesmo tempo em que reafirmam que a voz que emite o discurso é a da própria autora, Clarice Lispector, remetem também ao pseudônimo recusado, Cláudio Lemos, máscara que a autora desejava utilizar para poder tratar de assuntos que “não queria que meus filhos lessem porque eu teria vergonha”.

Não é a primeira vez que as iniciais da autora aparecem em nosso caminho. No aviso *a possíveis leitores* que antecede *A paixão segundo G.H.*, C.L. assina sob seu desejo: que o livro só seja lido por aqueles “de alma já formada”, os que sabem que “a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente”. Em *A via crucis*⁶⁹, no entanto, a autora desobedece o desejo da década anterior, fazendo questão de dizer que todos os contos do livro foram escritos entre um sábado e uma segunda-feira, com exceção de “Ruído de passos”, “escrito dias depois numa fazenda, no escuro da grande noite”. O relato da aproximação abrupta entre autora e história na escrita dos contos de *A via crucis* serve também de aviso: se a própria autora ficou “chocada com a realidade”, o que mais poderia aguardar o leitor?

Ainda que a assinatura nos leve, em primeiro momento, a acreditar que

⁶⁸ Lispector, [1974] 2021, p. 10-11.

⁶⁹ *A via crucis do corpo*, daqui em diante, será ocasionalmente abreviado como *A via crucis*.

aquelas são mais sinceras palavras da autora, essa sinceridade é revestida de uma camada performática, tragicômica, *burlesca*. Desde o “exagero das desculpas (‘Fiquei chocada com a realidade’, ‘vão me jogar pedras’, ‘sou mulher séria’)”⁷⁰ até o retrato fatalista de sua reação à encomenda (“Sucumbi. Que podia fazer? senão ser a vítima de mim mesma”), todo o discurso parece um pouco *fora do tom*. A dimensão performativa do texto torna-se ainda mais explícita quando nos é dito que o livro, que contém treze histórias, poderia ter uma décima quarta, que a autora se recusou a escrever porque “estaria desrespeitando a confidência de um homem simples” que contou a ela que se separou de sua mulher que, em seguida, “se desencaminhou”⁷¹ e fez o mesmo à filha de dezesseis anos.

A história, que não é transformada em conto para não desrespeitar a confidência do homem que a vivenciou, é contada mesmo assim, indo contra a própria afirmativa de preservação do segredo. Essa dinâmica, ainda que pareça incoerente, introduz o leitor a uma prática constante nas histórias de *A via crucis*: a deslegitimação do *sério*, sua equiparação a todo o resto, reafirmada (e talvez encapsulada) pela frase presente mais adiante, em uma das histórias: “qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura”⁷²; ou mesmo antes, nas epígrafes do livro, cinco curtas frases – três extraídas da Bíblia⁷³, intercaladas com duas outras, como em pé de igualdade.⁷⁴

Ainda que a “Explicação” se dissimule em uma vitimização excessiva da autora e um espanto quase ingênuo em face ao *mondo-cão*, é indiscutível que exista, por trás dessa linguagem-artifício, uma real preocupação por parte da autora em relação à recepção de *A via crucis do corpo*. Menos como uma preocupação, mais como uma premonição – Clarice percebe o mundo ao seu redor, suas expectativas e anseios, e entrega o oposto. Na “Explicação”, a autora reconhece o *fora* do livro e a influência que ele é capaz de exercer no *dentro*: na necessidade de escrever histórias de encomenda, que “dinamita o mito romântico da criação livre e desinteressada”⁷⁵ localizando o autor em um contexto

⁷⁰ Arêas, 2005, p. 54.

⁷¹ Lispector, [1974] 2021, p. 11.

⁷² Lispector, [1974] 2021, p. 36.

⁷³ “‘A minha alma está quebrantada pelo teu desejo.’ (Salmos 119:12); ‘Por essas cousas eu ando chorando. Os meus olhos destilam águas.’ (Lamentações de Jeremias); ‘E bendiga toda a carne o seu santo nome para todo o sempre.’ (Salmo de David)”.

⁷⁴ “‘Eu, que entendo o corpo. E suas crueis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave.’ (Personagem meu ainda sem nome); ‘Quem viu jamais vida amorosa que não a visse afogada nas lágrimas do desastre ou do arrependimento?’ (Não sei de quem é)”.

⁷⁵ Arêas, 2005, p. 60.

sociopolítico específico, com suas demandas próprias de subsistência e guiado mais pela necessidade do que pela inspiração; e, sobretudo, na reação do leitor (“Quando cheguei em casa uma pessoa me telefonou para dizer-me: pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra”⁷⁶). É justamente para isso que desejo olhar agora: para a maneira como o livro foi recebido pela crítica jornalística no momento de sua publicação. Olhar para fora, como fez a autora, para então olhar para dentro.

“Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo”, a autora explica. A feitura do livro, aqui, é concomitante a uma certa recepção (ainda que limitada a indivíduos próximos a Clarice) que prenuncia a maneira como o livro seria tratado após sua publicação; nas palavras de Vilma Arêas, “compreendido como puro divertimento, o que não deixa de ser, e de mau gosto, o que é muito discutível, *A via crucis do corpo* passou despercebido à análise – com exceção da demolição sistemática e moralista que sofreu”⁷⁷. Um exemplo claro, tanto do embate com uma crítica moralista como da premonição da autora, é o artigo publicado na revista *Veja* em 31/07/1974, intitulado “Lixo, sim”. No artigo, a crítica Bruna Becherucci reafirma a opinião reproduzida por Clarice em sua “Explicação”, e acrescenta:

Tudo pode ser útil, desde que represente enriquecimento para a experiência humana. Quando o leitor, porém, esbarra numa série de imagens de aberrante sexualidade e de misérias psicológicas, não se sente ferido no pudor e sim no bom gosto.

Histórias como a da virgem vitoriana violentada por um habitante de Saturno, como as duas mulheres que amam o mesmo homem, ou como a da octogenária perseguida pelo desejo físico, nem chegam, como talvez pretendam, à proposição surrealista e mágica, sempre aceitável, de humor negro, ficam, é preciso dizê-lo, entre os restos e os detritos destinados ao higiênico e doméstico saco de plástico, como algo que não serve.⁷⁸

Há algo de muito valioso nesse trecho: a ideia de que a literatura deve representar *enriquecimento para a experiência humana*, sim, mas também a convenção de que *imagens de aberrante sexualidade e de misérias psicológicas* opõe-se necessariamente a tal enriquecimento. Mais do que isso: é aceitável que a literatura ofenda o leitor *no pudor*, mas não no bom gosto. Destaco o termo *bom*

⁷⁶ Lispector, [1974] 2021, p. 49.

⁷⁷ Arêas, 2005, p. 62.

⁷⁸ Becherucci apud Santos, 1999, p. 119.

gosto, e o fecho também na palma da mão, junto àquelas outras palavras – *inacabada, incompleta, gestação* – que me serão úteis adiante. A própria crítica de Becherucci nos diz, afinal, que *tudo pode ser útil*, mas estabelece uma condição – é aí que divergimos. Quero o útil sem ressalvas. Até mesmo o inútil me serve aqui; o descaminho não deixa de ser um caminho. Mas isso é assunto para mais tarde.

Ainda que pareça demasiadamente dura, a crítica veiculada na *Veja* talvez não tenha sido a pior: é o próprio *Jornal do Brasil*, periódico em que Clarice colaborou por anos, que publica o artigo “A via crucis de Clarice” (17/08/1974), assinado por Emanuel de Moraes, que chega a se referir às histórias como *anedotas*, não passando de “histórias inominadas, que foram escritas com o tamanho da fonte grande ‘para fazer o volume de um livro’”⁷⁹. E acrescenta que “é dos livros que não deveriam ter sido escritos. Não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, ele passaria despercebido no entulho das más edições”⁸⁰.

É fundamental dizer, no entanto, que nem todas as opiniões foram negativas: quatro dias antes da publicação do texto de Moraes, o mesmo *Jornal do Brasil* imprimiu o artigo “Da arte de mexer no lixo”⁸¹, de Hélio Pólvora, que, ainda que não seja totalmente positivo (“[o livro] vale por três ou quatro textos de alta categoria”, diz Pólvora), afirma que, “[c]om seus acertos e fraquezas, *A via crucis do corpo* significa, na obra de Clarice, uma abertura”, compreendendo que “[s]ua obra é um atestado liberatório, justifica buscas”. Do artigo, destaco, sobretudo, duas passagens: a primeira coloca, como mérito da escrita “contudente” da autora,

sobrevoar superfícies aparentemente plácidas e, de súbito, bicar; trazer de um rápido mergulho verdades estonteantes, que ferem com a instantaneidade cruel do relâmpago. Que importa venha também o lixo na frase reveladora? O lixo não pertence só a quem escreve.

O lixo é parte do precário cotidiano no qual se inserem tanto autora quanto leitores. A demanda por uma literatura que exclui o lixo seria, então, o desejo de ocultar parte do real, a parte não-passível de ser abordada pela arte; o que é de *mau gosto*. No entanto, Pólvora identifica uma diferença entre a Clarice das

⁷⁹ Nunes, 2020, p. 51.

⁸⁰ Moraes apud *ibidem*.

⁸¹ Pólvora, 1974, p. 35.

histórias longas e a das curtas: “nestas, pratica uma literatura mais aberta, ligada a estruturas narrativas conhecidas, admitindo realidades outras que não o mistério fechado da personalidade”. Assim chego à segunda passagem-destaque do artigo: ainda fazendo a distinção entre a autora de romances e a de contos, o crítico afirma que “[n]o conto, Clarice dá vida às palavras, introduzindo no texto um sistema sanguíneo”.⁸² A economia, logo – seja na extensão das histórias ou na limitação quase total da introspecção na maior parte dos contos –, como uma maneira de tornar o texto menos dito e mais vivo.

Dentre as treze histórias do livro, duas ou três se assemelham a crônicas, relatando reflexões ou ocorrências na vida da própria Clarice durante o processo de escrita; digo *duas ou três* porque o motivo é claro nas histórias “Por enquanto” e “Dia após dia”, e um pouco menos óbvio em “O homem que apareceu”. As duas primeiras colocam em evidência a temporalidade da escrita, reforçando a alegação de que todas as histórias do livro foram escritas entre um sábado e uma segunda-feira (em “Por enquanto”: “é domingo e até Deus descansou. Mas eu trabalhei sozinha o dia inteiro”⁸³; em “Dia após dia”: “[h]oje é dia 13 de maio. É dia da libertação dos escravos. Segunda-feira. É dia de feira livre”⁸⁴). São histórias em que a autora planeja ou relata seu dia, partindo da resolução de pendências cotidianas, como comprar pilhas para o rádio, trocar um cheque na farmácia etc., e ocasionalmente se desviando para reflexões com potencial para o aprofundamento, sem que esse aprofundamento jamais se concretize. Dois exemplos; o primeiro, de “Dia após dia”:

Lembrei-me de uma coisa engraçada. Uma amiga que tenho veio um dia fazer a feira aqui defronte de minha casa. Mas estava de short. E um feirante gritou-lhe:
— Mas que coxas! que saúde!
Minha amiga ficou danada da vida e disse-lhe:
— Vá dizer isso para aquela que o pariu! O homem riu, o desgraçado.
Pois é.⁸⁵

O relato da cena se desfecha em um “pois é” que ecoa em diversos dos contos de *A via crucis*, com variações, como: “foi então que aconteceu”; “aconteceu mesmo”, e por aí vai. Esses bordões, que “travestem ruidosamente a

⁸² Pólvora, 1974, p. 35.

⁸³ Lispector, [1974] 2021, p. 45.

⁸⁴ Idem, p. 48.

⁸⁵ Idem, p. 49.

famosa epifania clariciana”⁸⁶, aparecem como uma forma de aniquilar o *antes* e o *depois*: as histórias do livro não seriam tão fora do tom esperado da escrita de Clarice se fosse, em conjunto com os fatos, abordado o *por quê?* das coisas. Mas quando a interrogação vira ponto final, os porquês viram *pois és*, faz-se uma escolha deliberada pela manutenção de uma superficialidade no nível do texto, o que não significa que as perguntas não existam – existem, é claro, mas cabe ao leitor fazê-las.⁸⁷

O segundo exemplo ensaia o mesmo gesto de opor-se à convenção crítica sobre o estilo clariceano (existencialista, epifânico, metafísico); dessa vez, no entanto, não pela subversão do conteúdo da escrita, mas pela desmistificação da figura da autora: “[p]or falar em Machado de Assis, estou com saudade dele. Parece mentira mas não tenho nenhum livro dele em minha estante. José de Alencar, eu nem me lembro se li alguma vez”⁸⁸. Em “Por enquanto” e em “Dia após dia”, Clarice se nega a ocupar o pedestal construído para ela: “[m]inha obra que se dane”⁸⁹, diz ela. O motivo talvez esteja em um encontro anterior, “O homem que apareceu”, que antes mencionei brevemente.

A personagem que narra o conto não é identificada explicitamente como Clarice, apesar de haver certas semelhanças. Só se sabe, de verdade, que o conto é narrado pela autora quando, em “Dia após dia”, a seguinte cena se passa:

Desci de novo, fui ao botequim de seu Manoel para trocar as pilhas de meu rádio. Falei assim para ele:

— O senhor se lembra do homem que estava tocando gaita no sábado? Ele era um grande escritor.

— Lembro sim. É uma tristeza. É neurose de guerra. Ele bebe em toda a parte.⁹⁰

O *homem que estava tocando gaita no sábado* era Cláudio Brito, um homem que reconhecera Clarice no botequim onde comprava coca-cola e cigarros, de quem a autora, por sua vez, se lembrava por ser um bom poeta. Clarice o convidou para seu apartamento, onde beberam café e conversaram; Cláudio conta um pouco de sua vida, e a autora, em certo momento, diz:

— Eu também entendo você.

⁸⁶ Arêas, 2005, p. 58.

⁸⁷ Mas isso, outra vez, é assunto para mais tarde.

⁸⁸ Lispector, [1974] 2021, p. 46.

⁸⁹ Idem, p. 49.

⁹⁰ Idem, p. 48.

- Você? a você só importa a literatura.
- Pois você está enganado. Filhos, famílias, amigos, vêm em primeiro lugar. Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou:
- Você jura que a literatura não importa?
- Juro, respondi com a segurança que vem de íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura.
- Então, disse muito emocionado, aperte minha mão. Eu acredito em você.⁹¹

O aparente fracasso de Cláudio Brito não condiz com a qualidade de seu trabalho criativo: o homem lê um poema à autora, que se impressiona com a escrita. O fracasso, aqui, está no nível social, justificado pela suposta presença do poeta na guerra do Vietnã, reafirmado pelo dono do botequim, Seu Manoel, que afirma que o poeta sofre de “neurose de guerra”. É Cláudio quem apresenta alguns dos temas abordados por Clarice ao longo do livro: “certeza do fracasso, falta de dinheiro, desilusão e desprezo pela atividade literária”⁹² etc.; ainda que a autora tenha alcançado o sucesso, seus dilemas são os mesmos que os de quem não o fez. Conversar com o poeta é descobrir o mundo-cão, olhar os olhos de estátua – independente de sucesso ou fracasso, “[t]odos nós sofremos de neurose de guerra”⁹³, conclui Clarice.

Dos outros contos que integram *A via crucis*, dou um pequeno resumo de dois: o primeiro, “Miss Algrave”, é uma das histórias encomendadas pelo editor. Nela, acompanhamos Ruth Algrave, uma datilógrafa que vive em Londres, “solteira, é claro, virgem, é claro”⁹⁴. Filha de um pastor protestante, extremamente religiosa e conservadora, a mulher escrevia cartas de protesto para o jornal *Time*, defendendo a preservação de valores tradicionais, e chegava ao ponto de tomar banho apenas uma vez na semana, de calcinha e sutiã, para que não visse seu próprio corpo nu – em um cômico exagero, Ruth até mesmo “lamentava muito ter nascido da incontinência de seu pai e de sua mãe. Sentia pudor deles não terem tido pudor”⁹⁵.

Até que uma noite, enquanto deitada em sua cama, Ruth sente algo entrar pela janela: era Ixtlan, um extraterrestre, habitante de Saturno, que viera ter com ela uma relação. “E — é, sim. Aconteceu. Ela queria que não acabasse nunca.

⁹¹ Lispector, [1974] 2021, p. 36.

⁹² Arêas, 2005, p. 61.

⁹³ Lispector, 2001, p. 49.

⁹⁴ *Idem*, p. 12.

⁹⁵ *Idem*, p. 16.

Como era bom, meu Deus. Tinha vontade de mais, mais e mais”⁹⁶. A partir dessa noite, o extraterrestre a visitava apenas nas noites de lua cheia – entre uma visita e outra, Ruth aprendera a se masturbar, mas não bastava: passou a se prostituir e a fazer tudo aquilo que antes considerava pecado: comer carne vermelha, tomar vinho, usar os cabelos soltos. E, por fim, quando chegasse a próxima lua cheia, “tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan”⁹⁷.

O conto “reproduz hereticamente [...] a cena da Anunciação bíblica”, afirma Vilma Arêas⁹⁸, colocando Ruth Algrave no papel da Virgem e Ixtlan como representação do Espírito Santo. A referência cristã se entrelaça a questões contemporâneas como a prostituição, a vida na cidade grande, a exploração do trabalho – esses temas, no entanto, não são *levados a sério*, assim como a própria Miss Algrave não o é: relatou o encontro com Ixtlan ao primeiro homem com quem dormiu e, quando esse não acreditou, a mulher mostrou, “quase até o seu nariz, o lençol manchado de sangue. Ele riu-se dela”⁹⁹. Assim como na “Explicação”, os excessos: não há meio termo; ou Ruth é a mais pudica das mulheres, ou a mais desavergonhada.

O segundo conto que apresento é mais curto, mais simples: “Ruído de passos” é a história de dona Cândida Raposo, uma senhora de oitenta anos que decide consultar um ginecologista, pois tem ainda, apesar de sua avançada idade, “a vertigem de viver”.

- Quando é que passa?
- Passa o quê, minha senhora?
- A coisa.
- Que coisa?
- A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim.¹⁰⁰

Para o desespero da mulher, o médico avisa que não passa nunca – é preciso viver com *a coisa*. “— E... e se eu me arranjasse sozinha? o senhor entende o que eu quero dizer?”¹⁰¹, sugere dona Cândida; o médico concorda que pode ser uma solução. E assim ela faz, em sua solidão; “[m]udos fogos de

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Lispector, [1974] 2021, p. 19.

⁹⁸ 2005, p. 66.

⁹⁹ Lispector, [1974] 2021, p. 19.

¹⁰⁰ Idem, p. 54.

¹⁰¹ Idem, p. 55.

artifícios. Depois chorou. Tinha vergonha. Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste”¹⁰². Até morrer.

Mais uma palavra que separo para mais tarde: *vergonha*. É nesses sentimentos mesquinhos – a vergonha e a inveja, sobretudo – que *A via crucis* se concentra. No corpo sem introspecção, na “exterioridade dos atos”¹⁰³ – atos sempre colocados em prática por um desejo primordial, uma demanda da natureza em oposição às escolhas racionalizadas. Logo, lidam também os personagens com as consequências sociais desses atos que, se são em prol do desejo, vão contra os bons-costumes.

Se *A via crucis do corpo* pareceu, para grande parte da crítica de sua época, um desvio em relação à (até então) reverenciada obra de Clarice Lispector – e se meu desejo, aqui, é apontar para um gesto comum entre este livro e outro –, após terminada uma introdução dessas obras, devo colocá-las em conversa. Início essa conversa trazendo de volta a Clarice de 10 anos antes, quando, em *A paixão*, afirma que “[a] via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela”¹⁰⁴. Passagem para onde? Para o neutro, sim, mas não só; passagem de uma coisa para outra, movimento que o texto não apenas relata, mas também executa. Passagem para *a coisa* – algo que se parece mais com o desejo de prazer do que com o desejo de dizer.

Não garanto que é bonito, mas é incontestavelmente vivo. É que “[h]á um mau gosto na desordem de viver”¹⁰⁵ – não fui eu quem disse, foi ela.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Chiara, 1996, p. 179.

¹⁰⁴ Lispector, [1964] 2020, p. 177.

¹⁰⁵ Idem, p. 26.

3. Diante das coisas

*O horror sou eu diante das coisas.*¹⁰⁶

*Chamo de meditação esse mal-estar diante das coisas.*¹⁰⁷

3.1 vagalhões de mudez

Em uma pequena caderneta preenchida por Clarice ao longo do ano de 1961, o registro de um mal-estar, que reproduzo, aqui, na íntegra:

Disse que é bom mas tanto faz ler um como outro capítulo; que não leva a parte alguma. Não é um passo para a frente. Eu posso escrever 10 livros e tanto um quanto outro podem ser lidos, indiferentemente. Que minha coisa é que eu sou "desinteressada" — que não pareço ter ideias básicas ou ideias, parece tudo solto e todo o meu trabalho é o de fazer ligações entre essas coisas que não têm evidentemente ligação; que eu não tenho interesse por problema coletivo; que não tenho [enredo]; ele também parou várias vezes de ler, por um motivo ou por outro, e recomeçou do começo, porque tanto fazia ler um capítulo como outro. Que me falta vulgaridade. Que eu não me ocupo de nada, senão da vida no sentido de existência. Eu não apresento solução nenhuma, nem parto de ideias. Fica perturbado diante do livro, como fica diante de mim. Impressão de insegurança. O livro dá impressão de desamparo. Dá para ver pedalando no vácuo. Leão entediado. Escrevo bem, etc. mas falta uma coisa. Sugiro que falo sem ter o que dizer — ele silencia. Vazio humano. Falta qualquer coisa de vida.

+

A impressão com que fiquei é a de que cheguei a um impasse, a um beco sem saída, a pura [palavra], que não diga mais nada. A impressão é a de que ele acha que eu acabei, a menos que eu mude. Que estou árida, e sem sentido. A impressão é a de que ele acha uma beleza inútil e um pouco preciosa e vazia. Ele não sabe "para que" eu escrevo — essa é a impressão. Parece-lhe (acho) que eu não tenho nem ideias, de onde partir, nem assuntos para onde ir. No primeiro livro ainda pareço "interessada", depois tudo fica igual.

Sabe que sou uma pessoa que vive adiando — o que?

Fiquei de novo diante de mim, boba. Não sei o que fazer. Que sou? Realmente, não posso nem de longe escrever como escrevo. Ou deixo definitivamente de

¹⁰⁶ Lispector, [1964] 2020, p. 10.

¹⁰⁷ Lispector, [1961], p. 10.

escrever ou escrevo de outro modo. Não posso ficar em arabescos. Se eu não tenho mais nada a dizer, que eu morra.¹⁰⁸

Gostaria, sim, de saber quem foi que disse que é bom mas tanto faz ler um como outro capítulo; mais do que isso, no entanto, quero saber como *escrever de outro modo*. A autora, sabemos, não deixou de escrever, não morreu – ainda que sejam apenas meia dúzia de páginas numa pequena caderneta, são meia dúzia de páginas apontando para uma mudança ou ao menos para uma autorreflexão crítica. As reclamações do homem são claras: a autora é *desinteressada*; não se ocupa de nada senão da vida no sentido de existência; falta a ela vulgaridade. *Falta qualquer coisa de vida*.

Como dar vida ao texto? Ou: como escrever um texto vivo? Será preciso dizer na cadência da respiração, dos batimentos, da língua no céu da boca? Uma coisa aqui é certa: aquilo que falta a Clarice, de acordo com seu desconhecido crítico, é algo de *vida* em oposição à vida *no sentido de existência*. Não apresento aqui esse trecho para com ele concordar ou discordar – trago-o para sobrepô-lo (ou contrastá-lo) a um movimento que, se já antes estava presente na escrita de Clarice Lispector, torna-se explícito em 1964 com *A paixão segundo G.H.*, quando a narradora nos diz, antes de iniciar seu relato, que “[s]erá preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita”.¹⁰⁹

Em *A paixão*, a coisa dita e a coisa viva se confundem, ainda que à coisa dita seja atribuído, em parte, o arrefecimento da coisa viva. Ainda que a coisa dita passe longe de uma representação à altura da coisa viva, uma ainda remete à outra – o que só pode ocorrer, de acordo com G.H., por meio do uso intencional de uma linguagem-outra que não a rotineira: “[f]alarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem”.¹¹⁰ Uma linguagem desconhecida que se cria na medida em que traduz a realidade; nas palavras da personagem, “[p]recisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais”.¹¹¹

¹⁰⁸ Idem, p. 15-23

¹⁰⁹ Lispector, [1964] 2020, p. 11.

¹¹⁰ Idem, p. 12.

¹¹¹ Ibidem.

Nas primeiras páginas de *A paixão* é preparado o terreno para a linguagem que se irá criar. Após olhar para aquilo que demanda tal invenção – a expressão-criação do que é vivo, sobretudo –, posso ensaiar uma distinção entre essa linguagem e a outra; uma distinção que não se encerre no ritmo, na pontuação, na *forma* que a personagem diz querer resistir à tentação de inventar. Se não a reinvenção da forma para dizer o indizível, o gesto de forçar a palavra contra o silêncio: “[s]e eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez”.¹¹²

Palavra e forma, uma mesma coisa, uma mesma tábua – essa unidade já havia sido defendida pela própria autora no ano anterior, na fala “Literatura de vanguarda no Brasil”, proferida em uma conferência na Universidade do Texas. Clarice, à época, disse que fundo e forma

[s]ão palavras usadas em contraposição ou em justaposição, não importa, mas significando de qualquer maneira divisão. E essa expressão “forma-fundo” sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão “corpo-alma”, “matéria-energia” etc. [...] para mim a palavra “tema” seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo-forma. Um “tema”, sim, pode preexistir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita; mas fundo-forma é a coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe do ler, ver, ouvir, experimentar.¹¹³

O tema, como palavra substituta para a expressão fundo-forma, não recusa a existência do fundo-forma – apenas distingue duas coisas diferentes antes tratadas pelo mesmo termo. Se o fundo-forma é o texto em si, o *tema* seria aquilo que existe independente do texto e sobre o que o texto discorre, se apoia, com o que se entrelaça. Parto dessa formulação da própria autora para olhar para o fora e o dentro, sabendo que o fora é também dentro e o dentro é também fora. É justamente pela questionabilidade da distinção dentro-fora – que poderia muito bem somar-se a corpo-alma e matéria-energia no desfile das divisões indivisíveis elencado por Clarice – que a formulação da autora se faz fundamental, aqui, fornecendo uma alternativa para a identificação não apenas da linguagem desconhecida pela personagem, criada conforme se vai tecendo o livro, mas também dos *sinais de telégrafo* que essa nova linguagem visa traduzir.

¹¹² Lispector, [1964] 2020, p. 12.

¹¹³ Lispector, 2005, p. 98.

Logo após o trecho anteriormente citado de *A paixão* – aquele em que G.H. boia, sobre a tábua de palavra e forma, para que não se afogue em *vagalhões de mudez* –, a personagem descobre que

uma primeira liberdade está pouco a pouco me tomando... Pois nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca. Disse “vagalhões de mudez”, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética... Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo. Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio. E essa perda é de uma tal bondade. É uma doçura.¹¹⁴

A perda de *todo um sistema de bom gosto* – ou, como G.H. melhor coloca adiante, do *medo do feio* – é, ao mesmo tempo, consequência da experiência e possibilitadora do relato. Se o receio da *falta de estética* fora, até então, característica constitutiva (ou delimitadora) daquela escrita, e se, a partir da experiência, deixou de o ser, pode ser que esteja aí a diferença entre a linguagem conhecida e a desconhecida. A linguagem desconhecida coloca a personagem sob a constante iminência da “enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita” – isso porque a coisa dita não é a coisa vivida, e sim a coisa criada: “[v]ou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida”.¹¹⁵ G.H. encontra na *pobreza da coisa dita*, no feio, uma maneira de dizer o indizível; “a linguagem clariceana não investe ou enriquece o código, ela o desgasta por atrição e ressecamento, de modo a transmitir uma mensagem indescritível”.¹¹⁶

É por perder o medo do feio que G.H. pode começar a contar que “[n]unca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade – eu nunca tinha mesmo visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência – mas nunca a defrontara, nem mesmo em pensamento”.¹¹⁷ Perdido o medo, possibilita-se não só o relato, mas também a própria percepção dos contornos da barata, que até então a repelia de tal maneira que não se permitia observar o bicho em detalhes. Agora, com a permissão para olhar de perto a barata (e,

¹¹⁴ Lispector, [1964] 2020, p. 12.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ Viveiros de Castro, 2018, p. 22.

¹¹⁷ Lispector, [1964] 2020, p. 38.

consequentemente, escrevê-la também de perto), a personagem descobre que “apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma”.¹¹⁸

A consequência maior desse novo olhar é perceber que uma barata é mais pessoa do que objeto – ao fim de sua meticulosa descrição do animal, G.H. percebe que aquilo “que eu via era a vida me olhando”.¹¹⁹ E não é menos feia por ser viva: pelo contrário, é a força de vida da barata que potencializa sua feiura. Quem me explica isso é o filósofo alemão Karl Rosenkranz, que, em seu livro *Aesthetische den Haßlichen*, afirma que, justamente por estar vivo, há o potencial de tornar-se feio; é que “[a] vida, como liberdade de formação, apresenta necessariamente tal possibilidade”.¹²⁰ Mas já era tarde demais para reconhecer a vida – a barata já havia sido esmagada pela cintura, sua matéria “grossa, esbranquiçada, lenta, crescia para fora como de uma bisnaga de pasta de dentes”.¹²¹ Restava à personagem um só caminho para a redenção de seu pecado, aquele assassinato: a passagem única “e estreita: pela barata”.¹²²

No gesto de ingerir aquele outro corpo, ainda que seu próprio corpo rejeite a matéria da barata, G.H. perde o medo do feio ao descobrir que

[p]ara construir uma alma possível – uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda – a lei manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo. E a lei manda que, quem comer do imundo, que o coma sem saber. Pois quem comer do imundo sabendo que é imundo – também saberá que o imundo não é imundo. É isso?¹²³

Sem respostas, inaugura-se a linguagem desconhecida, sonâmbula, experimental – o que, nas palavras de Roberto Corrêa dos Santos, “impõe contar com o trunfo do desconhecer, do não saber, do ampliar-se acatando a validade existencial dos riscos”.¹²⁴ Escrever de outro modo talvez signifique escrever com o medo até que ele deixe de amedrontar. Experimentar, dar a mão ao desconhecido, foi desde o início uma forte característica da escritura de Clarice

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Lispector, [1964] 2020, p. 39.

¹²⁰ Rosenkranz, 2015, p. 39, tradução minha.

¹²¹ Lispector, [1964] 2020, p. 42.

¹²² Idem, p. 41.

¹²³ Idem, p. 49.

¹²⁴ 2021, p. 369.

Lispector – essa experimentação se acentua progressivamente ao longo de sua obra, “configurando uma *evolução* que, se por um lado teve a necessária dimensão linear e previsível, por outro apontou para uma ordem da *repetição*. A repetição em diferença de um mesmo gesto transgressor trazendo mudanças progressivas ao discurso”.¹²⁵ Talvez, para escrever de outro modo, baste escrever.

¹²⁵ Moriconi, 2003, p. 721.

3.2 menos boa, menos ruim, menos bonita

É a partir da descoberta de que “em mim a vida mais profunda é antes do humano”¹²⁶ que G.H. se aproxima da vida em estado puro; desejo, aqui, olhar para essa força-forma de vida como o orgânico, o não-polido anteriormente demonstrado pela linguagem desconhecida com a qual se constroi *A paixão segundo G.H.* Em certo momento, a personagem relata querer

[...] o material das coisas. A humanidade está ensopada de humanização, como se fosse preciso; e essa falsa humanização impede o homem e impede a sua humanidade. Existe uma coisa que é mais ampla, mais surda, mais funda, menos boa, menos ruim, menos bonita. Embora também essa coisa corra o perigo de, em nossas mãos grossas, vir a se transformar em “pureza”, nossas mãos que são grossas e cheias de palavras.¹²⁷

Mesmo entre aspas, como se contida, a “pureza” assusta: seja pelo moralismo ao qual o termo alude, seja por sua prevalência no contexto religioso que a obra retoma (ainda que com intuito subversivo) constantemente. A pureza e o imundo, dois pólos opostos – o primeiro, consequência de uma *humanização* de que G.H. busca se afastar, indo na direção contrária, de encontro com o segundo: o imundo, neutro e *vivo*. A princípio, pode parecer contraditória a distinção entre o humano e o vivo; olhando a existência nos olhos, no entanto, a personagem conclui que “o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente”.¹²⁸ A verdadeira humanidade não é óbvia, é o que G.H. nos diz – possui em si também algo de inumano. Quanto menos “humano” (o que significa: racionalizado, ponderado, explicado, sistematizado, contido), menos puro se é, e mais vivo se é.

A ideia de pureza está intrinsecamente ligada ao conceito de beleza: é o que nos diz, ainda no século XVIII, a *Crítica da faculdade de julgar*, de Immanuel Kant – uma tentativa, por parte do filósofo, de racionalizar, ponderar, explicar, sistematizar, conter o julgamento estético, estabelecendo parâmetros para objetivá-lo. No trecho abaixo, Kant apresenta o papel da pureza na determinação da beleza de uma cor:

¹²⁶ Lispector, [1964] 2020, p. 91.

¹²⁷ Idem, p. 107.

¹²⁸ Idem, p. 47.

A pureza de um simples modo de sensação significa [...] que a sua uniformidade não é comprometida ou interrompida por uma sensação de outro tipo, e pertence tão somente à forma; pois se pode abstrair aí a qualidade de tal modo de sensação (se e qual cor, que tom ela representa). Por isso todas as cores simples, na medida em que são puras, são tomadas por belas; as cores misturadas não têm essa vantagem justamente porque, não sendo simples, não oferecem qualquer padrão de medida para o julgamento acerca de se devem ser denominadas puras ou impuras.¹²⁹

Concentro-me sobre a ideia de que, para olhar objetivamente para um objeto em busca de identificá-lo como *belo*, é preciso ser possível focar em uma sensação única. Esse tema é extensivamente destrinchado pelo filósofo quando, ao compartimentalizar os domínios mentais do sujeito, delimitando assim quais objetos devem ser submetidos a quais formas de avaliação, estabelece a cisão entre as satisfações *interessada* e *desinteressada*. Para ele, o interesse estaria vinculado à emoção e, conseqüentemente, produziria um juízo subjetivo; sendo assim, o olhar interessado poderia julgar um objeto como agradável, mas jamais como belo – a beleza deve ser universal e, portanto, só poderia ser afirmada como tal por meio da observação desinteressada: distante, impessoal, alheia a utilidades e desejos. Guardo o desinteresse para depois – precisaremos dele em breve.

Não tenho o objetivo de apresentar a *Crítica da faculdade de julgar* como referência definitiva e incontestável – ela é, antes de tudo, uma obra-ponte à qual remetem estudos posteriores sobre o feio, como o de Karl Rosenkranz, anteriormente mencionado aqui. Para falar a verdade, Kant pouco discorre sobre o feio: ainda que o livro seja introduzido como sistematização do julgamento da beleza de um objeto (podendo a conclusão de tal julgamento ser afirmativa ou negativa), apenas a premissa do julgamento que identifica a presença da beleza é explorada. Essa falta pode ser justificada se acreditarmos que o autor percebe o julgamento negativo “como simplesmente paralelo ao afirmativo, diferindo apenas no que diz respeito a se o sujeito sente prazer ou dor, satisfação ou insatisfação”.¹³⁰ O que importa aqui, no entanto, é que essa lacuna exista: que se possa buscar preenchê-la, ou até mesmo alargá-la.

Para Rosenkranz, não se pode separar beleza e feiura – “uma contém a outra em seu desenvolvimento, como uma aberração perpétua na qual pode se transformar com apenas uma pitada a mais ou a menos”.¹³¹ O autor enxerga a

¹²⁹ Kant, 1790, §14.

¹³⁰ Shier, 1998, p. 412, tradução minha.

¹³¹ Rosenkranz, 2015, p. 32, tradução minha.

relação entre o belo e o feio de maneira dialética: todo conceito, portanto, contém em si seu negativo, o que implica na percepção do feio como uma *doobra*¹³² do belo; retomando *A paixão* por esse ponto de vista, perder o medo do feio poderia ser compreendido como dizer *no avesso da linguagem*. É sobre esse avesso, ameaça constante à beleza, que converge o entendimento de Rosenkranz com o descoberto por G.H.:

Aguenta eu te dizer que Deus não é bonito. E isto porque Ele não é nem um resultado nem uma conclusão, e tudo o que a gente acha bonito é às vezes apenas porque já está concluído. Mas o que hoje é feio será daqui a séculos visto como beleza, porque terá completado um de seus movimentos.¹³³

A teoria de Rosenkranz, no entanto, ao afirmar o feio como dobra do belo, abre dois caminhos: o primeiro, que é percorrido pelo filósofo ao decorrer de sua obra, percebe o feio como “um momento subordinado no jogo que o belo trava consigo mesmo, a auto-negação imanente do belo, preparando o terreno para sua aparição plena”¹³⁴. O feio como aquele que *prepara o terreno*, porém, pode levar ao segundo caminho: a interpretação do feio como algo que não está subordinado ao belo, e sim, pelo contrário, o antecede. É esse o entendimento que Theodor Adorno apresenta em sua *Teoria Estética*; para o filósofo, “o belo surgiu do feio mais do que ao contrário”¹³⁵. Essa mudança implica, é claro, um deslocamento radical na conceituação do belo, que deixa de ser uma característica universal – algo que algumas coisas são e outras não, independente de quem as vê, cabendo ao sujeito adquirir a instrução que o permita identificar tal presença.

Para Adorno, o conceito de beleza possui forte ligação com o momento histórico em que se insere: “a interdição do feio”, em sua concepção, é a interdição “do não totalmente organizado – do bruto”¹³⁶. O conceito de beleza, por sua vez, apareceria como movimento transitório desse *bruto*, chamado de arcaico ou primitivo, para uma nova, mais refinada (e, conseqüentemente, *culturalmente superior*, entre todas as aspás possíveis) etapa da elaboração artística. Tanto o feio como o belo, portanto, teriam “surgido no afastamento da arte da sua fase

¹³² Rosenkranz, 2015, p. 33, tradução minha.

¹³³ Lispector, [1964] 2020, p. 118.

¹³⁴ Krečič; Žižek, 2016, p. 61, tradução minha.

¹³⁵ Adorno, 2008, p. 65.

¹³⁶ Idem, p. 60.

arcaica”¹³⁷: enquanto a arte arcaica se pautava na representação ou imitação de temidas figuras míticas, a arte pós-arcaica (ou moderna) estabeleceu-se como *bela* ao tomar forma “na recusa do antigo objeto de temor, que só se torna feio, por assim dizer, emerge retrospectivamente, a partir do seu *telos*”.¹³⁸

O feio, aqui, é o *incompleto*, o *inacabado*. Aquele que ainda não completou um de seus movimentos. E é precisamente por não tê-lo completado, por não ter ainda sido “elevado à forma estética”,¹³⁹ que o feio apresenta uma força que falta à arte: *alguma coisa de vida*. Alguma coisa que Adorno aborda pelo avesso quando diz que

[a] afinidade de toda a beleza com a morte tem o seu lugar na ideia da forma pura, que a arte impõe à diversidade do ser vivo, que nela se extingue. Na beleza imperturbada, o que lhe resiste seria totalmente pacificado e semelhante reconciliação estética é mortal para o extra-estético. É a tristeza da arte. Cumpre irrealmente a reconciliação ao preço da reconciliação real.¹⁴⁰

A transição do feio para o belo, então, como um polimento – suavizando as arestas do arcaico, a obra de arte o transforma na *forma pura*, na *beleza imperturbada*. Mas não é isso o que deseja G.H.: traçando o caminho inverso, a personagem sai da beleza da organização diária para entrar no imundo. “Terei que dar com saudade adeus à beleza”¹⁴¹, nos diz; pois “o preço [da beleza] é a morte da substância de vida; o feio é a força de vida contra a morte imposta pela forma estética”.¹⁴² G.H. ocupa um lugar de recusa – nega a completude da beleza para manter-se viva. O que, no entanto, não significa que *A paixão* ocupe esse mesmo lugar: é, afinal, um livro sobre o fracasso. Direi sobre isso em breve, assim que encontrar as palavras certas, mas ainda não; primeiro, um adendo:

¹³⁷ Adorno, 2008, p. 61.

¹³⁸ Idem, p. 62.

¹³⁹ Krečič; Žižek, 2016, p. 62, tradução minha.

¹⁴⁰ Adorno, 2008, p. 67.

¹⁴¹ Lispector, [1964] 2020, p. 106.

¹⁴² Krečič; Žižek, 2016, p. 62, tradução minha.

3.? se me descuido, morro

“É muito fácil. É uma questão do relógio parar”.¹⁴³ Tudo isso – dizer, escrever, entender o lugar de cada coisa – está sempre prestes a transbordar. É que se a gente se descuida, acaba usando a palavra errada. Dizendo mais do que quer dizer. É questão de não derramar, de manter a pose, o mistério, apertar as mãos de gente que está acima, que sabe mais porque sabe equilibrar o copo cheio até a borda sem se molhar. Tudo isso o tempo todo e de novo e de novo.

É também muito fácil ficar com as palavras. Escolher algumas para carregar com a gente, voltar a elas o tempo todo. Como abrir a mão fechada e lá encontrá-las, olhar para elas, fechar outra vez. Talvez seja um impulso colecionador, talvez seja nosso jeito de encher o copo. Mas penso que, ao menos para mim, o motivo seja o seguinte:

É de graça. Ou melhor: se paga com o tempo, a atenção, o cuidado. Como ainda não aprendi a colocar o tempo, a atenção e o cuidado na ponta do lápis, parece ser de graça. As palavras, penso, habitam um ponto cego para o nosso mundo que tudo devora, e vou buscá-las porque quero também, mesmo que por um instante, ocupar esse espaço. O desejo pelas palavras não deixa de ser um desejo de *posse* – a posse daquilo que não se pode possuir, sim, mas mesmo assim. Disso os filósofos entendem melhor do que nós, com suas palavras-conceito, aquelas que a gente se descuida e acaba usando sem saber que significam mais do que a gente pensava. E, já que falamos de posse, vou até a minha estante, escolho um livro, pinço um trecho:

São ao menos duas as maneiras de entender a emergência de um desejo: uma é através de um momento, quando algo muda e nossa maneira de agir e reagir, de transformar as coisas, é fundamentalmente alterada. A outra é pela acumulação, como ao longo do tempo e das repetições nossas histórias nos aproximam de certas práticas e modos de sentir e de querer.¹⁴⁴

Gosto da ideia de acumulação: uma coisa que antes foi nada e agora é tudo, o desejo. No texto que cito acima, a pesquisadora Julietta Singh se refere ao arquivo – é esse o seu desejo. O arquivo, aqui, não como aquele dos originais e manuscritos, preservado em museus e bibliotecas, e sim o arquivo como

¹⁴³ Lispector, [1974] 2021, p. 46.

¹⁴⁴ Singh, 2018, p. 19, tradução minha.

repertório: seu tema, sua constelação de autores, sua especialidade. Um repertório é também *de graça*: pago com o tempo, a atenção e o cuidado. Pode ser partilhado ou guardado a sete chaves, pode ser grande ou pequeno, mas nunca é final – o arquivo é acumulação, agregamento, coleção.

A pesquisa é assim também: só termina porque há um limite de tempo ou de páginas. Imprimir uma dissertação, imprimir um livro, imprimir o que seja, é dar contorno, completar o movimento, restringir. Nesse ponto, concordo com G.H.:

Eu não quero mais o movimento completado que na verdade nunca se completa, e nós é que por desejo completamos; não quero mais usufruir da facilidade de gostar de uma coisa só porque, estando ela aparentemente completada, não me assusta mais, e então é falsamente minha – eu, devoradora que era das belezas.¹⁴⁵

A pesquisa termina cheia de palavras até a borda. E é linda, e meus parabéns, e mais um diploma pendurado no fundo da mente. É belíssima a pesquisa quando feita, mas antes disso é tudo um perigo. É questão de se descuidar e morrer, de calcular mal o arquivo, as palavras, o desejo. Não sei se é possível pesquisar sem devorar, sem completar o movimento. Só sei que é possível tentar e fracassar.

Pois é. “A gente morre às vezes”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Lispector, [1964] 2020, p. 107.

¹⁴⁶ Lispector, [1974] 2021, p. 46.

3.3 e eu não li todos os livros

Quando digo que *A paixão segundo G.H.* fracassa, o faço em contraste com o sucesso de *A via crucis do corpo*. Pode parecer uma inversão deliberada do lugar que cada uma dessas obras ocupa no imaginário crítico a respeito dos textos de Clarice, mas é precisamente o contrário – assim como o feio antecede o belo, penso o percurso trilhado pela autora, de *A paixão* até *A via crucis*, como o retorno a uma ordem anterior, antiga como a barata – “tão velha como um peixe fossilizado [...] como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda”.¹⁴⁷

É que, ainda que a experiência vivida por G.H. seja a descoberta de que o mundo é mais vivo do que se pensava, o relato funciona como imortalização da experiência: o grande impulso das obras de arte, que “têm a sua ideia na vida eterna” e que só podem alcançá-la “mediante a aniquilação do vivo na sua esfera”.¹⁴⁸ *A via crucis*, por sua vez, ao ser julgada como uma obra que figura “entre os restos e os detritos destinados ao higiênico e doméstico saco de plástico”¹⁴⁹, parece renunciar a esse lugar. Mais do que isso, *A via crucis* responde também a uma segunda proposição apresentada na *Teoria Estética* de Adorno: o impacto social que a representação do feio pode causar por meio da obra de arte. Em suas palavras, “[a] arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio [...] para, no feio, denunciar o mundo que o cria e reproduz à sua imagem”¹⁵⁰ – aqui, Adorno se refere à arte moderna, especialmente a partir de sua percepção da admissão do feio na arte como um movimento “antifeudal: os camponeses tornaram-se capazes de arte”.¹⁵¹

Essa cisão na arte – que passava a ser reivindicada também pelos estratos mas *baixos* da sociedade – coloca a expressão artística camponesa (e, posteriormente, a proletária), do “oprimido, que deseja a revolução”, como “vulgar, [...] desfigurad[a] pelo ressentimento”, carregando consigo “todos os estigmas da degradação sob o fardo do trabalho servil, sobretudo corporal”.¹⁵² A arte vulgar, ressentida, – *feia*, portanto – como consequência, então, da

¹⁴⁷ Lispector, [1964] 2020, p. 38.

¹⁴⁸ Adorno, 2008, p. 67.

¹⁴⁹ Becherucci apud Santos, 1999, p. 119.

¹⁵⁰ Adorno, 2008, p. 63.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

degradação exercida pelo trabalho corporal; uma arte que conhece e reproduz o *mundo-cão*. O lugar do feio na arte moderna seria, assim, o lugar da reafirmação de sua função e capacidade crítica.

A paixão parte de um outro lugar: estamos diante do ponto de vista de G.H., mulher branca da classe média carioca, em sua cobertura, rodeada por suas coisas e sua ordem. O *feio*, digamos, vem de fora – é o quarto de serviço, a ausência-presença da empregada ilustrada pelas figuras rabiscadas na parede e, por fim, a barata. O feio é o que perfura a organização diária de G.H., obrigando-a a desorganizar-se – o perigo externo que, de repente, se internaliza, mas nunca deixa de ser externo, o que se mostra desde a primeira página, quando a personagem diz: “Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi”.¹⁵³ Relatar, para G.H., é dar a alguém (a mim, a você) o que viveu. O que argumento aqui é que, pelo relato, a personagem não apenas se *purifica* ao entregar ao outro sua experiência, mas também redime a própria narrativa, num processo semelhante àquele descrito por Aristóteles em sua análise das tragédias gregas, obras que desejavam incitar no público a piedade, o terror, mas que teriam sua ênfase precisamente no “processo de purificação”¹⁵⁴ pelo qual essas emoções passariam, distanciando-se da pura piedade, do puro terror, tornando-se emoções capazes de proporcionar certo prazer.

Assemelha-se a esse processo horror-catarsis-redenção o encontro com o *sublime*. Partindo da mesma lógica que utilizei para caracterizar o feio – contrastando-o ao belo –, trago, mais uma vez, um trecho da obra kantiana: o início do segundo livro da *Crítica da faculdade de julgar*, intitulado “Analítica do sublime”. Começo pelas semelhanças:

O belo coincide com o sublime em que ambos aprazem por si mesmos. Além disso, ambos pressupõem não um juízo dos sentidos ou um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão e, conseqüentemente, a satisfação não depende de uma sensação, como no agradável, nem de um conceito determinado, como na satisfação com o bom; apesar disso, ela é relacionada a conceitos, ainda que indeterminados [...]. Por isso ambos os juízos são também *singulares* e, entretanto, apresentam-se como universalmente válidos [...].¹⁵⁵

¹⁵³ Lispector, [1964] 2020, p. 8.

¹⁵⁴ Eco, 2004, p. 281.

¹⁵⁵ Kant, 1790, §23.

Antes de qualquer coisa, pensemos as diferenças:

O belo da natureza diz respeito à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, em contrapartida, também pode ser encontrado em um objeto sem forma, desde que a ilimitação seja representada nele, ou por ocasião dele, e, todavia, também seja aí pensada a sua totalidade [...]. Assim, a satisfação é ali ligada à representação da *qualidade*, e aqui à da *quantidade*. A última satisfação também se distingue inteiramente da primeira no que diz respeito à sua espécie: enquanto esta (o belo) traz diretamente consigo um sentimento de estimulação da vida e, portanto, pode ser associada a atrativos e a uma imaginação que joga, aquela (o sentimento do sublime) é um prazer que surge apenas indiretamente [...]. Por isso ela também não pode ser associada a atrativos; e, na medida em que a mente não é apenas atraída pelo objeto, mas também, alternadamente, sempre repelida por ele, a satisfação com o sublime não contém tanto um prazer positivo, mas antes admiração ou respeito, isto é, um prazer que merece ser denominado negativo.¹⁵⁶

Ou seja: ainda que ambos (o belo e o sublime) sejam identificados por meio de uma mesma faculdade, no lugar da harmonia característica do belo, que torna possível a admiração e representação do objeto como um todo e, conseqüentemente, viabiliza o diálogo entre imaginação e intelecto, o sublime surgiria na experiência da impossibilidade de *quantificar*, o que inviabilizaria o diálogo entre imaginação e intelecto por estar duplamente além de nós: além do que se pode imaginar, além do que se pode compreender. Contrário ao processo de julgamento do belo, diante do sublime, certa “[v]iolência deve ser infligida na imaginação, pois é através de sua dor e da mediação da violação da alma que surge o prazer. O prazer só é possível por meio da mediação do desprazer”.¹⁵⁷

Aqui, novamente, Kant não é o primeiro a escrever sobre o tema. Suas ideias sobre o sublime estão diretamente relacionadas às de Edmund Burke que, em 1757, publicava o tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Em sua obra, Burke descreve o sublime como o *terror* transformado em experiência prazerosa; em suas palavras,

[q]uando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça decididamente iminente, não podem proporcionar nenhum deleite e são meramente terríveis; mas quando são menos prováveis e de certo modo atenuadas, podem ser – e são – deliciosas, como nossa experiência diária nos mostra.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Parret, 2009, p. 3, tradução minha.

¹⁵⁸ Burke, 1993, p. 48.

O distanciamento da fonte do terror, ou seja, a ausência de urgência a respeito do perigo registrado pelo indivíduo abriria espaço para o julgamento desse sentimento, no lugar de uma ação imediata no intuito de evitá-lo. Quando falo sobre um processo de purificação presente em *A paixão*, me refiro ao distanciamento criado pelo relato: o duplo distanciamento que, ao mesmo tempo em que permite à personagem *livrar-se* da experiência entregando-a ao leitor, possibilita ao leitor uma *aproximação gradual*, como indica o prólogo do livro, e, em certa medida, segura: o relato se coloca entre o leitor e a experiência como uma grade de segurança, um parapeito, uma rede. Nos muitos momentos em que G.H. diz coisas como “[e]nquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão”¹⁵⁹, a mão do leitor a mantém a salvo da experiência, sim, mas a mão de G.H. também impede que o leitor se afunde no acontecimento. O relato é uma mão estendida.

Mas não em *A via crucis*: ali, o relato não estende a mão – pelo contrário, cospe na mão estendida pelo leitor. Retorno brevemente à questão do sublime: no artigo *Ugly, creepy, disgusting, and other modes of abjection*, Jela Krečič e Slavoj Žižek investigam brevemente a relação entre o feio e o sublime, se apropriando da afirmação de Rosenkranz sobre o feio ser um *momento* na constituição do belo. Sua conceituação do feio, explicam Krečič e Žižek, está amparada na “tríade do belo, do feio e do cômico, em que o feio funciona como [...] o momento intermediário entre o belo e o cômico”.¹⁶⁰ A dupla, no entanto, sugere uma nova maneira de pensar essa tríade, com o sublime tomando o lugar do cômico “na medida em que o feio, em sua monstruosidade caótica e avassaladora que ameaça destruir o sujeito, evoca o seu oposto, o fato indestrutível da razão e da lei moral”.¹⁶¹ No entanto, essa transição para o sublime ocorreria apenas se o feio fosse de uma determinada grandeza:

Um objeto é *monstruoso* quando, por meio de sua grandeza, aniquila o fim que constitui o seu conceito. É denominada colossal, porém, a mera exposição de um conceito que é quase grande demais para qualquer limite (no limite do relativamente monstruoso) [...].¹⁶²

¹⁵⁹ Lispector, [1964] 2020, p. 10.

¹⁶⁰ Krečič; Žižek, 2016, p. 61, tradução minha.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² Kant, 1790, §26.

A linha é tênue: se o *colossal* pode ser tomado como análogo ao sublime, é porque se mantém dentro de um limite: está além do que se pode imaginar, mas imaginamos; além do que se pode compreender, mas compreendemos – aí está o seu prazer. O *monstruoso*, por outro lado, está além desse limite, não podendo converter-se no sublime. É onde desejo localizar *A via crucis* (e não sou a primeira: já o professor Italo Moriconi se referiu à hora do lixo como “a recusa de qualquer sublimação”¹⁶³), considerando o monstruoso como o *além* do feio, ou sua consequência. Desejo, no entanto, olhar menos para *o que ele é* e mais para *o que ele faz*, o que é capaz de suscitar no leitor; por isso, me detenho naquilo que o filósofo Herman Parret elenca como “o *páthos* exemplar diante de um objeto feio”¹⁶⁴: o nojo.

Nesse momento alguém deve estar dizendo que fui longe demais – talvez seja você, e se não estiver dizendo, talvez esteja pensando. A gente vai até onde dá pé. Eu, que já estou na ponta dos pés, peço que você me siga só mais um pouco – e só não te dou a mão porque minhas mãos já estão cheias de palavras. A gente às vezes tenta carregar mais do que pode, você sabe como é – “[c]arne fraca e eu não li todos os livros”.¹⁶⁵

¹⁶³ Moriconi, 2003, p. 720.

¹⁶⁴ Parret, 2009, p. 6, tradução minha.

¹⁶⁵ Lispector, [1974] 2021, p. 46.

3.4 crueis exigências

Eu não li todos os livros, mas sei de uma coisa ou outra.

Uma coisa: após olhar de perto o sublime, talvez seja possível afirmá-lo como a primeira emoção não-bela a ser explorada pela teoria do julgamento estético¹⁶⁶ – é esse passo para fora do domínio do belo que me interessa em *A paixão segundo G.H.* E outra: se os contos presentes em *A via crucis do corpo* “encenam os limites, a exaustão de um projeto de progressiva radicalização da escrita auto-reflexiva”,¹⁶⁷ a escrita de Clarice dá um segundo passo.

(Abro esse parêntesis, e pode ser que a seção inteira ocorra aqui dentro. É que, como disse a psicóloga Susan Beth Miller sobre a publicação de seus próprios estudos sobre o tema, “o contato com o nojento nos torna nojentos. Estudar o nojo é arriscar ser contaminado; gracejos sobre seus interesses insalubres logo encontram o pesquisador”.¹⁶⁸ Façamos um pacto, então, eu e você: eu finjo que não disse e você finge que não leu. Nosso pequeno segredo.

O segundo passo é um passo para além do sublime. Se Parret nos diz que o feio é o além do sublime,¹⁶⁹ digo eu, então, que o nojento é o além do feio – um terceiro passo, talvez. No entanto, não o digo em um vácuo: retomando a *Crítica da faculdade de julgar*, lemos que

[a]s belas artes mostram a sua superioridade justamente no despreverem de maneira bela coisas que na natureza seriam feias ou desagradáveis. As fúrias, doenças, devastações de guerra etc. podem, enquanto coisas dolorosas, ser muito belamente descritas, e mesmo representadas em pinturas; só há um tipo de feiura que não pode ser representada em conformidade com a natureza sem pôr a perder toda satisfação estética e, portanto, a beleza da arte: a saber, aquela que desperta o *nojo*. Pois, uma vez que nessa estranha sensação, que se baseia tão somente na imaginação, o objeto é representado como se impusesse uma fruição contra a qual lutamos violentamente, a representação artística do objeto já não se distingue da própria natureza desse objeto em nossa sensação, sendo impossível considerá-lo belo.¹⁷⁰

Enquanto o sublime implica um prazer proveniente do desprazer, o nojo oferece apenas o desprazer, mas o faz por meio de um jogo dialético entre a

¹⁶⁶ Ngai, 2005, p. 5, tradução minha.

¹⁶⁷ Moriconi, 2003, p. 721.

¹⁶⁸ apud Miller, 1997, p. 5, tradução minha.

¹⁶⁹ Me refiro, aqui, ao título de seu artigo anteriormente citado, “The ugly as the beyond of the sublime” (2009).

¹⁷⁰ Kant, 1790, §48.

repulsa e a sedução, assim como a barata se apresenta para G.H., que a observa com “olhos enojados e seduzidos”.¹⁷¹ É o que Kant descreve como uma fruição imposta, contra a qual o indivíduo luta violentamente – retomo, aqui, a questão fundamental do desinteresse, que permitiria, de acordo com o autor, o reconhecimento da beleza de um objeto: a violência com que o nojo se impõe ao sujeito inviabiliza o desinteresse por sua proximidade simultaneamente “insistente e intolerável”.¹⁷² Insistente por reivindicar ser desejado, intolerável pela urgência que seu perigo implica – o objeto nojento está sempre perto demais, ocupando um lugar que não deveria. É o que Charles Darwin exemplifica ao dizer que “[u]ma mancha de sopa na barba de um homem pode parecer nojenta, ainda que a sopa, em si, não seja nada de nojento”¹⁷³: a sopa na barba é nojenta, na interpretação de Darwin, devido à associação entre a visão da comida e a ideia de ingeri-la.

No livro *The anatomy of disgust*, William Ian Miller reformula a justificativa colocada por Darwin no exemplo acima: o autor ecoa aqui o trabalho da antropóloga Mary Douglas, ao afirmar que não é a ideia de ingerir a sopa presente na barba que incita o nojo, e sim a ideia do *deslocamento* – “as coisas se tornam poluentes por estarem fora do lugar”.¹⁷⁴ Se cada coisa tem seu lugar preestabelecido, sair desse lugar em direção a outro é cruzar um limite, como nos diz também Anne Carson:

Como definir sujeira? Aqui está o que os gregos antigos pensavam sobre isso: sujeira é matéria fora do lugar. O ovo pochê na página 202 do dicionário grego na biblioteca do British Museum é sujeira. Sujeira é algo que cruzou uma fronteira que não deveria ter cruzado. A sujeira confunde categorias e embaralha a forma.¹⁷⁵

A poluição, a sujeira, não estariam no objeto em si, e sim no contexto inadequado em que se encontram – essa afirmação serve também aos clássicos objetos nojentos, aqueles que escapam pelos orifícios corporais: os excrementos, os fluidos, o cuspe, o sangue, o vômito. Esses, ao contrário da sopa, não deixariam de ser nojentos em contexto algum – ao se impor diante de nossos olhos, ao apenas *aparecer*, tal matéria “atravessa a fronteira do corpo”,¹⁷⁶ a última ou a

¹⁷¹ Lispector, [1964] 2020, p. 42.

¹⁷² Ngai, 2005, p. 333, tradução minha.

¹⁷³ apud Miller, 1997, p. 1, tradução minha.

¹⁷⁴ Idem, p. 4.

¹⁷⁵ Carson, 2019, p. 39, tradução minha.

¹⁷⁶ Douglas, 1969, p. 121, tradução minha.

única fronteira. É que o nojo é sempre “o outro absoluto”, radicalmente excluído, que “não se permite sequer a concessão do status de um objeto de prazer negativo ou de feiura redimida pela representação. É irrepresentável”.¹⁷⁷

O irrepresentável, porém, ainda assim se apresenta – trago para perto aquilo que diz Julia Kristeva ao definir o abjeto como não-sujeito e não-objeto: “[o] abjeto possui apenas uma qualidade do objeto – a de ser oposto ao *eu*”.¹⁷⁸ “[I]norgânico x orgânico, [...] humano x animal, nós x eles, eu x você”¹⁷⁹ – ainda que o nojo não seja uma característica intrínseca do objeto, o objeto para qual o nojo se volta é sempre claramente definido: não é possível sentir nojo apenas; sentimos nojo *de algo*, e esse algo é sempre *o outro*.

O que está fora do lugar em *A via crucis*? Pensemos, aqui, em três níveis diferentes, como se construíssemos uma casa: no primeiro nível – o chão – estão as personagens e as histórias das quais participam. Essas personagens, ao contrário de G.H., estão às margens da sociedade: seus corpos estão em constante transformação, como o de dona Cândida Raposo, no conto “Ruído de passos”, uma senhora de oitenta e um anos para quem o “desejo de prazer”¹⁸⁰ não passa; Celsinho, em “Praça Mauá”, “um homem que não era homem”¹⁸¹ devido a sua maneira de se vestir e se portar; dentre outros. Sobre os corpos em trânsito, rebelados contra a “estética da vida cotidiana preestabelecida e completa”, Bakhtin nos diz que

o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.¹⁸²

Penso, assim, que os corpos assumidamente inacabados que permeiam os contos de *A via crucis* representam um pólo da oposição fundadora do nojo: o lugar do *outro*. Esse outro, que ocupa um lugar ao qual pertence, se impõe violentamente, demandando a fruição – de quem? Do leitor, talvez; de *um* leitor, certamente. O campo onde se dá essa dinâmica de sedução e repulsa é o próprio

¹⁷⁷ Derrida, 1981, p. 22, tradução minha.

¹⁷⁸ Kristeva, 1982, p. 1, tradução minha.

¹⁷⁹ Miller, 1997, p. 38, tradução minha.

¹⁸⁰ Lispector, [1974] 2021, p. 55.

¹⁸¹ Idem, p. 61.

¹⁸² 1993, p. 22.

livro, sua existência violando o dia-a-dia, um ultraje, exigindo a imediata reação: que seja declarado *lixo*, arremessado ao saco plástico. Em *A via crucis*, há “uma dualidade entre o literário e o jornalístico, o erudito-vanguardista e o *kitsch*, o bom e o mau gosto, o alto e o baixo, a poesia e o clichê, o irônico e o sentimental”¹⁸³ – tensionamentos e oposições que favorecem o surgimento da dinâmica *eu x o outro*.

As dualidades acima nos levam ao segundo nível de nossa edificação: as paredes. O jogo entre literário e jornalístico, poesia e clichê etc. não existe num vácuo, mas encena “os limites, a exaustão de um projeto de progressiva radicalização da escrita auto-reflexiva”.¹⁸⁴ Nossas paredes são feitas de linguagem, mas não a linguagem que dá a mão ao leitor, e sim a linguagem que ou se isenta ou se deleita com as “imagens de aberrante sexualidade e [...] misérias psicológicas”¹⁸⁵ – como diria um dos narradores-voyeurs de *A via crucis*, “[à]s vezes me dá enjoo de gente. Depois passa e fico de novo curiosa e atenta”.¹⁸⁶

A linguagem, aqui, não é aquela consolidada pela crítica como clariceana: é crua, vulgar, diz o acontecimento em vez de interpretá-lo. Dez anos antes, com *A paixão*, Clarice buscava apreender, na linguagem, aquilo que não se pode dizer; a linguagem de *A via crucis* é outra, mas o gesto é o mesmo: no lugar de tentar buscar uma maneira de dizer o indizível, a autora passa a exercer o não-dizer, as ausências, o silêncio.¹⁸⁷

Como exercer o silêncio? Talvez assim:

).

¹⁸³ Moriconi, 2003, p. 721.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Becherucci apud Nunes, 2020, p. 50.

¹⁸⁶ Lispector, [1974] 2021, p. 56.

¹⁸⁷ Reguera, 2006, p. 105.

4. É um dos meus modos fatais de trabalho

*O erro é um dos meus modos fatais de trabalho.*¹⁸⁸

*Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair.*¹⁸⁹

4.1 com nojo, com revolta

Em primeiro lugar, já aviso que não esqueci da casa que estávamos construindo juntos – o que falta, agora, é dar a ela um telhado. Para isso, precisaremos retornar ao nojo darwiniano – e a seu exemplo da sopa na barba – e oferecer mais um caminho para entender o motivo dessa imagem suscitar repulsa em quem a vê.

Os dois ob-jetos (potencialmente ab-jetos) implicados na cena proposta por Darwin – a sopa e a barba/o homem – dividem a carga repulsiva da imagem, mas não igualmente: nas duas respostas apresentadas anteriormente, a sopa se mostrava a grande culpada, por a) estar diretamente ligada, para nós, com a ideia de ser ingerida e b) por estar fora de seu lugar, deixando de ser percebida como comida, tornando-se sujeira. A barba, no entanto, pertence a um indivíduo: esse, sim, possui a agência e capacidade de evitar que a cena ocorra, mas não o faz – sobre isso, Miller diz que

[a] sopa na barba revela o homem como já contaminado por um defeito de caráter, uma falha moral em manter-se apresentável de acordo com a demanda razoavelmente apresentada: de que ele mantenha sua pureza pública e asseio pessoal e não nos coloque em perigo por sua incompetência.¹⁹⁰

Se pensamos o nojo como um “modo simbólico de defesa”¹⁹¹ contra a ameaça de contaminação externa, o indivíduo que não é capaz de exercer esse policiamento da divisa entre dentro e fora é imediatamente percebido como

¹⁸⁸ Lispector, [1964] 2020, p. 77.

¹⁸⁹ Idem, p. 119.

¹⁹⁰ Miller, 1997, p. 4, tradução minha.

¹⁹¹ Le Breton, 2018, p. 505.

contaminado e, conseqüentemente, potencialmente contaminador. Essa lógica, que denota certa *moralidade* do nojo, vale também para as personagens de *A via crucis*, com corpos, profissões e comportamentos que correm à margem daquilo que é socialmente considerado livre de impurezas. Mais do que os personagens, no entanto, a caneta que lhes dá vida – a de Clarice Lispector – passa a ser a principal culpada pela repugnância que seus contos suscitam: o *defeito de caráter* presente nas personagens é atribuído à autora, sua fonte.

Clarice é o telhado dessa casa: protege-a da chuva, do vento, do mundo; afinal, como diz o crítico Emanuel de Moraes, “não se tratasse de uma autora já consagrada pelas suas realizações anteriores, [*A via crucis do corpo*] passaria despercebido no entulho das más edições”.¹⁹² Não se tratasse do *antes*, ao qual pertence também *A Paixão*, o livro nem mesmo teria sido recebido, lido, resenhado, comentado; mas qual é a tão escandalosa diferença entre um e outro? A linguagem, a forma, as personagens, sim, tudo isso, mas não podemos também olhar para *A via crucis* como “apenas mais um momento de radicalização numa trajetória desde o começo classificada de radical ou idiossincrática por todas as vertentes canônicas da moderna crítica literária brasileira”?¹⁹³

Há, porém, mais um aspecto de *A via crucis* que o distancia de seu antecessor, e que talvez seja o principal motivo de pensarmos não apenas o livro, mas também a autora, como *fora do lugar* ao escrevê-lo. Recorro outra vez a Kant, mas prometo que será a última:

A arte também se distingue do *artesanato*: enquanto ela é denominada uma arte *livre*, este último também pode ser uma arte *remunerada*. A primeira é considerada como se somente conseguisse ser conforme a fins (ser bem-sucedida) enquanto jogo, isto é, como uma ocupação que é agradável em si mesma; a última é considerada como um trabalho, isto é, uma ocupação que é desagradável em si mesma (penosa), e apenas atraente por seu efeito (por exemplo, a remuneração), podendo, pois, ser imposta de maneira coercitiva.¹⁹⁴

O filósofo, em mais uma de suas tentativas de definir o objeto artístico em contraste com o que ele *não é*, faz a distinção entre arte e artesanato: a arte, por um lado, seria um fim em si mesma, liberta do “círculo econômico de comércio, de oferta e demanda; [a arte] não deve ser moeda de troca”. O que está sendo dito

¹⁹² apud Nunes, 2020, p. 51.

¹⁹³ Moriconi, 2003, p. 719.

¹⁹⁴ Kant, 1790, §43.

aqui, portanto, é que a arte é superior ao artesanato, que “possui maior valor por não ter valor econômico”¹⁹⁵ – a arte que visa o ganho econômico seria, então, uma arte menor.

Retorno a Clarice: no capítulo 1.4, mencionei as circunstâncias ao entorno da publicação de *A via crucis* – na transição entre os governos Médici-Geisel, a autora é demitida do *Jornal do Brasil*, separada, de volta ao país, confrontada com a necessidade de sustentar seus dois filhos. Como a “Explicação” nos conta, Clarice recebeu de Álvaro Pacheco, seu editor, a encomenda das três primeiras histórias do livro – pedido que foi prontamente atendido, ainda que a autora sinta a necessidade de esclarecer: “não escrevo por dinheiro e sim por impulso”.¹⁹⁶ A declaração, no entanto, não faz com que o problema desapareça e, a partir da percepção dessa escrita de encomenda como um *trabalho*, a artista torna-se artesã, o livro deixa de ser objeto artístico para tornar-se objeto de consumo. *A via crucis* atinge duplamente a crítica: indigna-a por ser “artesanato” (quando se esperava, talvez, algo semelhante às obras anteriores da autora), e a enoja por tratar de “assunto perigoso”.¹⁹⁷ Aqui, o momento histórico intensifica a repulsa: estamos de volta ao nojo como ferramenta de controle sociocultural.

“O objetivo dos modos civilizados é reprimir o nojento, mantê-lo longe do pensamento ou, pelo menos, longe do pensamento nos espaços públicos”, diz Miller.¹⁹⁸ Ao publicar tais histórias, Clarice Lispector opera na recusa do pacto repressivo dos bons-costumes – este, particularmente estreitado pela ditadura militar e suas investidas censuratórias. O nojo, no entanto, não deixa de ser sentido apenas por não ser abordado; ele é peça fundamental para a manutenção da ordem na medida em que ostraciza tudo aquilo que não respeita fronteiras, posições e regras socialmente estabelecidas.¹⁹⁹

Em sua investigação sobre a linguagem do nojo, Sianne Ngai aponta dois caminhos para compreender sua escassez onde comparada, por exemplo, à linguagem do desejo: por um lado, para a autora, ainda que nossa atual existência no contexto do capitalismo tardio seja uma em que há “ao menos tantas coisas das quais se afastar [...] quanto coisas pelas quais se atrair”,²⁰⁰ o incentivo consumista

¹⁹⁵ Derrida, 1981, p. 5, tradução minha.

¹⁹⁶ Lispector, [1974] 2021, p. 10.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ 1997, p. 182, tradução minha.

¹⁹⁹ Kristeva, 1982, p. 4, tradução minha.

²⁰⁰ Ngai, 2005, p. 333, tradução minha.

faz com que “o espectro de desejos [seja] mais amplo do que o do nojo, oferecendo uma rica multiplicidade de maneiras de definir e expressar todo tipo de atração”.²⁰¹ Por outro lado, a linguagem do nojo é tão restrita que “tendemos a encontrar uma retórica do nojo substituída por formas de indignação mais fracas, e categoricamente diferentes”²⁰² – essa afirmação aparece também em Miller, que diz que

[a] civilização elevou nossa sensibilidade ao nojo, tornando-o um componente-chave de nosso controle social e ordem psíquica; conseqüentemente, tornou-se social e psiquicamente muito difícil para pessoas civilizadas falarem sobre coisas nojentas sem terem a desculpa de serem crianças, adolescentes, ou estarem fazendo piadas transgressoras. Outras paixões negativas – inveja, ódio, malícia, ciúmes, desespero – podem ser discutidas com decoro.²⁰³

Sobre isso, Ngai recorda um comentário do autor francês Bernard Noël:

A revolta age; a indignação busca falar. Desde o início da minha infância, só havia motivos para indignar-se: a guerra, a deportação, a Guerra da Indochina, a Guerra da Coreia, a Guerra da Argélia. [...] Não há linguagem [para descrever isso] porque vivemos em um mundo burguês, onde o vocabulário da indignação é exclusivamente moral.²⁰⁴

A moralização da retórica da aversão²⁰⁵ restringe a expressão do nojo, que se tenta expressar por meio da associação a outros sentimentos negativos, como o ódio, a inveja ou o desespero, pois “falar sobre eles não provoca rubores, risadas, choque ou embrulho no estômago”.²⁰⁶ Penso, aqui, na dificuldade de dizer do nojo como uma oportunidade, para a Clarice da década de 1970, de elaborar histórias que, em vez de apresentar narrativas que confrontassem diretamente o sistema vigente, deflagrassem o moralismo por ele exacerbado simplesmente ao existir.

O nojo e o moralismo, ainda que um possa atuar como repressor da expressão do outro, caminham de mãos dadas: quanto mais se enfatiza a distinção entre *eu* e *o outro*, mais esse último torna-se um estranho, um agente de contágio, sempre na iminência de invadir as fronteiras do *eu* – o *outro* torna-se abjeto, intolerável. É precisamente pela urgência de afastamento do perigo, do objeto

²⁰¹ Idem, p. 338.

²⁰² Ngai, 2005, p. 338, tradução minha.

²⁰³ Miller, 1997, p. 5, tradução minha.

²⁰⁴ Noël apud Ngai, 2005, p. 338, tradução minha.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Miller, 1997, p. 5, tradução minha.

“intolerável” que a emoção suscita, que “o nojo tem sido e continuará a ser instrumentalizado de maneiras opressivas e violentas”.²⁰⁷ A violência, a opressão, não são características exclusivas às décadas de 1960-80 ou aos regimes ditatoriais; transbordam, escorrem pelo calendário, invadem os dias de hoje como se nunca tivessem ido embora, talvez porque não foram, certamente porque não começaram com esse golpe, e sim com um golpe anterior a mim, a você, aos países e às leis. Um golpe quase tão antigo quanto a barata, e certamente tão antigo quanto a linguagem, tão antigo quanto Deus.

²⁰⁷ Ngai, 2005, p. 340, tradução minha.

4.2 não é melhor não falar em Deus nessa hora?

Talvez não seja mesmo apropriado. Esse texto se escreve num domingo de Páscoa – assim mesmo, em voz passiva, para que ninguém saiba que sou eu quem o escreve. É nosso segredo sussurrado, nosso pacto: eu não disse, e você não leu.

Se você lesse, saberia que o nojo, com sua capacidade de demarcar e policiar fronteiras, de diferenciar *nós* e *eles*, é uma valiosa ferramenta para a criação e fortalecimento de um grupo: sendo uma emoção que mobiliza a esquiva e a rejeição do outro, inicialmente pelo receio do contágio, o nojo proporciona também o surgimento da afinidade entre aqueles que se enojam com as mesmas coisas; conseqüentemente,

[o] nojo e as preocupações em evitar doenças estão associados ao preconceito e à rejeição de uma ampla variedade de indivíduos de grupos externos, incluindo estrangeiros, minorias sexuais [...]. Além de seu impacto sobre a rejeição e preconceitos interpessoais, o nojo parece ter grande impacto nos valores culturais.²⁰⁸

É o conservadorismo que “media a relação entre sensibilidade ao nojo e preconceito”:²⁰⁹ quanto mais sensíveis e reativos ao nojo somos, mais nos afastamos de tudo o que não identificamos como semelhante a nós mesmos – essa sensibilidade implica, portanto, maior conservadorismo sociocultural, valores rígidos, intransigência diante do novo. Em “*Dirty Politics: the role of disgust sensitivity in voting*”, Shook et al investigam, no contexto das eleições presidenciais dos Estados Unidos de 2012, a relação entre o comportamento de indivíduos diante de um objeto ou situação nojenta e suas inclinações políticas. Essa não foi a primeira investigação que buscou relacionar repulsa e viés político e, ainda que as diferentes metodologias utilizadas nessas pesquisas possuam suas próprias limitações, seus resultados mostram que “aqueles indivíduos mais sensíveis ao nojo tinham maior intenção de votar em um candidato conservador”.²¹⁰

Trazendo a discussão para o nosso tempo, para o nosso hemisfério: na ocasião das eleições presidenciais brasileiras de 2018, o *Instituto Paraná Pesquisas* perguntou aos brasileiros qual era sua maior preocupação com o futuro

²⁰⁸ Terrizzi et al, 2023, p. 5, tradução minha.

²⁰⁹ Shook et al, 2017, p. 286, tradução minha.

²¹⁰ Idem, p. 294.

do país:

as maiores preocupações antes das eleições, em ordem, foram: 1) violência, 2) crescimento econômico, 3) desemprego, 4) o sistema de saúde, 5) corrupção, 6) inflação/impostos e 7) educação. As preocupações dois a sete podem ser rotuladas como ‘ameaças sociais’, e geralmente são vistas como sendo mais efetivamente abordadas pela esquerda. No entanto, a violência, preocupação mais profunda do público brasileiro, se enquadra na categoria de ‘ameaças relacionadas ao nojo’, que, em geral, são vistas como sendo melhor controladas pela direita.²¹¹

Talvez você não precise – ou queira – ser lembrado disso, mas lembro mesmo assim: em 2018, Jair Bolsonaro foi eleito presidente do Brasil após uma campanha de instrumentalização do nojo, sentimento particularmente capaz de mobilizar e unir. O nojo “demanda concordância”²¹² e, além disso, “apresenta menos problemas para a intersubjetividade do que talvez qualquer outra emoção”²¹³ (ou seja: diferente da tristeza, que cada pessoa pode sentir de uma maneira, quando você diz que sentiu nojo de algo, eu sei *exatamente* o que você sentiu). No momento aqui mencionado, como já previam Terrizzi *et al*, o nojo “não se limita à figura do ‘criminoso’; é aplicado de maneira igualmente fervorosa à comunidade LGBT, negros, indígenas e feministas”.²¹⁴ Isso não significa, no entanto, que esse sentimento seja uma particularidade da direita ou do conservadorismo; talvez só queira dizer que a direita (especialmente em suas ramificações mais extremas) se apropria mais explicitamente do nojo como ferramenta política – de Bolsonaro a Trump, de Duterte a Milei.

Mas nada disso tem a ver com Clarice Lispector, você pode dizer – ou melhor, poderia, se estivesse lendo esse texto. E eu, se o estivesse escrevendo, responderia que tudo isso tem a ver com Clarice Lispector, é claro, porque estamos falando sobre a maneira como reagimos quando confrontados com a repulsa: seremos como G.H., em busca da assimilação de uma força de vida presente no objeto repulsivo? Ou seremos parte da crítica a *A via crucis*, imediatamente dispostos a jogá-lo na lata de lixo? É possível existir um meio-termo sem que o nojo se transforme em apenas desdém?

Não espere resposta: quero apenas perguntar. É que penso que, talvez, *pensar sobre* já seja um passo. Talvez esteja aí uma das belezas partilhadas por *A*

²¹¹ Chagas-Bastos, 2019, p. 94, tradução minha.

²¹² Ngai, 2005, p. 337, tradução minha.

²¹³ Miller, 1997, p. 194, tradução minha.

²¹⁴ Chagas-Bastos, 2019, p. 95, tradução minha.

paixão e *A via crucis*: a capacidade de movimentar o pensamento sobre o nojo. Ou, ao menos, é isso o que eu diria, mas não disse; é isso o que você leria, mas não leu.

4.3 mas se Deus nos fez assim, que assim sejamos

A verdade é que dou muitas voltas para dizer uma coisa simples: *A paixão segundo G.H.* e *A via crucis do corpo* são dois gestos distintos com uma mesma finalidade. A repetição, aqui, está no nível da execução do gesto, o *movimento incompleto* que G.H. afirma desejar; incompleto porque feio, ou feio porque incompleto, e um tanto mais vivo por isso, pois sua completude significaria sua captura, sua elevação à forma estética, sua morte. Como a autora diz no desfecho da “Explicação” que abre *A via crucis*,

[j]á tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos.²¹⁵

A busca pelo segredo da vida do outro é inútil, penso, na medida em que é a busca por uma completude que não se concretiza: porque o outro é corpo e, sendo corpo, é sempre falta, incompletude, vida pulsando, a todo instante decaindo e se renovando. Olhar bem de perto o rosto de uma pessoa é escrever esse rosto, endurecê-lo. Como escrever sem desobedecer ao sexto mandamento? Talvez seja essa a pergunta que desejo fazer. Seria mais apropriado, quem sabe, terminar uma pesquisa com uma resposta; a minha termina com uma pergunta, e é assim que as coisas são. É que não me interessa encerrar o movimento, e sim iniciá-lo – pode parecer que fracassei, é claro, mas alguns fracassos são um sucesso e vice-versa.

Se o mundo que se apresenta na obra de Clarice Lispector é “escatológico, sexuado, ritmado por pulsações [...], nauseante, de odores fortes, crus, podres e sensuais”,²¹⁶ é porque estar vivo é também isso: a recusa da esterilização, a “comunhão com o imundo”.²¹⁷ Essencialmente, o nojo tem como objetivo manter-nos vivos, sendo a reação de preservação do sujeito diante da ameaça de contágio que se apresenta na forma do imundo, criando ao redor do sujeito um pequeno círculo de proteção. Hoje, no entanto, o círculo tende a se ampliar, transformando em ameaça tudo aquilo que, em nossa percepção, não se completa.

²¹⁵ Lispector, [1974] 2021, p. 11.

²¹⁶ Nunes, 1989, p. 115.

²¹⁷ Nascimento, 2012, p. 228.

Como viver em relação quando nos afastamos de tudo o que não somos? Qual é a vida que pode se dar sem o outro?

Olho para trás uma última vez antes de fazer a curva em direção ao futuro: é que a ideia de não saber ler ainda me seduz, e assim seguirá até que eu encontre uma resposta à pergunta. Quando tudo é indecifrável, tudo é sempre tudo, nunca uma coisa só: ler é restringir o mundo, colocá-lo em ordem, como fazia G.H. antes do acontecimento, com sua “vontade de ordem” por admitir que “[h]á um mau-gosto na desordem de viver”.²¹⁸ Me apego no mau-gosto, no imundo e no repulsivo porque penso que a resposta passe por aí, por tudo isso que é vivo e que a gente evita viver e dizer.

Me apego no mau-gosto, no imundo e no repulsivo porque não quero a pesquisa belíssima porque completa, entregue, encadernada, carimbada, indexada, engavetada. Quero aquela que continua sendo um perigo – como toda pesquisa é também sobre o ato de pesquisar (e toda escrita reflete o próprio escrever), essa é minha tentativa de responder à pergunta: *como escrever sem matar?*

Eu não sei – se você souber, me conte. Por ora, tudo o que sei está aqui. Dou para você porque não quero ficar com isso, e você, faça com isso o que bem entender. De agora em diante, ficarei como Clarice: “[d]e mãos abanando. Sem assunto”.²¹⁹

²¹⁸ Lispector, [1964] 2020, p. 18.

²¹⁹ Lispector, [1974] 2021, p. 44.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: Hucitec, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita: a ausência de livro (volume 3)**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora UNICAMP, 1993.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez. 2004.
- CANDIDO, Antonio. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice [; NUNES, Benedito (org.)]. **A paixão segundo G.H.: edição crítica**. São Paulo: UNESCO/Edusp, 1988.
- _____. **Vários escritos**. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CARSON, Anne. **Norma Jeane Baker of Troy**. New York: New Directions, 2019.
- CHAGAS-BASTOS, Fabrício. Political Realignment in Brazil: Jair Bolsonaro and the Right Turn. **Revista de Estudios Sociales**, Bogotá, n. 69, p. 92-100, 2019.
- CHIARA, Ana Cristina de Rezende. **Leituras malvadas**. Monografia (tese de doutorado) – Departamento de Letras, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 1996.
- DERRIDA, Jacques. Economimesis. **Diacritics**, Baltimore, v.11, n. 2, p. 2-25, 1981.
- DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger**. London: Routledge, 1969.
- ECO, Umberto. **História da beleza**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 2004.

- FASCINA, Diego Miiller; MARTHA, Alice Áurea Penteado. A recepção crítica de Clarice Lispector: momentos decisivos. **Revista do PPGL da Universidade de Passo Fundo**, v.11, n.1, p. 92-109, jan-jun. 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. Inauguração do futuro: Clarice Lispector e a vida anônima. In: DINIZ, Júlio (org.). **Quanto ao futuro, Clarice**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Bazar do Tempo, 2021.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, [1790] 2018.
- KREČIČ, Julia; ŽIŽEK, Slavoj. Ugly, Creepy, Disgusting, and Other Modes of Abjection. **Critical Inquiry**, [s. l.], v. 43, n. 1, p. 60-83, 2016.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.
- LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, [1964] 2020.
- _____. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, [1974] 2021.
- _____. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. Estar mortas ou ser o mar. Rio de Janeiro: **Acervo Clarice Lispector/Instituto Moreira Salles**, [1961]. Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/caderno-estar-mortas-ou-ser-o-mar/>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- _____. Literatura de vanguarda no Brasil. In: MONTERO, Teresa; MANZO, Lícia (org.). **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. Panorama com Clarice Lispector. [Entrevista concedida a] Júlio Lerner. **TV Cultura**, São Paulo, 1977. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/videos/5101_panorama-com-clarice-lispector.html. Acesso em: 11 jan. 2024.
- _____. Sem título. [Entrevista concedida a] João Salgueiro, Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant'Anna. In: MOSER, Benjamin. A lost interview with Clarice Lispector. **The New Yorker**, 2023. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/a-lost-interview-with-clarice-lispector>. Acesso em: 11 jan. 2024.

- MILLER, William Ian. **The anatomy of disgust**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico** (vol. II). São Paulo: Martins/Edusp, 1981.
- MORICONI, Italo. *A hora da estrela* ou a hora do lixo de Clarice Lispector. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- NGAI, Sianne. **Ugly Feelings**. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- NUNES, Aparecida Maria. A execração de Clarice Lispector e de seu projeto literário na mídia brasileira. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 54, n. 31, p. 45-55, nov. 2020.
- _____. Clarice Lispector na imprensa brasileira. **Revista CULT**, n. 229, nov. 2017.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.
- PARRET, Herman. The ugly as the beyond of the sublime. In: MADELEIN, C.; PIETERS, J.; VANDENABEELE, B. (org.). **Histories of the Sublime**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, vol.12, n.1, p.68-96, jan-jun. 2010.
- PÓLVORA, Hélio. Da arte de mexer no lixo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXXIV, n. 127, 13 ago. 1974, p. 35. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19740813&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em: 27 jan. 2024.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo**. São Paulo: UNESP, 2006.
- ROSENKRANZ, Karl. **Aesthetics of ugliness**. Trad. Andrei Pop; Mechtild Widrich. New York: Bloomsbury Academic, 2015.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice Lispector. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 dez. 1997. Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/12/07/mais!/19.html>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

SANTOS, Neli Edite dos. **A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP. Campinas, 1999.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. A arte da frase em Clarice Lispector. In: DINIZ, Júlio (org.). **Quanto ao futuro, Clarice**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Bazar do Tempo, 2021.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHIER, David. Why Kant finds nothing ugly. **The British Journal of Aesthetics**, Oxford, v. 38, n. 4, p. 411-418, 1998.

SHOOK, Natalie et al. “Dirty Politics”: The Role of Disgust Sensitivity in Voting. **Translational Issues in Psychological Science**, Washington, v. 3, n. 3, p. 284–297, 2017.

SINGH, Julietta. **No archive will restore you**. Santa Barbara: Punctum Books, 2018.

SOUSA, Gilda de Melo e. O lustre. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, p. 171-175, 1989.

TERRIZZI, John et al. How does disgust regulate social rejection? a mini-review. **Frontiers in Psychology**, Berna, vol. 16, 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Rosa e Clarice, a fera e o fora. **Revista Letras**, Curitiba, n. 98, p. 9-30, jul./dez. 2018.