

**A NOITE, A CEGUEIRA E O DESENHO
EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.**

***NIGHT, BLINDNESS AND DRAWING
IN A PAIXÃO SEGUNDO G.H.***

*Amanda Dib da Silva de Almeida Ferreira*¹

176

RESUMO

O romance *A paixão segundo G.H.*, 1964, de Clarice Lispector, traz figurações da noite e da cegueira quando se engendra por uma escrita cifrada. O saber e a certeza estão destituídos do relato engendrado pela narradora G.H., que evoca constantemente palavras que contornam o campo da possibilidade. Este artigo também se debruça em *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, 1991, de Jacques Derrida. O ponto que os aproxima, além da linguagem, está na inscrição do desenho: Derrida traz desenhos que contornam a cegueira e Janair, mulher que trabalhara como empregada doméstica no apartamento de G.H., deixa um desenho traçado no mural do quarto de empregada. A partir dele, engendra-se o jogo entre o visível, a visibilidade e o invisível. Assim, o objetivo deste artigo é ler a linguagem sob a dimensão da cegueira em *A paixão segundo G.H.* a partir de *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*.

Palavras-Chave: Cegueira. Noite. Desenhos. Clarice Lispector. Jacques Derrida.

ABSTRACT

The novel *The Passion According to G.H. (A paixão segundo G.H.)*, 1964, by Clarice Lispector, brings figurations of night and blindness when engendered by coded writing. Knowledge and certainty are deprived of the story engendered by the narrator G.H., who constantly evokes words that surround the field of possibility. This article also focuses on *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*, 1991, by Jacques Derrida. The point that unites them, beyond the language, is in the inscription of the drawing: Derrida brings drawings that circumvent blindness, and Janair, a woman who had worked

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e bolsista pela CAPES. Mestra em Teoria Literária pelo mesmo Programa de Pós-Graduação com bolsa pela CAPES. A dissertação intitulada “O traço cego de *A paixão segundo G.H.*: fazer com as mãos, ler o corpo”, sob orientação da Prof. Dra. Flavia Trocoli, foi defendida em 2022. Licenciada em Letras Português e Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2019.

as a maid at the G.H., leaves a drawing traced on the wall of the maid's room. From it, the game between the visible, the visibility, and the invisible is engendered. Thus, this article aims to read the language under the dimension of blindness in *The Passion According to G.H.* from the perspective of Derrida in *Memoirs of a blind man: The Self-Portrait and Other Ruins*.

Keywords: Blindness. Night. Drawings. Clarice Lispector. Jacques Derrida.

Era nesse vôo momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira das lágrimas, e tornavam a passagem da concepção para o trabalho tão terrível quanto o era a incursão por um corredor escuro para uma criança. Assim se sentia, freqüentemente, numa luta terrivelmente desigual para manter a coragem e dizer: "Mas isso é o que eu vejo, isso é o que eu vejo", e desse modo reunir em seu peito os restos miseráveis de sua visão, que milhares de forças buscavam arrancar-lhe. E era também nesse momento, dessa forma fria e inconstante, que, quando começava a pintar, pressionavam-na outros pensamentos, sua própria imperfeição [...].

Virginia Woolf, *Ao farol*, 1927.

1. Fazer na noite

“Toda vez em que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade.” (Lispector, 2020, p. 98), lemos em *A paixão segundo G.H.* A narradora indica seu modo de fazer contornado pela noite e pelos sonhos ao longo de seu relato: “Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.” (Lispector, 2020, p. 19). O sonho aponta para a direção em que há algo “além do ego, aquilo que no sujeito é do sujeito e não é do sujeito, isto é, o inconsciente” (Lacan *apud* Andrade, Branco, 2012, p. 49). Quando G.H. inscreve a dimensão do sonho no plano narrativo, o leitor percorre os acontecimentos entendendo que o texto clariciano não se articula pela via do consciente, tampouco da decifração. Os nós constituem a narrativa e não estão em trânsito para serem desvendados; pelo contrário, a consideração do inconsciente surge aí para barrar a via interpretativa que leva ao fim do conteúdo – do texto ou dos sonhos.

“Como no sonho, a “lógica” era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde.” (Lispector, 2020, p. 102), afirma a narradora em *A paixão segundo G.H.*, conduzindo a ler o sonho como “um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar” (Freud *apud* Andrade, Branco, 2012, p. 48). Afinal, devemos lembrar que “Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem que ser deixado na obscuridade” (Freud *apud* Andrade, Branco, 2012, p. 48). Este contorno pela noite, na obscuridade, faz ressoar outro romance de Clarice Lispector, intitulado *A maçã no escuro*.

O texto inicia da seguinte forma: “Esta história começa numa noite de março tão escura quanto é a noite enquanto se dorme.” (Lispector, 2015, posição 44). Sobretudo no primeiro capítulo, a narração gira em torno de palavras próximas ao campo semântico da noite: “escuro”, “penumbra”, “trevas”, “escuridão”. Dentro desta dimensão, a obra clariciana tateia as incertezas permeadas no percurso de Martim, quem vai em busca de uma nova ordem de linguagem. Tais obras de Lispector seguem por uma “parte noite”, em que a linguagem, “não pertence à ordem do dia, do visível e da memória” (Dufourmantelle, 2003, p. 04). *A paixão segundo G.H.*, por meio da “linguagem sonâmbula”, percorre a ordem do invisível e do que se mantém latente. O início da obra se dá por meio de uma “palavra-faltante” (Trocoli, 2015, p. 60), sinalizada pelos seis traços enrustidos no trecho: “----- estou procurando, estou procurando.” (Lispector, 2020, p. 09).

Nesta “palavra-faltante” que abre e circunscreve *A paixão segundo G.H.*, implica-se uma “vertente noturna da palavra” (Dufourmantelle, 2003, p. 04), onde o saber não está mais aí presente; G.H., ao longo da obra, continua a procurar, sem capturar respostas: “Era assim então que se processava? “Não saber” – era assim então que o mais profundo acontecia?” (Lispector, 2020, p. 166). A narrativa se engaja na noite quando o vazio opera na linguagem e não oferece o saber ao leitor, tal como lemos a partir do seguinte fragmento:

Cada vez que o dizer-o-acontecimento transborda essa dimensão de informação, de saber, de cognição, esse dizer-o-acontecimento se engaja na noite – vocês falaram muito da noite –, na noite de um não-saber, de algo que não é simplesmente ignorância, mas de uma ordem que não pertence mais à ordem do saber. (Derrida, 2012, p. 238)

Dentro de um fazer delineado pelas poucas luzes, na obra de Lispector, eclode-se a experiência com isso que não se mostra, isso que não é possível saber. A experiência do dia não está “tão mais longe do que o visível ou o previsível” (Derrida, 2010, p. 12), o que levanta a disjunção entre a noite e o dia. Na noite, a literatura se vincula com a possibilidade do impossível e com a possibilidade infinita de criar. Na noite, uma nova volta ou dobra é dada à leitura; os segredos não vêm à luz tampouco vêm à tona. Não saber o segredo, não saber a literatura “não é uma deficiência, [...] não é simplesmente obscurantismo, ignorância, não-ciência. É simplesmente algo que é heterogêneo ao saber” (Derrida, 2012, p. 238). G.H. também nos diz: “o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser” (Lispector, 2020, p. 138). Neste percurso em que se lança ao texto sempre uma outra vez, sem respostas ou capturas, o segredo contorna a literatura.

Lucia Castelo Branco tece uma leitura de *Inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*, de Flavia Trocoli (2015), pela via da ignorância, uma das paixões sublinhadas por Jacques Lacan. Tal ignorância passa aos romances modernos, onde “perfaz-se a travessia moderna de uma pretendida linguagem transparente para uma linguagem opaca” (Trocoli, 2015, p. 20). Quando a verdade surge em *A paixão segundo G.H.*, ela é contornada pela seguinte pergunta: “A verdade como pretexto para mentir?” (Lispector, 2020, p. 25). Neste resto em que nada se sabe, pela via da linguagem opaca, a palavra espalha-se na noite e materializa-se nela. G.H. afirma: “A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender.” (Lispector, 2020, p. 108). Para que se afugente a noção totalizante dos acontecimentos, a narradora cria o seu percurso desviando-se dos pontos de luz que interdita a falta; ela afirma: “Como odeio a luz do sol que revela tudo, revela até o possível.” (Lispector, 2020, p. 94).

Quando se está na ordem das luzes, um saber de informação se instaura e diz o acontecimento, o que não produz transformações, não promove outros acontecimentos. Para isso, deve-se abrir para a dimensão da noite. Afinal, abrir os olhos na noite perfaz um trajeto delineado pela cegueira: “Acontece-me escrever sem ver. Não, sem dúvida, com os olhos fechados. Mas abertos e desorientados na noite” (Derrida, 2010, p. 11), lemos em *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Jacques Derrida escreve após acordar de um sonho: “Ora nessa noite de 16 de julho do ano passado, sem acender a luz, mal desperto, ainda passivo mas atento para não afugentar um sonho interrompido,

eu tinha procurado o lápis e, a seguir, o caderno com uma mão tateante, junto à cama.” (Derrida, 2010, p. 24).

O autor foi acometido por uma paralisia no lado esquerdo de seu rosto, tendo a pálpebra afetada, que não se fechava e, por isso, permanecia fixa e imóvel. Diante deste acontecimento, ele perdeu temporariamente a visão do olho esquerdo. Na noite de 16 de julho, referenciada pelo escritor, o seu sonho fora “sobrecarregado com velhos [*vieux*] e com olhos [*yeux*]” (Derrida, 2010, p. 24). Na língua francesa, a proximidade entre as palavras *vieux* e *yeux* traz pontos interessantes acerca do ponto no qual Derrida se debruça na obra, que também fora catálogo de uma exposição do Louvre entre 1990 e 1991. O título provisório da exposição fora “L’ouvre où ne pas voir”. Quanto às traduções e às leituras possíveis do título, pode-se inferir: ““Louvre onde não ver” que também pode se entender em francês como “o aberto onde não ver” e, ainda, por uma proximidade fônica, “a obra onde não ver”” (Freire, 2012, p. 189).

Diante dos títulos e das possíveis inferências, percebe-se que o tema central da exposição e do texto escrito por Jacques Derrida giram em torno da cegueira e de um não ver, questão que ele enfrentava em decorrência da paralisia facial. Após tatear no escuro, ele afirma: “no preciso momento em que escrevo, não vejo literalmente nada destas letras” (Derrida, 2010, p. 12). Retomo ao romance *A maçã no escuro*:

Como a escuridão ainda se mantinha tão colada aos olhos inutilmente abertos, terminou por concluir que escapara do hotel não de madrugada, mas em plena noite. Tendo dentro de si o grande espaço vazio de um cego, ele avançava. (Lispector, 2015, posição 138)

O vazio que se inscreve na noite de Martim aproxima-se do vazio de G.H. dentro do quarto de empregada, cômodo que a narradora adentra a fim de começar a arrumação do apartamento. O delinear de *A paixão segundo G.H.* se faz justamente por uma pálpebra que, mesmo aberta, não vê ou, se vê, o faz de outras formas que não centradas nas luzes e na visão. Quando os olhos estão abertos no dia, pode-se dizer que eles estão “fixos noutra coisa, olhando algures para outro lado” (Derrida, 2010, p. 11), isto é, recusam-se a ver o que está à frente, o que engendra “grafites ilegíveis, dir-se-ia em seguida uma escrita cifrada.” (Derrida, 2010, p. 11). Não seria *A paixão segundo G.H.* uma obra na qual a linguagem se dá também por uma escrita cifrada? Voltemos ao romance.

G.H escreve uma espécie de lembrete: “não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Não esquecer que o erro muitas vezes se havia tornado o meu caminho” (Lispector, 2020, 108). Destituída do saber, o trajeto errante de G.H. passa a vagar pela noite e conduz a linguagem às quedas de sentido, do significado: “eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair” (Lispector, 2020, p. 48). Lemos acerca da escrita feminina: “Se a escrita vagueia, erma, sem identidade ou sentido, é por ter perdido seu pai” (Rodrigues, 2013, p. 39).

Na carta de setembro de 1956, Clarice Lispector pede a opinião de Fernando Sabino acerca de *A maçã no escuro*. Nela, a autora assume a dificuldade para intitular o romance e afirma: “Se você tiver alguma iluminação, me ilumine, estou de luz apagada” (Sabino, 2011, p. 150). A escrita que se delineia por uma luz apagada, por um percurso nas trevas e na noite, encaminha-se para uma literatura que é pensada como a renúncia de todo saber, de toda iluminação, o que atravessa *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*. Neste, há uma aproximação entre o escuro e a barata, como se lê nos seguintes trechos: “o escuro de dentro escapou-se como um bafo” (Lispector, 2020, p. 43), afirma a narradora ao se referir ao inseto saído do guarda-roupa. Depois, ela se pergunta: “Olhei o quarto com desconfiança. Havia a barata, então. Ou baratas. Onde? atrás das malas talvez. Uma? duas? Quantas? Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas” (Lispector, 2020, p. 46).

Além da relação intrínseca entre o escuro e a(s) barata(s), lê-se um problema de visão no texto. Nas linhas destacadas, a visão parece surgir duplicada, como se algo nela fosse defeituoso. Lemos o que G.H. escreve:

– Nunca, até então, a vida me havia acontecido de dia. Nunca à luz do sol. Só nas minhas noites é que o mundo se revolia lentamente. Só que, aquilo que acontecia no escuro da própria noite, também acontecia ao mesmo tempo nas minhas próprias entranhas, e o meu escuro não se diferenciava do escuro de fora [...]. Mas agora a vida estava acontecendo de dia. Inegável e para ser vista. A menos que eu desviasse os olhos. E eu ainda poderia desviar os olhos. (Lispector, 2020, p. 75-76)

Embora dentro do campo permeado pela “luz do sol” e naquilo que se apresenta “inegável e para ser vista”, G.H. insere a possibilidade de desviar os olhos quando a vida acontece de dia e, assim, recusa apreender o que está à mostra. O “ainda poderia” insere-se como a possibilidade que contorna *A paixão segundo G.H.*

2. O traço cego nos textos

Quando a barata começa a “emergir do fundo” (Lispector, 2020, p. 50), G.H. afirma: “Era parda, era hesitante como se fosse enorme de peso. Estava agora *quase* toda visível. Abaixei rapidamente os olhos. Ao esconder os olhos, eu escondia da barata a astúcia que me tomara” (Lispector, 2020, p. 50, grifos nossos). Na palavra “quase”, inscreve-se a impossibilidade que circunscreve *A paixão segundo G.H.*: embora ali, “inegável e para ser vista”, há algo sempre impossível de ser capturado em sua totalidade. A visão, meio pelo qual se pode alcançar o todo, não é incorporada na prática de G.H.. Ela afirma: “Odeio o que consegui ver” (Lispector, 2020, p. 50, p. 139), o que instaura a recusa em torno da visão e a encaminha a um percurso atravessado pelo não ver. Nesta via em que o “quase” se inscreve, o que se lê é uma impossibilidade de haver uma “visão monocular das coisas” (Derrida, 2010, p. 10).

O leitor fictício trazido por Jacques Derrida em *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, indaga: “Porque não um único ponto de vista? Porque duas hipóteses?” e obtém como resposta: “As duas cruzar-se-ão, mas sem jamais se confirmarem uma à outra, sem a menor certeza.” (Derrida, 2010, p. 09). Para Derrida, o cerne do ponto de vista está na impossibilidade de que ele seja único, pois o que se abre é a existência de um ponto cego que, inegavelmente, inscreve-se no olhar. O ponto de vista está multiplicado ou esfarelado: não há mais algo uniforme e unilateral para se ancorar. As palavras tomadas – “multiplicado” e “esfarelado” – surgem aqui ecoadas de dois contos: “Emma Zunz”, de Jorge Luís Borges, e “A mensagem”, de Clarice Lispector. Passo rapidamente a estes textos, que evocam pontos interessantes a serem lidos em *A paixão segundo G.H.*.

No primeiro, quando a personagem Emma põe em prática o plano orquestrado para vingar a morte do pai e chega às barcas, onde pretende violar o corpo para adquirir um álibi eficaz para incriminar Loewenthal, “seu desesperado propósito correu perigo” (Borges, 2008, p. 56). O perigo se inscreve devido à bifurcação da narrativa: a história latente começa a transitar a manifesta e pode-se encontrar outras motivações de vingança em jogo. “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (Piglia, 2004, p. 89-90), isto é, “o conto moderno conta duas histórias como se fossem

uma só” (Piglia, 2004, p. 91). Entende-se que a narração se valeria de duas histórias em trânsito: a primeira, manifesta, que se dá a ver, que está visível no plano textual; e a segunda, latente, “construída com o não-dito, com o subentendido e [...] a arte da elipse” (Piglia, 2004, p. 92). O leitor, então, precisa estar atento aos rastros que transitam pelo conto de Borges e encontrar modos de saber ver as estratégias narrativas em trânsito.

Quando a personagem chega ao porto onde seria violentada, o narrador afirma: “Talvez no infame Paseo de Julio tenha se visto multiplicada em espelhos” (Borges, 2008, p. 56). Eis o ponto de vista multiplicado: Emma Zunz assume outras faces, incorpora outros motivos e outros nomes para destinar a sua vingança. Teria Emma assumido a face da mãe ao lembrar, sob a sua perspectiva, “que seu pai fizera com a sua mãe a coisa horrível que agora lhe faziam.” (Borges, 2008, p. 56)? O leitor perde o centro da interpretação, pois o tempo da narrativa não é mais cronológico, linear. Ao ler o conto, a sensação constante é de que: “Os fatos graves estão fora do tempo” e que “as partes que os formam não parecem consecutivas.” (Borges, 2008, p. 56).

No conto de Lispector, “A mensagem”, os dois personagens, a menina e o menino, ambos adolescentes e não nomeados no texto, tensionam-se diante da falta de experiência que possuem dos temas em torno do mundo adulto. Em uma amizade extremamente sincera, os dois vivenciam juntos o último dia da escola e, a caminho de casa, deparam-se com uma casa velha, onde “não havia como não estar ali [...] Tinham sido capturados” (Lispector, 2016, p. 292). A casa, como um certo encontro com a maturidade e o desabrochar do rapaz e da moça, construindo-se na diferença, permitiu a entrada em uma nova experiência. No conto, “Experiência também se confundia com *mensagem*” (Lispector, 2016, p. 289). O desfecho, por sua vez, suspende a informação crucial ao leitor: “Mas e a mensagem?! a mensagem esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto” (Lispector, 2016, p. 299).

Então, ao inserir as palavras dos contos supracitados, intento demonstrar como os textos, pela via da cegueira, são atravessados por algo que se multiplica ou se esfarela, sem possibilidade de captura: eis a questão do ponto cego na literatura. Potência esta que advém do texto literário, em que devemos tomar como referência a seguinte afirmação: “A linguagem fala-se, o que quer dizer *da cegueira*. Ela fala-nos sempre *da cegueira* que a constitui.” (Derrida, 2010, p. 12). Tanto os contos mencionados quanto *A paixão segundo G.H.* não se delineiam pelo que está apenas na superfície, pois há a inscrição de

lacunas que barram a totalidade, elementos que restam ocultos, e tal é a potência do texto. Em “A mensagem”, lê-se: “A casa sem olhos, com a potência de um cego” (Lispector, 2016, p. 293). Ao se entregar ao que G.H. não entende, “será ir apenas indo, e como uma cega perdida no campo” (Lispector, 2016, p. 15). Ainda lemos:

se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas a claridade maior. *Enxerguei, mas estou tão cega quanto antes* porque enxerguei um triângulo incompreensível. (Lispector, 2020, p. 19, grifos nossos)

No trecho tomado, o que se lê é o não ver engendrado por G.H., afinal, ela menciona uma pessoa cega, compara-se a ela e direciona a voz narrativa para a primeira pessoa do singular. A cegueira inscreve-se em sua aventura arriscada ao desconhecido, o que de alguma forma já estava contornado por um fazer na noite. Não há possibilidade de clareza ao utilizar a lente como instrumento de verificação. Ao escrever sem ver, o escritor se abre na vertigem da noite e precisa lançar mão da memória para criar. Nesta operação cega, ele apalpa o que está à frente: o ponto cego, que barra a leitura aí onde ela apenas se detém no não saber, afinal, *não mais* se pode ter certezas – “tentam (os cegos) prever ali onde não veem, não veem mais ou não veem ainda” (Derrida, 2010, p. 13).

Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora expõe o ponto cego quando afirma que o seu testemunho visual, de uma cadeira ou de um jarro, é falho em diversos níveis. Assim, ela assume a impossibilidade com a qual se depara diante do ver. Extraio o trecho na íntegra:

Se eu me enganei na minha meditação visual? Absolutamente provável. Mas também nas minhas visões puramente óticas, de uma cadeira ou de um jarro, sou vítima de erro: *meu testemunho visual de um jarro ou de uma cadeira é falho em vários pontos. O erro é um dos meus modos fatais de trabalho.* (Lispector, 2020, p. 111-112, grifos nossos)

Neste fragmento, o testemunho visual, o fracasso e o erro como um modo de fazer são tomados pela narradora. Lembremos: “Estou no erro, engano-me porque, capaz de mover a minha vontade ao infinito e no próprio instante, posso querer ir para além da percepção, querer para além do ver” (Derrida, 2010, p. 20). Tanto Derrida quanto a narradora de Lispector engendram-se no erro e não se valem de “visões puramente

ólicas”, pois o que está em jogo é ultrapassar as barreiras delimitadas pelo saber, transbordá-las, ultrapassá-las. Há um inevitável traço da cegueira que compõe ambos os textos, quando a linguagem se insere na noite. Como epígrafe de *Memórias de cego*, Derrida escolhe o seguinte trecho de Diderot: “Escrevo sem ver [...] Eis a primeira vez que escrevo nas trevas”.

Quando Jorge Luís Borges escreve *Siete noches*, o autor afirma que o livro fora seu “testamento”. Patrícia de Oliveira Leme (2019) tece considerações interessantes a respeito da questão:

o significante utilizado pelo escritor não deve ser tratado com leviandade. Ao postular o livro como um *testamento*, Borges transmite aos seus leitores algo que outrora recebera: [...] seu pai lhe deixa uma condição, *a cegueira hereditária* (YANKELEVICH, 2004, p. 173) – fato em que, em sua vida, não se inscreve de forma pontual, mas de alguma forma *punge* (Leme, 2019, p. 75)

Também no catálogo de Derrida, *punge* a questão de um auto-retrato-testamento, que se viu cego, “nas trevas”, e tendo que escrever sem ver em decorrência de sua paralisia facial. Não tratemos com leviandade a construção desse catálogo e o que ele pode dar a *ver*. A continuação da epígrafe de Diderot diz: “Por todo o lado que não houver nada, lede que vos amo”. Em torno deste nada a *ver*, entende-se que “A exposição e o texto de Derrida partem do tema da cegueira mostrando como tanto o desenho como a escrita são marcados por um intrínseco não ver que deixa ver” (Freire, 2012, p. 186). Retomando o diálogo fictício que abre *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, lembremos da seguinte pergunta: “– Deverei eu apenas escutar? Ou observar? Olhá-lo em silêncio a mostrar-me desenhos?” (Derrida, 2010, p. 10).

O traço do desenho, pensado por Derrida, recorre à lembrança para tentar dar contorno àquilo que não mais o desenhador vê, pois, quando ele observa o modelo a ser desenhado, precisa escolher entre olhar a tela onde desenha, ou olhar o objeto a ser desenhado. Entre estas duas esferas – olhar o modelo ou a tela –, entre este intervalo, surge o ponto cego. Quanto a este intervalo, lemos a passagem de *A paixão segundo G.H.*:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço (LISPECTOR, 2020, p. 96)

Os desenhos não são, e nem podem ser, cópias daquilo que se pensa ser visto. O traço é “um esquema (que) se anima na minha lembrança” (Derrida, 2010, p. 12). Nesta operação, o escritor/desenhador deverá recorrer à memória para que escreva ou desene aquilo que não mais ele vê, por isso a existência do traço para Derrida, “está sempre em memória, endividado” (Freire, 2012, p. 190).

3. Desenhos de cegos

Ao longo do romance, G.H. expressa: “Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria” (Lispector, 2020, p. 15); “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (Lispector, 2020, p. 16); “Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar” (Lispector, 2020, p. 32). Tomo os trechos destacados para guiar a leitura de *A paixão segundo G.H.* na dimensão das mãos, lendo tal inscrição como mais um indício de que a narradora escreve sem ver; afinal, ao abordar a cegueira, a questão que se molda possui uma direção: “tudo se passa entre a palavra e as mãos” (Derrida, 2010, p. 102). Para a exposição no Louvre, Jacques Derrida seleciona desenhos que contornam a cegueira, entendendo que eles “descrevem o movimento do cego avançando as mãos aos tateios para *prever sem ver* o que está diante dele e que ele deve levar em conta com as mãos, sem os olhos” (Derrida, 2012, p. 69).

O desenho de Antoine Coypel, intitulado *Estudo de cego*, nº 3, trazido por Derrida, aponta para esse movimento em que o homem, cego, estende as mãos à frente e elas se inserem antes dos olhos, próximas ao rosto, mas lá onde não há olhos que veem. O desenho de Coypel, bem como os demais que compõem a exposição do Louvre montada por Derrida, ilustra a intrínseca relação entre a cegueira e as mãos, até que alcancemos um ponto: “O tema dos desenhos de cego é antes de mais a mão” (Derrida, 2010, p. 12). Derrida também tece a hipótese do desenho como cirurgia, palavra que, a partir do grego, “significa literalmente <<o trabalho das mãos>>” (Derrida, 2010, p. 12. NT).



Figura 01. Antoine Coppel, *Estudo de Cego*.

Fonte: *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*.

Diante disso, é interessante que a mão seja um elemento constantemente convocado em *A paixão segundo G.H.*, pois aquele que não vê estende as mãos à frente como outro modo de chegar ao mundo, quer dizer, “um cego explora às apalpadelas a extensão que deve reconhecer sem ainda a conhecer” (Derrida, 2010, p. 12). O que está em jogo é a suplementariedade dos sentidos, que, nos desenhos expostos por Derrida e no romance de Lispector, deslocam-se dos olhos para as mãos. G.H. afirma: “eu aprendera a só pensar com as mãos” (Lispector, 2020, p. 27). A partir da escultura, percebe-se que G.H. contorna um saber fazer com as mãos e isso passa para a sua escrita. Entretanto, a mão que conduz a escrita de G.H., e o seu rumo ao quarto de empregada, não oferece o saber e tampouco protege a narradora do que está por vir, embora ela suplique em diversos momentos da narrativa:

- Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu - quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? Dá-me a tua mão: Dá-me a tua mão: Vou agora te contar como entrei no

inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. (Lispector, 2020, p. 95-96)

G.H. se configura como “O cego (que) não quer saber ou antes gostaria de não saber: ou seja, de não ver” (Derrida, 2010, p. 20). Ela diz: “Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi” (Lispector, 2020, p. 55). A princípio, o inseto do romance de Lispector é o que se encontra no horizonte de G.H. – o que está exposto, visível, à frente. No entanto, ela nega querer o que se mostrou à vista.

Também é interessante destacar o caráter metonímico da mão, isto é, ela se insere aí onde o corpo *todo* não aparece. G.H. chama por uma mão e, nesse gesto, apaga a dimensão de um corpo inteiro. Lendo o romance pela via da recusa de um saber totalizante, evocar este *quase corpo* se entrelaça a um modo engendrado pela narradora ao longo do seu relato. Além disso, é válido mencionar que ela evoca uma *outra* mão que não a sua. Diferentemente do cego de Coypel, no desenho de Antoine Trouvain, intitulado *Cristo a curar os cegos de Jerico*, os homens “imploram o outro, a outra mão, a mão securizante ou a mão caridosa, a mão do outro que lhes promete a vista” (Derrida, 2010, p. 13-16). Esta promessa de vista parece ser nutrida por G.H., que continua evocando e implorando pela mão ao longo do percurso. O cego guiado pela mão do outro acredita estar protegido da queda, no entanto, Derrida levanta uma pergunta: “um cego pode guiar o outro cego? Não cairão os dois nalguma cova?” (Derrida, 2010, p. 16).



Figura 02. Antoine Trouvain, segundo Antoine Coppel, *Cristo a curar os cegos de Jericó*.

Fonte: *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*

Ao colocar esta indagação, Derrida propicia um questionamento acerca da verdadeira possibilidade de ser guiado por uma mão sem que, nesse caminho, haja quedas. Antes, ele explica: “O mestre de verdade é aquele que vê e guia o outro para a luz espiritual” (Derrida, 2010, p. 16). No entanto, esse “mestre de verdade” atenta-se ao que está à frente do outro, mas “não reparas na trave que está na tua própria vista” (Derrida, 2010, p. 16). Entende-se, então, que há algo sempre cego neste percurso. G.H. talvez solicite o impossível quando pede uma mão securizante. Recorro às “mãos pensas”, a partir de outro ponto da literatura brasileira.

No poema intitulado “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, há alguns pontos que se entrelaçam às questões delineadas na leitura de *A paixão segundo G.H.*. De início, o poema de Drummond e o romance de Lispector se tocam devido à recusa de um conhecimento totalitário. Nos versos do texto drummondiano, lemos a “impossibilidade de se configurar um conhecimento universal e categórico” (Barbosa, 2018, p. 130). Tal impossibilidade é metaforizada, no poema, pela recusa das informações infinitas que seriam dadas pela “máquina do mundo”. O ponto da luz como obtenção de saber circunscreve o texto de Drummond, a lembrar:

A *Máquina* se abre e dela sai o brilho claro e preciso, metáfora arqui-conhecida que relaciona o conhecimento às luzes, para que dela se possa ler a mensagem passada. Essa efusão de luminosidade interpela o caminho escuro que vinha sendo percorrido pelo eu lírico, escuridão constituída não pela falta de luminosidade proveniente da noite, que ocorrerá apenas ao final do poema, mas pelo nublado que emana da própria aura do eu lírico. (Barbosa, 2018, p. 132)

No último verso, lê-se: “enquanto eu, avaliando o que perdera, /seguia vagaroso, de mãos pensas” (Andrade, 1987, p. 209). Evocar a mão em um poema que desdobra a recusa do saber propicia a leitura de que ela se inscreve lá onde não é possível experienciar a verdade absoluta. A mão é o elemento que acompanha o sujeito na caminhada errante e que não se vale de uma máquina do mundo para obter o saber; ela se alia ao “sujeito do erro”, isto é, aquele que frui “com o seu sofrimento e a sua errância, como se a escolhesse, no risco da queda, como se brincasse a procurar o outro no decurso de um sublime e mortal jogo da cabra-cega” (Derrida, 2010, p. 20). Derrida faz tais considerações a partir do desenho de Coypel que traz um homem vendado, mas que entrega o corpo inteiro ao avanço incerto na escuridão. O desenho intitula-se – não poderia deixar de se intitular – como *O erro*.



Figura 03. Antoine Coypel. *O erro*.

Fonte: *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*.

Derrida detém-se no véu para analisar o querer do homem em torno do não ver. Ao vendar-se, ou ser vendado pelo outro, sabe-se que o homem consegue alcançar o véu e retirá-lo dos olhos, entretanto, não o faz. Quanto a isso, “Está em jogo o seu querer, é ele que se encontra assim <<vendado>>, com os olhos vendados” (Derrida, 2010, p. 20). Lê-se, então, um percurso *gauche*, torto e errante delineado por aqueles que não querem ver. Nos textos tomados aqui, intrinsecamente, o véu inscreve-se sobre os olhos, não é retirado por G.H., tampouco no poema de Drummond e, assim, ambos negam o saber oferecido pela máquina do mundo. A preferência por um caminho delineado por um não saber, que rompe com o absoluto, faz com essas mãos não agarrem o conhecimento e que sigam pensas, como lemos:

não é mais a cabeça que tomba no desespero da impossibilidade, mas a mão, membro que carrega a potência da escrita, e que diante a imprescindível tarefa da escrita ficará sempre em estado penso no duplo sentido do termo, ponderando as soluções para todos os seus conflitos, mas se tornando torto por não conseguir resolvê-los. (Barbosa, 2018, p. 135)

As “mãos ávidas” dos cegos são “errantes também” (Derrida, 2010, p. 13). Embora se valham da intenção de orientar o cego na noite, os que não veem não deixam de “per-correr o espaço como se corre um risco” (Derrida, 2010, p. 13). O trajeto dos cegos ancorados pela mão é errante, duvidoso; nele, não se pode atestar nenhuma certeza. A mão, por mais que busque certa antecipação do caminho, não é inscrita como elemento que oferece o saber e que protege do que vem. Com isso, nesse ir com as mãos, há “diferença em relação à postura de um pensamento que se pretende pleno de visão ou de conhecimento, que acredita poder avançar autoritário” (Freire, 2014, p. 112). O avanço da narrativa em *A paixão segundo G.H.* é feito por meio de um tatear, na incerteza, desprovido de qualquer autoridade acerca do acontecimento. Afinal, G.H. volta de mãos vazias após o seu percurso à linguagem: “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. [...] Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias.” (Lispector, 2020, p. 177).

4. O desenho segundo Janair

“No dia anterior a empregada se despedira” (Lispector, 2020, p. 22), lê-se sem saber ao certo o que ocorrera para que a moça não mais trabalhe no apartamento. Ao iniciar a arrumação, G.H. inicia pelo quarto de empregada. A decisão é pautada na impressão de que o cômodo “devia estar imundo” (Lispector, 2020, p. 32). Ao adentrá-lo, ela deixa cair as impressões prévias quando o vê tal como ele está: limpo, organizado, bem diferente da ideia preconceituosa de que estaria sujo, consolidada pela forma como a classe média alta enxerga tal segmento da casa. No interior do aposento, G.H. se depara ainda com um “mural oculto” (Lispector, 2020, p. 37), preso à parede próxima à porta, parte que a princípio não ficara à vista da narradora. A interioridade dele, o desenho, expunha três corpos nus com carvão, mas era uma “nudez vazia”, que “vinha apenas da ausência de tudo o que cobre” (Lispector, 2020, p. 37).

“Os fariseus, estes homens da letra, são no fundo cegos. Não vêem nada porque olham para fora [*au-dehors*], apenas (olham) o exterior [*dehors*]. É preciso convertê-los à interioridade.” (Derrida, 2010, p. 25). Ao se deslocar à interioridade do aposento, ao desenho, o que se engendra no romance de Lispector são passagens à visibilidade. Aos olhos de G.H., o desenho “não era um ornamento: era uma escrita” (Lispector, 2020, p. 38) e se constitui como uma “mensagem bruta” (Lispector, 2020, p. 38) a ser lida por ela. Afinal, a proprietária entende estar sendo retratada pelas formas feitas a carvão por Janair. A partir do desenho, lê-se: “Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.” (Lispector, 2020, p. 38). Quando G.H. olha o desenho e abre-se a ser olhada por ele, a narradora permite um furo na representação. A dona do apartamento abdica do olhar pessoal e se abre ao de Janair, afinal, quando ela vê o desenho, a “inscrição torna-se para G.H. o próprio olhar da empregada.” (Trocoli, 2015, p. 58).

Embora tenha partido, ela deixa no apartamento os rastros de sua presença espectral; o desenho é a “presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa” (Lispector, 2020, p. 39). Tais rastros vão sendo tateados pela narradora, momento em que ela toca em fragmentos: “A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. Mas seu nome – é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair.” (Lispector, 2020, p. 38). A partir da “mensagem bruta” endereçada a G.H., alguns pontos vem à tona: “sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível.” (Lispector, 2020, p. 39). A cena é violenta e expõe

a indiferença e o ódio com os quais Janair fora tratada durante os seis meses que trabalhara na cobertura de G.H.. Assim sendo, “O retrato, riscado a carvão na pele do quarto branco da empregada, expõe fissuras sociais, vereditos morais” (Carvalho, 2020, p. 183)².

A desenhista engendra uma denúncia feita a carvão, marcada na pele da parede do quarto de empregada, o que abre uma ferida em G.H.: “O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca” (Lispector, 2020, p. 41). A “matéria de seu silêncio” se transforma, a partir do “carvão e unha”, em ecos que reverberam a presença de Janair. A narradora diz: “Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa, eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado” (Lispector, 2020, p. 41). Com a presença espectral instaurada pelo desenho, Janair finalmente se faz ser vista: o rosto, o corpo e o seu nome vem à tona na narrativa por meio das descrições da narradora.

Os traços no mural também fazem com que G.H. olhe a si mesma de um outro ponto de vista: a partir dos olhos da mulher que trabalhara como sua empregada doméstica. G.H. pergunta-se: “Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia” (Lispector, 2020, p. 22). Antes, a narradora se conhecia apenas pelo olhar dado pelas pessoas de seu “próprio ambiente”; agora, é remodelada a partir do olhar de Janair, cuja forma o leitor, sem apreendê-la, pode tatear. G.H. também se pergunta: “E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto?” (Lispector, 2020, p. 39). Tal resposta é impossível, pois na cena em que a narradora adentra o quarto de empregada, onde se inscreve o desenho de Janair, há um trânsito entre o visível, a visibilidade e o invisível. Nestas passagens, não há ponto de chegada, senão outra pergunta. Desdobro a seguir.

O possível retrato de G.H. é feito por um traço delineado pela memória de Janair: ela desenha o que não mais vê. Neste voo entre olhar a figura a ser representada e o suporte, a desenhista marca suas memórias de cega, a ruína do retrato. Eis o ponto cego. Assim como os desenhos evocados por Derrida na exposição do Louvre, Janair desenha corpos “que mantinham expostas e abertas as palmas das mãos vigorosas.” (Lispector, 2020, p. 38). A narradora também o descreve: “cada figura olhava para frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que

² Para ver mais sobre o tema, ler Sonia Roncador (2008).

ao lado existia alguém.” (Lispector, 2020, p. 37). Lê-se que o desenho expõe a incompletude na visão e que lá onde os olhos não veem, as mãos mantêm-se expostas e abertas para suplementar a vista. A radicalidade da cegueira atravessa o desenho de Janair, onde as figuras também são circunscritas por um “quase”: não há completude e certeza acerca do desenho.

Devemo-nos lembrar: “O desenhador está sempre *interessado* pelos cegos” (Derrida, 2010, p. 26), pois seu gesto já é feito à beira da cegueira, à beira de perder o ponto de referência e a verdade. O cego, segundo Derrida, tem vocação de visionário porque mostra o que não mais está ali e engendra, em alguma medida, um gesto de aprender a ver o ausente. Janair se interessa pelos cegos, pela cegueira, quando lemos a vidência enrustida em seu desenho, que ultrapassa a forma dos três corpos nus desenhados no mural. O traçado feito a carvão está além do visível.

Extraio as palavras de G.H. acerca do quarto: “Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra” (Lispector, 2020, p. 40). Quando a narradora de Lispector diz que o quarto de empregada mantêm-se sempre com as pálpebras abertas, isso também conduz, pelas mãos de Derrida, a uma espécie de cegueira que ronda o espaço invisibilizado no apartamento. Sem fechar as pálpebras, os olhos enrijecem, há uma “privação da << piscadela de olho >>”, logo, deste instante de cegamento que assegura à vista sua respiração” (Derrida, 2010, p. 39). Embora a narradora evoque as luzes, o que se inscreve são engendramentos do não ver: “não se vê senão na condição de não ver de onde se vê. Estamos aqui na lógica do solzinho colocado em abismo de que Ponge se pergunta no coração de seu imenso poema, *Le soleil placé em abyme*.” (Derrida, 2010, p. 23).

Voltando à exposição no Louvre, evoco outro desenho tomado por Derrida: o desenho do cego de Lucas de Leyde.



Anexo 4 - Lucas de Leyde, *Cristo a Curar Um Cego*.

Fonte: *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*.

O autor o entende como “menos passivo” (Derrida, 2010, p. 18) do que os demais cegos trazidos na exposição, pois, ao *mostrar* e indicar as mãos à própria cegueira, entende-se: “Ao mostrar, *faz* alguma coisa. Tal como qualquer desenho, o movimento da mão direita não se contenta em desenhar, descrever ou constatar a verdade do que é. Não representa, nem apresenta apenas – age” (Derrida, 2010, p. 18). Nesse sentido, Janair toma nas mãos o carvão e *faz* a cegueira de G.H. ter visibilidade, mostra-a. Ao desenhar e deixar à mostra o seu desenho no mural do quarto de empregada, Janair constrói um fazer. “Em um país em desequilíbrio social como o Brasil, viver significa agir. E Janair agiu. Inscreveu-se na escritura” (Carvalho, 2020, p. 187). Quando Janair desenha, talvez engendre uma certa pedagogia: ela mesma pega a mão da narradora, que tanto a solicitava, e a leva à materialidade do quarto de empregada, lugar que abriga uma das maiores desigualdades sociais na arquitetura urbana.

No texto “A vidente”, escrito por Clarice Lispector e datado de 25 de novembro de 1967, a empregada, Jandira, adentra a sala e surpreende a narradora e sua irmã ao proferir palavras proféticas: “Jandira entrou na sala, olhou sério para ela e subitamente disse: “A viagem que a senhora pretende fazer vai-se realizar, e a senhora está atravessando um período muito feliz na vida”” (Lispector, 1999, p. 48). A narradora fica encabulada e tenta justificar a fala à visita: “É que ela é vidente” (Lispector, 1999, p. 48).

Ao final do texto, a irmã diz, em tom jocoso, à proprietária: “Cada um tem a empregada que merece” (Lispector, 1999, p. 48).

Três anos antes, em 1964, a autora publica *A paixão segundo G.H.*, que se passa também no âmbito da casa e segue a lógica pertencente à classe média alta brasileira, onde está em jogo a relação entre a patroa e a empregada doméstica. No romance, o nome dela é Janair – não nos esqueçamos. A proximidade entre os nomes das empregadas é interessante e não deve ser lida com leviandade. Assim como Jandira, da crônica breve de 1967, Janair é outra personagem que atua como doméstica. Embora o tom da cena seja outro em 1964, nada jocoso, Janair engendra sua vidência através da “mensagem bruta” que se abre no quarto de empregada.

Em *A paixão segundo G.H.*, há diversas camadas que colocam em prática a linguagem que diz da cegueira, como a noite sublinhada pela narradora, como o desenho deixado por Janair. Lendo *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*, a obra de Janair, exposta no mural do quarto de empregada, configura-se como mais um desenho a dar *a ver e a ler* a cegueira. Quanto às cenas no projeto literário de Lispector, nos deparamos com a seguinte questão: “Elas apenas mostram o que está aí para quem tiver olhos de ver” (Pessanha, 1965, p. 186); olhos para se abrir na noite e ver o vazio, ler uma escrita cifrada e um desenho inscrito no “mural oculto”.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética** – 22ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Vania Baeta. BRANCO, Lucia Castello. Dois verbetes da língua pura: sonho e pulsão. **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, Ano XVI, nº 26, p. 45-60, janeiro / junho, 2012.

BARBOSA, Fábio. Pensando as mãos pensas: um estudo sobre o tema das mãos em A máquina do mundo de Carlos Drummond de Andrade. **Revista Garrafa**. Rio de Janeiro, v. 16, nº 45, p. 124-136, julho/setembro 2018.

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CARVALHO, Luiz Fernando. O i-mundo do mundo. Posfácio. In: LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020. p. 183-188.

DERRIDA, Jacques. DUFOURMANTELLE. Anne. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas**. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. **Revista Cerrados**, v.21, n. 33, Brasília, p. 231-251, 2012.

FREIRE, Maria Continentino. Por amor ao traço: uma leitura de “Memórias de cego”. **Ítaca**, vol.16, n. 34, p. 186-194, 2012.

FREIRE, Maria Continentino. *Pensar ver: Derrida e a desconstrução do ‘modelo ótico’ a partir das artes do visível*. 2014. Tese (doutorado) – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LEME, Patrícia de Oliveira. **A herança da escrita: elaborações da perda em Jorge Luís Borges**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 240. 2019.

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

LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Recurso eletrônico. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

PESSANHA, José Américo. Itinerário da paixão. **Cadernos Brasileiros**, n. 29. Rio de Janeiro, maio/jun. 1965.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RODRIGUES, Carla. **Duas palavras para o feminino: hospitalidade e responsabilidade [sobre ética e política em Jacques Derrida]**. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

RONCADOR, Sônia. **A doméstica imaginária: literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

SABINO, Fernando. **Cartas perto do coração**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TROCOLI, Flavia. **A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno**. Campinas: Mercado de Letras, 2015.