

ESCRITA E DESCONSTRUÇÃO: *A LEI DO GÊNERO EM PERSPECTIVA*

WRITING AND DECONSTRUCTION:
GENDER LAW IN PERSPECTIVE

RAFAEL HADDOCK-LOBOⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-3983-7313>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

PÂMELA BUENO COSTAⁱⁱ

<https://orcid.org/0009-0002-1436-0392>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

QUÉSIA OLIVEIRA OLANDAⁱⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-1533-9982>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Este artigo busca analisar a relação entre a escrita de Clarice Lispector e os limites do gênero literário. Para alcançar esse objetivo, iniciaremos com a concepção de gênero literário na Antiguidade, a partir de Aristóteles. Em seguida, construiremos um diálogo a partir de alguns pontos cortantes fundamentados nas reflexões de Jacques Derrida, em *A lei do gênero*, e no perspectivismo da filosofia nietzsiana. O objetivo é investigar como rasuras, fissuras, contaminações e disseminações desestabilizam a rigidez das categorias de gênero. Nesse contexto, buscamos refletir a respeito da íntima relação entre a escrita de Lispector e a desconstrução do fazer literário. Sua obra opera como um gesto cortante que interrompe o instante, *um acontecimento*, abrindo novas camadas de significados, uma abertura para enxergar a literatura sob múltiplas perspectivas.

Palavras-chave: Clarice Lispector; desconstrução; escrita; *A lei do gênero*; perspectivismo

Abstract: This article attempts to analyze the relationship between Clarice Lispector's writing and the boundaries of literary genre. To achieve this goal, we will start with the conception of literary genre in Antiquity, starting from Aristotle. Next, we will make a dialogue from some cutting points based on the reflections of Jacques Derrida in *The Law of Gender* and the perspectivism of Nietzschean philosophy. The aim is to explore how erasures, ruptures, contamination and diffusions destabilize the rigidity of gender categories. In this context, we seek to reflect on the intimate relationship between Lispector's writing and the deconstruction of literary production. Her work functions as a cutting gesture that interrupts the moment, *an event* and opens up new layers of meaning, an opening to see literature from multiple perspectives.

Keywords: Clarice Lispector; deconstruction; writing; *The Law of Gender*; perspectivism

*Às vezes penso que comecei
a escrever para dar lugar
à pergunta errante que
me assombra a alma e,
a machadadas, me corta o corpo.*

Hélène Cixous, *A chegada da escrita*

Notas preliminares: A *arte poética* de Aristóteles

Não é de hoje a querela sobre gênero literário, sendo uma questão que perpassa o Ocidente desde Aristóteles. Daremos, então, início à nossa jornada desestruturadora, respeitando e acolhendo a tradição, apresentando brevemente esse assunto na filosofia aristotélica, a fim de compreender com mais clareza o movimento tecido na contemporaneidade por Jacques Derrida.

A *Poética* de Aristóteles é uma das primeiras referências na discussão sobre os gêneros literários. Como afirma Rafael Barbosa, em seu artigo intitulado *Quando o irreal é mais verdadeiro que os fatos*, “nós sempre retornamos a ela porque ela é inspiradora e favorece tanto a criação teórica quanto a prática poética” (Barbosa, 2009, p. 2). Tal obra é compreendida como um ponto de discussão sobre o modo de composição da arte mimética, segundo alguns de seus comentadores. É importante salientar que é uma obra incompleta, pois analisa a tragédia plenamente, mas não realiza o mesmo processo com o gênero comédia, já que, ao que consta, “foi isso que justificou a ideia de que partes da obra foram perdidas, defendida por leitores como Hubert Laizé, para quem: “a *Poética* constitui o pré-texto de toda a poética futura” (Pinheiro, *apud* 2015, p. 26).

Historicamente, a leitura e as primeiras traduções da *Poética* chegaram ao Ocidente através dos árabes. Percebe-se na obra um caráter teórico, normativo, prescritivo e, muitas vezes, descritivo. A primeira tradução foi realizada por Averróis, um dos mais importantes filósofos árabes que viveu em Córdoba, na Espanha, no século XII. Trata-se de um texto que ditou os cânones de vários estilos literários, pode-se, aqui, destacar a teoria de Platão. Dessa forma, a relevância de Aristóteles na formação do que entendemos por arte e, principalmente, literatura, é essencial. A ação de mimetizar é constitutiva dos seres humanos desde seu nascimento. Por isso, a abordagem de Aristóteles é taxativa ao

afirmar que a comédia e a tragédia são imitações das ações humanas, em que a primeira imita ações inferiores, e a segunda, ações elevadas, o que justifica sua finalidade mais nobre. O objetivo de Aristóteles não é julgar as obras literárias, mas refletir sobre elas e descrever como produzir uma grande obra trágica por excelência. É inegável a influência dos poetas trágicos e de Platão na elaboração aristotélica sobre *mimesis*, mas, mesmo assim, é preciso ressaltar a existência de uma divergência com o diálogo platônico sobre a imitação.

Destaca-se, aqui, a teoria de Platão, sobretudo as questões apresentadas no *Ion* e na *República*, nas quais encontramos uma depreciação da arte mimética, acusada de corromper a alma humana, pois, de acordo com o posicionamento do filósofo, o artista pode representar a virtude sem ser virtuoso, afastando-se da ética e, consequentemente, do caminho do belo, do bom e do justo. Isso acontece porque, dada a natureza imitativa, a arte sempre estaria afastada da verdade e não deveria ser base para a educação do homem grego. É bem verdade que foi a partir da concepção platônica de mimese que se separou ou pretendeu se separar “o universo mimético das artes do campo das ações propriamente reguladas pelo conhecimento ético” (Pinheiro, 2015, p. 14).

No entanto, Aristóteles observa que a arte mimética pode ser entendida como pura e simples. No que diz respeito à imitação, ao contrário de Platão, ele não afirma que o poeta está afastado da verdade. Para o estagirita, a arte mimética, especialmente a trágica, não define o valor artístico, mas, sim, o valor da verdade. Nessa perspectiva, Fernando Santoro, em seu texto *Aristóteles e a arte poética*, salienta: “[...] se, para Platão, a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação” (Santoro, 2010, p. 45). Uma das questões da obra é que o ser humano se compraz em imitar desde criança e é de sua natureza a *mimesis*.

Como afirma Aristóteles, é da natureza humana imitar desde a infância, o que difere o homem de outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender por meio dela. A *mimese*, conceito herdado de seu mestre Platão, ganha uma nova interpretação, em que podemos constatar que imitar ou contemplar o imitado permite pensar e refletir sobre determinadas ações e ainda provocar alguma forma de prazer. Somando-se a isso, “aqueles que realizam a mimese mimetizam personagens em ação” (Aristóteles, 2015, p. 47). Devemos ressaltar que a *mimesis* pode ser realizada de três maneiras e é importante

entender essa distinção pelo modo de imitação, pelo objeto imitado e pelo meio de se realizar a imitação. Como afirma, então, é pelos meios (*heteróis*), objetos (*hétera*) e modos (*hetéros*) que se compõe a imitação. Dentre as mais importantes reflexões sobre a tragédia, merece destaque a interpretação como uma arte poético-mimética, pois possui todos os meios de imitação, por imitar ações nobres e por ter um enredo dramático, por meio do qual, inegavelmente, a catarse é alcançada, conforme veremos adiante.

Segundo Rachel Gazolla, em *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*, esse gênero possui um movimento perceptivo-emocional, que passa valores durante o espetáculo. Segundo a autora, o interlocutor está exposto ao intenso reconhecimento de sua identidade veiculada pelo *éthos*, vigente de modo perturbador. Então, a purificação acontecerá de maneiras diferentes para cada plateia, pois diz respeito ao modo de sentir de cada um. Trata-se da imitação de realidades dolorosas, tendo como matéria-prima os mitos que podem proporcionar deleite e entusiasmo. Nesse prisma, dentro da trama trágica, o mito é fundamental.

Essas notas preliminares nos remetem à Antiguidade para percebermos como a ideia de gênero foi constituída no Ocidente. A imitação e a tensão entre o fazer literário-filosófico são aspectos fundamentais para compreendermos a desconstrução proposta posteriormente por Jacques Derrida. O filósofo, ao questionar as hierarquias tradicionais do pensamento ocidental, evidencia como a filosofia e a literatura se cruzam em um jogo de significações que desafia a ideia de significados fixos e absolutos. Sua abordagem desconstrutiva revela que toda escrita é, em alguma medida, uma *imitação transformadora*, uma abertura para o deslocamento contínuo de sentidos que desestabiliza dicotomias. A querela entre literatura e filosofia não apenas antecede, mas também fundamenta o gesto desconstrutivo, demonstrando que o próprio pensamento se dá em um processo de desconstrução.

Primeiro ponto cortante: Jacques Derrida e a desconstrução

Nas *im-possibilidades* e na experiência com a escrita, o *corte*, como uma operação textual, abre brechas para o perspectivismo de interpretações — olhar para as miudezas de um texto e, nesse sentido, o *por-vir* da desconstrução. Como Jacques Derrida sugere, podemos ver além das estruturas que são fixadas aos significantes. Isso significa olhar as

possibilidades, visualizar camadas e, assim, repensar as formas fixas de um texto. Com efeito, nossos pontos de corte se apresentam como uma tentativa de desmantelamento e uma estratégia textual que nos permitem uma abertura para o *por-vir* da desconstrução.

No que concerne ao termo desconstrução (*déconstruction*), ele aparece primeiramente na *De la gramatologie*, em 1967, e distingue-se de ‘*Destruição*’, questão cara a Derrida, pois vai na contramão do alemão Martin Heidegger: “*Destruktion ou Abbau*”. É uma discussão intensa, mas que se torna a base para compreendermos os movimentos derridianos e pensar a questão do gênero literário.

Em *Aprender finalmente a viver*, Derrida elucida:

Desde o início do meu trabalho, e isso seria a própria 'desconstrução', eu permaneci extremamente crítico com relação ao europeísmo, ou ao eurocentrismo [...]. A desconstrução é um empreendimento em geral que muitos consideraram, com toda razão, como um gesto de desconfiança com relação a qualquer eurocentrismo. (Derrida, 2005, p. 41–42)

Com base em suas elucubrações, Rafael Haddock-Lobo, em *Derrida e a experiência colonial: para o outro lado do Mediterrâneo e além*, afirma que:

Portanto, se há algum começo da desconstrução, sendo que esta sempre se preocupou em ser, justamente, uma crítica ao começo, se a tríade literária que se publicava em 1967, o tal labirinto ao qual se refere Derrida em Posições, pode ser pensada em termos de arquitetura filosófica (mesmo tendo *A voz e o fenômeno* como aquela que viria antes), *Gramatologia* é, contudo, a obra que traz de fato Derrida à cena filosófica, sobretudo por seu impacto na comunidade acadêmica mundial. Nesse sentido, supondo que o projeto gramatológico impulsiona o movimento da obra derridiana, é de se estranhar que seu primeiro enunciado, o que anuncia a relação entre etnocentrismo e logocentrismo, tenha sido, em quase sua totalidade, deixado de lado pelos intérpretes de sua obra, sendo privilegiadas em sua maioria outras facetas do logos, como a fala e o falo, e mesmo, mais recentemente, o carnocentrismo (Haddock-Lobo, 2019, p. 24).

O que vale aqui observar, como central à desconstrução, em miúdos, para não alongarmos a discussão longa, é que não se trata “de um movimento negativo de destruição, de desarticulação ou de decomposição do pensamento” (Siscar, 2012, p. 16). Segundo Dirce Eleonora Nigro Solis, em *Derrida, um filósofo difícil*, primeiramente, Derrida relutou em assumir a concepção que viria a ser conhecida como desconstrução. No entanto, ao examinar sua obra, Derrida foi o principal responsável por essa associação. Em uma carta ao filósofo japonês Toshihiko Izutsu, conhecida como *Carta a um amigo japonês*, sugere que o termo *Destruktion*, presente em *Ser e tempo*, de Heidegger, seja traduzido como *desconstrução*, e não como *destruição*.

Derrida argumenta que Heidegger não estava se referindo à queda da metafísica ocidental. Assim, na carta, buscou apresentar a diferença de tradução. Com essa *palavra*, ele expressava “uma operação relativa à estrutura ou à arquitetura dos conceitos fundadores da ontologia ou da metafísica ocidental” (Derrida, 1987, p. 388). Dirce Solis afirma que, para Derrida, a desconstrução é *acontecimento*:

O acontecimento traz o insólito do tempo, que ultrapassa a alternância entre temporal/intemporal, histórico/eterno, visando tanto um tempo mais profundo, quanto seu desvelar-se na superfície. Traz o imprevisível, o intempestivo. Para Derrida trata-se de saber, então, como a desconstrução acontece. O tempo do acontecimento não é homogêneo ou linear, cumulativo ou circular, e é tanto para Deleuze como para Derrida, coextensivo ao conceito de diferença. O jogo das diferenças está proposto além dos dois primeiros, em Foucault e Blanchot e de uma certa forma em Heidegger, em detrimento principalmente dos movimentos opositivos entre identidade e suas sombras, ou do domínio da representação (Solis, 2022, *grifo nosso*, p. 6).

No entendimento de Derrida, portanto, a desconstrução é um acontecimento que está no *por-vir* — *à venir* —, isto é, “aquilo que há de vir ou que advém”, aspecto que se configura como uma marca da desconstrução e da *indecidibilidade* que a constitui. De acordo com Dirce Solis, essa relação com a palavra *desconstrução* sempre foi complicada para o filósofo argelino, em razão da herança filosófica e da questão da tradução. Ela menciona que se trata de uma velha palavra francesa, apontada, inclusive, pelo dicionário *Littré* como em desuso:

Segundo o Littré ‘déconstruction’ e ‘déconstruire’ possuem um certo valor de arcaísmo em dois sentidos: por um lado, uma conotação gramatical, linguística e retórica e por outro lado um alcance maquínico. Desconstruir refere-se tanto a desfazer os termos de uma frase, quanto a desmontar determinada máquina a fim de transportá-la para outro lugar. Indica, então, a impossibilidade de voltar atrás ou reconstruir de maneira idêntica à anterior, tanto no caso de palavras ou de máquinas. Para a desconstrução haveria um deslocamento sem possibilidade de retorno de modo idêntico ao ponto ou forma inicial. Isto valerá para textos de todas as espécies (filosóficos, literários, artísticos etc.), para a tradução e a metáfora. (Solis, 2022, p. 7).

Derrida enfatiza que a desconstrução não é análise, crítica ou método, bem como não é crítica, seja em sentido geral ou kantiano. Embora alguns possam tentar transformar a desconstrução em uma metodologia de leitura e interpretação, Derrida alerta que isso pode levar a uma reapropriação e a uma domesticação da desconstrução pelas instituições acadêmicas.

Portanto, a desconstrução também não é um modo de ler ou uma fórmula para interpretação. Em linhas gerais, o filósofo da desconstrução estabelece dois momentos da

tarefa desestruturadora, em *Posições* (2001): 1. Leitura interna dos textos para marcar oposições binárias e seus limites; 2. inversão (*reversement*) e deslocamento (*déplacement*) dos termos metafísicos para emergir e pensar quase-conceitos, o que podemos perceber na leitura derridiana de Dirce Solis, com relação ao texto filosófico, mas que,

podendo ser estendido a outros textos, como o texto-literário, por exemplo, Derrida estabelece a princípio dois momentos da tarefa desestruturadora. O primeiro consiste, Derrida explica em *Positions* (1972(c)), *Posições* (2001), numa leitura interna dos textos ditos metafísicos com a finalidade de marcar a série de oposições binárias neles presentes, verificando seus limites e como essas mesmas oposições continuam atuando de forma paradoxal. Delimita-se, então, o campo a desestruturar, pela inversão (*renversement*) das teses e postulados filosóficos. A fase de inversão desmantela os termos metafísicos e em seguida uma nova etapa se inscreve como “exterior” ao texto analisado. Derrida nomeará deslocamento (*déplacement*) a este novo momento (Solis, 2022, p. 8).

Tal é a tarefa desestruturadora: inverter os termos de uma proposição e deixar emergir um novo conceito (ou “*quase-conceito*”). Nesse ínterim, é um movimento de inverter os termos, deslocá-los, designar um pensamento ou um idioma de pensamento filosófico. Marcelo José Derzi Moraes, em *Desconstrução da colonialidade*, afirma que “A desconstrução nos ensina a jogar com as sobras, com o que transborda, com o que escapa. Diante disso, só nos resta sempre desestruturar essa colonialidade, deslocando, esgotando, pressionando, tensionando, levando aos limites, abrindo aos seus possíveis e devires” (Moraes, 2024, p. 49). Nesse jogo de repetição, o deslocamento advém como uma tentativa de tensionar os limites e lidar com as *restâncias*.

Segundo ponto de corte: *A lei do gênero*

Jacques Derrida, em *A lei do gênero*, texto apresentado pela primeira vez em 1979, aborda um tema que ganhou relevância em sua trajetória. O filósofo franco-magrebino começa com uma provocação, ao dizer que não pretende “misturar os gêneros”: “NÃO MISTURAR os gêneros. Não misturarei os gêneros. Repito: não misturar os gêneros. Não o farei. Suponham agora que eu deixe esses enunciados ressoarem sozinhos” (Derrida, 2019, p. 251). Derrida menciona: “Vocês poderiam ouvir “não misturar gêneros” como uma ordem breve” (2019, p. 252). Uma lei do deve-se ou não se deve cumprir e, diante dessa ordem, todos parecem saber os limites e as bordas do que constitui um gênero.

Ao provocar essa questão, abre uma porta: “*sim, sim*”, pois é como se, ao ouvir a

palavra gênero, um limite se delineie. E, nesse sentido, quando um limite é fixado, a norma e a rigidez não demoram a aparecer: “Assim, a partir do momento em que o gênero se anuncia, deve-se respeitar uma norma, não se deve ultrapassar uma linha demarcatória, não devemos nos arriscar à impureza, à anomalia ou à monstruosidade” (Derrida, 2019, p. 253). Essa lei vale para todos os gêneros: não se deve misturar. Dada essa constatação, Derrida nos convoca a pensar sobre esses limites: e se fosse impossível não misturar os gêneros, existindo de antemão uma contaminação?

Essas questões permeiam suas indagações e reflexões em *A lei do gênero*, concebendo a contaminação como um princípio disruptivo que subverte as regras e normas do “gênero literário”. Por meio de uma metáfora da teoria dos conjuntos, ele ilustra como a contaminação cria uma relação de participação sem pertencimento, em que a fronteira entre o interior e o exterior se dissolve.

Essa dissolução gera consequências singulares e inimitáveis, desafiando a ideia de uma identidade fixa e essencial. A lei que protege algo é, paradoxalmente, ameaçada por uma *contra-lei* que a constitui e a torna possível. Essa *contra-lei* condiciona a lei original e a torna inabordável e intransbordável, em virtude de suas implicações e consequências, que serão exploradas em detalhe posteriormente, bem como marcada por uma naturalização de estruturas e formas típicas, consideradas informidade por Derrida: “A lei e a contra-lei intimam-se e delatam-se mutuamente nesse processo” (Derrida, 2019, p. 254). Em outras palavras, o que podemos compreender com essas constatações é que Derrida nos conduz a pensar sobre o que constitui as formas e regras do que é, por exemplo, um romance ou uma crônica. Nesse sentido, quando pensamos em um gênero literário, pressupomos que ele possua uma pureza essencial que nos permite defini-lo e distingui-lo de outros gêneros.

No entanto, como Derrida argumenta, essa pureza é uma ilusão. A *contra-lei* do gênero, segundo Derrida, é que ele é sempre contaminado por outros gêneros, e que sua identidade é sempre instável e provisória. Isso significa que, ao tentar definir um gênero literário, estamos lidando com um conceito que já está contaminado por outras influências, e que sua pureza é apenas uma *ficção*. Assim, a ideia de um gênero literário puro e essencial é desestabilizada, e a *contra-lei do gênero* revela sua complexidade e ambiguidade. Ele não pretende, então, esmiuçar a história dos gêneros literários, pois a teoria dos gêneros literários possui uma história complexa e heterogênea. Segundo o

filósofo da desconstrução:

não vou me envolver no debate apaixonante da poética sobre a teoria e da história da teoria dos gêneros, sobre a história crítica do conceito de gênero desde Platão até nossos dias. Primeiro porque temos hoje à disposição trabalhos marcantes, aos quais muito foi acrescentado recentemente, quer se trate do material ou das análises críticas (Derrida, 2019, p. 255).

O pensador argelino retoma a escrita de *Poétique*, de autoria de Genette, especialmente o ensaio *Genres, ‘types’, modes* (1977). Segundo a abordagem do autor, existe uma certa naturalização dos gêneros, e isso leva a uma deturpação da história da teoria dos gêneros que atribui a Platão e a Aristóteles conceitos que não lhes cabiam. Além disso, essa abordagem ignora a diversidade e a complexidade do campo literário. Genette destaca a importância de reconhecer a historicidade e a construção social dos gêneros literários, em vez de considerá-los como naturais e imutáveis. Para Derrida, “a lei que o protege está antes de tudo e intimamente ameaçada por uma *contra-lei* que a constitui, a torna possível, a condiciona, e se torna por esse meio inabordável e intransbordável” (Derrida, 2019, p. 254).

Em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), o filósofo franco-magrebino conta um pouco da sua trajetória intelectual, oscilando sempre entre uma coisa e outra, “entre a filosofia e a literatura”. A partir dos ecos de Nietzsche, Rousseau e Gide, Derrida foi direcionado para “algo da escritura que não era nenhuma coisa nem outra”, um tipo de “desejo autobiográfico”, ligado a confissões. O escritor de *Esporas* comenta que seu sonho não era “com uma obra literária nem com uma obra filosófica, mas sim com tudo o que ocorre, acontece ou deixa de acontecer [...]” (Derrida, 2014, p. 47).

Veremos que esse movimento perpassa a obra de Clarice Lispector, bem como os interesses derridianos, quais sejam, nem filosóficos, nem literários, mas ao mesmo tempo seguem sendo os dois, em um gesto duplo, como em um processo de contaminação e disseminação. Derrida nunca pretendeu ser um teórico da literatura, mesmo tendo admitido em entrevista que ficou tentado a estudar literatura, influenciado principalmente por Sartre e Camus. Nesse sentido, suas paixões pela filosofia e pela literatura se embaralham, se misturam, disseminam-se uma na outra.

Nos rastros dessa *Estranha instituição chamada literatura* (2014), o filósofo da desconstrução deixa muitas marcas. O “resto como coisa escrita” (2014, p. 50) retira a essência da literatura e, assim, percebemos que ela tem o poder de dizer tudo, *tudo aceitar*,

tudo receber, tudo sofrer e tudo similar.

Completada a breve tarefa de falar sobre esses cortes, nosso próximo ponto de corte é pensar os golpes a marteladas no processo da “*Desconstrução*”. Aqui, seria melhor falarmos de demolição do fazer filosófico-literário, a partir de Nietzsche e seu perspectivismo.

Terceiro ponto cortante: escrita a golpes de martelo

Friedrich Nietzsche é aquele que faz filosofia a golpes de martelo. Um filósofo-escritor, cujo estilo esporante¹ “perfura e extrai as potências apotropaicas dos tecidos, telas e véus que vendam, que se enrolam e desenrolam” (Derrida, 2013, p. 25). Além de filosofar com o martelo, ele escreve como dinamite. Um autor que, como seu *Zaratustra*, escreve com sangue, com o corpo todo, com a vida. Caminhando na contramão da escrita sistemática que preponderante na tradição ocidental, Nietzsche elabora uma espécie de experimentação da escrita, escrevendo cada texto de uma maneira, manuseando as palavras “como numa dança, ora aforismática, ora dissertativa, ora poética, ora metafórica” (Olanda, 2024, p. 273).

Em sua autobiografia intelectual, sobretudo na seção *Por que escrevo tão bons livros*, o pensador fala acerca de sua arte do estilo, sendo atravessado por uma multiplicidade de estados interiores. Esse estado, por sua vez, ecoa no modo nietzschiano de tecer. O filósofo realiza uma escrita heterogênea, praticando, conforme comenta Jacques Derrida, todos os gêneros. Pode-se, assim, dizer que a escrita nietzschiana é uma escrita da diferença ou, como salienta Mónica Cagnolini em referência ao que o filósofo franco-magrebino citou, “a escrita de Nietzsche, então, é mais do que um exercício de diferença, movimentos tidos como ‘modos de pensar’” (Cagnolini, 1999, p. 3). Um exercício, portanto, que se encontra sempre no mar das muitas possibilidades ou, em termos derridianos, uma escrita que se encontra no campo da disseminação, feita em dobras (Olanda, 2024, p. 21). Essa preocupação com o estilo se dá por diversos fatores, sobretudo, pela concepção de Nietzsche de que pensamento e forma se entrelaçam, e isso se conecta intimamente a seu perspectivismo, a seu olhar múltiplo para a vida.

¹ O termo “estilo esporante” foi retirado da tradução feita por Carla Rodrigues e Rafael Haddock-Lobo de *Esporas: os estilos de Nietzsche* (2013).

No que tange à etimologia de perspectivismo, entende-se ser uma palavra que vem de perspectiva e que pertence ao campo semântico *sperece*, olhar, ver; *perspicere*, olhar, perceber, ver através de; ver por dentro; atravessar com o olhar, conforme Giacoia (2023). Perspectivas, portanto, sempre implicam e pressupõem pontos de vista. Embora Nietzsche tenha refinado o perspectivismo na sua fase madura — conforme cunhou a fortuna crítica —, sobretudo após atravessar importantes acontecimentos, como a morte de Deus e a vontade de poder, podemos perceber as múltiplas perspectivas adotadas desde a juventude, quando o pensador desenvolveu uma série de procedimentos, metáforas e analogias com um teor perspectivista. Nota-se que essa noção é plural, aproximando-se ainda dos afetos e impulsos, e se atrela à crítica nietzschiana do sujeito.

Nietzsche utiliza o termo “perspectiva” em diversos manuscritos e de diferentes formas. Vemos essa menção no ensaio *Tentativa de autocritica*, escrito alguns anos após a publicação de *O nascimento da tragédia*, como forma de o próprio Nietzsche se retratar e se auto refutar, colocando em xeque sua aproximação com a música de Richard Wagner e com as filosofias de Kant e Schopenhauer. Nesse ensaio, o filósofo alemão alega que “toda a vida repousa sobre a aparência, a arte, a ilusão, a óptica, a necessidade do perspectivístico e do erro” (Nietzsche, 2007, p. 17). Nota-se também esse termo nas *Considerações extemporâneas*, no ensaio *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*, bem como no Livro 5 de *A gaia ciência*, no parágrafo 374, quando o autor introduz o “caráter perspectivístico da existência”; ainda se encontra no prefácio de *Além do bem e do mal*, quando Nietzsche salienta que o perspectivismo constitui “a condição básica de toda vida” (Nietzsche, 2005a, p. 14). Vale mencionar uma das mais conhecidas citações quando se trata desse assunto, um fragmento póstumo de 1886, um dos mais conhecidos e mencionados: “Contra o positivismo, que se permanece no fenômeno: ‘existem somente fatos’, eu diria: não, justamente não há fatos, apenas interpretações. São nossas necessidades que interpretam o mundo: nossos instintos e seus prós e contras. Cada instinto é uma espécie de desejo de dominação, cada um tem sua perspectiva, que gostaria de impor a todos os outros instintos como norma” (FI n 7 [60], do final de 1886–primavera de 1887, KSA 12, p. 315).

Oswaldo Giacoia tece um importante comentário sobre o perspectivismo ao afirmar que essa noção pode ser interpretada como “uma desconstrução das teorias clássicas do conhecimento, podendo ser considerado, portanto, como uma ‘contrateoria do

conhecimento’, um contramovimento” (Giacoa, 2023, p. 19). Dessa forma, o que Nietzsche chama de “conhecimento”, como podemos ler no prólogo de sua *Genealogia da moral*, está condicionado por uma determinada perspectiva.

Ao folhearmos as páginas das obras de Nietzsche, veremos que, desde o seu período de juventude, ele apontou determinadas filosofias como decadentes, isto é, como degenerativas, filosofias que privilegiam sempre um além-mundo, desprezando tudo o que é corporal. Além disso, são correntes que têm uma necessidade de um *thélos*, de um fim, de uma verdade eterna e fixa, de uma certeza, tal como o socratismo e o platonismo.

Nietzsche encontra esse gesto também no cristianismo, que, inclusive, é interpretado pelo pensador alemão como o platonismo para o povo no prefácio de *Além do bem e do mal* (Nietzsche, 2005a, p. 14). O perspectivismo nietzschiano, por sua vez, está sempre fugindo das certezas e dos dogmas, por uma constante transformação dos pontos de vista, numa contínua “im-propriedade”, como comenta Mónica Cagnolini (2006). Sendo assim, é somente por um olhar perspectivístico perante o mundo que depende, no entendimento de Nietzsche, nossa conservação. É com base no devir e nas muitas interpretações que o autor de *Aurora* critica a maneira estática de conceber a vida. Portanto, a forma de conceber o mundo é plural, os estilos de escrita seguirão a mesma linha. Vejamos, então, esse movimento múltiplo em Clarice Lispector.

Quarto ponto cortante: os estilos de Clarice Lispector

Clarice Lispector borda sua escrita com tecidos plurais. Na perspectiva clariceana, escrever é o mesmo que experimentar. Seus muitos estilos são esboçados em contos, crônicas, prosas, romances, fragmentos, cartas, elaborando-se cada manuscrito de uma maneira. Enquanto escreve, Lispector não se concentra em uma direção definida, obedecendo somente ao que ela denomina como sua respiração, sendo esse seu estilo. Vejamos, então, um trecho da crônica *Respiração*, de 1969, em que a autora fala sobre isso, ao responder sobre seu processo de escrita:

Nem sei bem como se escreve. Escrever é saber respirar dentro da frase. É por algum silêncio tanto nas linhas como nas entrelinhas para que o leitor posso respirar comigo, sem pressa, adaptando-se não só ao seu ritmo como ao meu, numa espécie de contraponto indispensável [...] Minha preparação consistiu em aprender a respirar, em não trair eu mesma o meu modo de escrever que alguns chamam de estilo e eu chamo de estilo natural [...] (Lispector, 2012, p. 153).

Saber respirar entre uma frase e outra. Pausar, como fez Nietzsche no prólogo de sua *Genealogia da moral*. Ruminar e, ainda, ser amigo do lento, como no prólogo de *Aurora*. Saber respeitar o tempo do texto e, se necessário for, afastar-se dele.

Um outro gesto que marca o estilo clariceano é seu gosto pela repetição. A título de exemplo, em *A paixão segundo G.H*, Lispector inicia o romance com travessão, repetindo as últimas sentenças do final de um capítulo no início do seguinte, subvertendo a lógica do discurso. Benedito Nunes comenta a respeito desse modo desregrado de Lispector e, no que se refere a essas repetições, o pensador afirma que elas fazem parte, sobretudo, “das matrizes poéticas do estilo de Clarice” (Nunes, 1995, p. 134).

Ainda sobre o estilo clariceano, podemos destacar uma passagem em que a autora afirma em *Água viva* que escreve por “acrobáticas e aéreas piruetas”, indicando que existe uma harmonia secreta da desarmonia e que deseja não o que está feito, mas o que “tortuosamente ainda se faz” (Lispector, 2019, p. 30). A escrita fragmentária, portanto, é fundamental no “modo Clarice” de tecer. É interessante que ela escreva em qualquer pedaço de papel e que possua uma “escrita fragmentária sobre restos, sobras, resquícios de folhas” (Nascimento, 2012, p. 207).

Lispector enviou uma carta no dia 29 de setembro de 1975 para sua amiga e secretária Olga Borelli. Dentre os assuntos, ela comentou justamente a respeito de sua escrita plural que, segundo a autora, é como “uma lucidez nebulosa”. Ela escreveu também sobre seu procedimento de escrita e afirmou iniciar cada escrito “como se fosse pelo meio [...] Deus me livre começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando as notas. E depois vejo que uma tem conexão com as outras [...]” (Lispector, 2020, p. 780). Com essa carta, podemos perceber um gesto bem clariceano, que se repete em outros manuscritos, qual seja, ela é um tipo de escritora que faz do meio o lugar de sua escrita, o meio como começo, fazendo uso de uma forma incomum de começar, afinal, não são todos que começam pela metade.

Seguindo esse fio de corte, podemos demarcar um questionamento de Rodrigo S.M, presente em *A hora da estrela*: “Como começar do início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré-pré-história já havia os monstros apocalípticos?” (Lispector, 2017, p. 47). É exatamente nesse antes de tudo, num determinado meio, no entre, que a escrita de Lispector ocorre, escrita que parece não se interessar pelo fim, não quer atingir um ápice, um apogeu, mas que deseja seguir ecoando, experimentando,

gozando, tal como o gozo feminino que, segundo Danielle Magalhães (2023), “é múltiplo, cujo efeito de desencaixe é, antes, um incessante começo” (Magalhães, 2023, p. 7). É ainda como um poema, no entender de Danielle Magalhães, “que vai se dando ao longo, como os “deliciosos quases” de que falou Mallarmé [...]” (Magalhães, 2023, p. 7).

Clarice Lispector extrapola o limitado, seja na escrita literária seja na *intertroca*, promovendo diversos cruzamentos que desconstroem os conceitos e hierarquias estabelecidas pelas categorizações. Uma escrita que se abre para a possibilidade de mimetizar o que ainda não existe. Suas histórias muitas vezes são escritas por fragmentos, não são lineares, são um mosaico composto por diversos pedaços de papéis, reinventando-se uma maneira de escrever. Sobre isso, Evando Nascimento comenta que o “antilivro, antiarte, antiliteratura são formas intensivas do quase, sem se limitar ao gesto niilista das vanguardas históricas” (Nascimento, 2012, p. 53). Clarice Lispector não se considerava intelectual, muito menos literária; com efeito, os limites do gênero literário ou “a lei do gênero” não pegavam suas *escrituras*.

Retomando os comentários sobre *A paixão segundo G.H.*, Clarice diz em uma crônica que a obra é o luxo do lixo. É um romance que reinventa a forma-romance. Trata-se, portanto, de uma literatura que se re-faz, como diz a autora, ao responder às críticas feitas ao livro de contos: *A via crucis do corpo* (1974), “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”. Segundo Evando Nascimento, em *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, a “escrita claricana constitui um espaço privilegiado para pensar, a partir do solo das humanidades, os limites inclusive ou sobretudo políticos da tradição humanista” (Nascimento, 2012, p. 45).

Anteriormente, abordamos a ideia aristotélica da *mimese*. Clarice Lispector, em sua obra, radicaliza essa noção, transformando a imitação em uma forma de *conhecimento*. A autora não se limita a “imitar os animais”, por exemplo, mas a desconstruir as categorias que separam o humano do não humano. Ao explorar as zonas cinzentas da linguagem e da consciência, Lispector nos convida a uma experiência literária que desafia nossas certezas e nos aproxima de um mundo onde as fronteiras são *indecidíveis*. A autora, assim, revela-se uma “mestra da imitação animal”, não no sentido de uma mera cópia, mas como uma forma de compreender a complexidade da existência e a *intertroca* de todos os seres.

Desde Platão, a *mimesis* é condenada por estar afastada da verdade. Uma coisa é certa: as soluções para o problema da *mimesis* literária variam histórica e metodologicamente, mas compartilham uma raiz metafísica comum que as conecta teoricamente. Segundo Marco Siscar, em *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*:

fica claro que está em jogo, na literatura, uma função de abertura para a alteridade. A literatura é uma abertura para o acontecimento, isto é, para a manifestação do sentido em sua (im)possibilidade (palavra na qual os parênteses indicam uma dupla afirmação, conflituosa e indecidível) (Siscar, 2012, p. 25).

Clarice Lispector rompe com os limites da compreensão do fazer “literatura”, bem como tensiona a relação entre humano e não-humano em suas obras. Clarice opera nessas margens, bordas e rasuras. Rasurando a lei do gênero, diz: “literatura pra mim é o modo como os outros chamam o que nós, escritores, fazemos” (Lispector, 2005, p. 96). Podemos encontrar também em *Um sopro de vida* a seguinte afirmação: “Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo. O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever” (Lispector, 1999, p. 16). Nesse viés, esclarece Clarice, em *Água viva*: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (Lispector, 2019, p. 30). Ela comprehendia seu lugar na literatura e, dessa forma, rompe com os rótulos, pois, como Derrida, percebia os perigos das categorizações.

Nesse arcabouço de questões, ela *borra* os limites. Em seu conto “A quinta história”, de *A legião estrangeira*, bem como em *A paixão segundo G. H.*, traz-se a impessoalidade doméstica da barata, esse ser que atravessa a escrita de Lispector e faz transcender os limites do humano-animal. Diante do horror da existência, a escrita do acontecimento transborda a relação com o *Unheimliche*, o *in-familiar* freudiano.

Podemos encontrar esse outro(a) barata em *Onde estivesse de noite*, onde temos a abordagem de um rito em torno de um androgino (Ele-ela, Ela-ele), sem gênero definido. Em conformidade com Evando Nascimento:

A assinatura Clarice Lispector espacia sua fauna nos mais diversos textos, constituindo uma verdadeira zoo-grafia, termo que em grego designava a “pintura do vivo”. Nisso, o tornar-se-homem passa necessariamente por um tornar-se mulher, tornar-se animal, tornar-se cão, tornar-se galinha, tornar-se galo, tornar-se búfalo, tornar-se vaca, etc. (Nascimento, 2012, p. 48)

Nessa relação, G.H se estabelece com o outro, totalmente outro: a barata. Segundo

Negrini e Costa, em *Derrida e Lispector: as metonímias do comer bem* (2024)², “A personagem G.H, na experiência de alteridade, comerá o outro, o chegante. Nesse acontecimento, sua vida e os seus sentidos são questionados, como podemos ler: ‘A partir de um incidente em seu quarto, a vida da personagem passa por um acontecimento de horror’” (Negrini; Costa, 2024. p. 210). Nesse querer acolher sempre há um duplo gesto:

Com efeito, “A vida não tem apenas um sentido humano”. Nessa epifania, G.H. sente vontade de comer o outro, o estranho que agora fazia parte dela, desejava ser a barata, o animal inumano. Desejou tocar e ser tocada pelo animal. Ela lutou a vida toda pelo profundo desejo de ser tocada pelo outro, mas, quando parou de lutar e se deixou misturar com a animalidade do outro, a abertura aconteceu. Segundo os autores, é nesse jogo que “as fronteiras que separam o humano do animal vão se mostrando tênues, de modo que o binômio distância-proximidade já não pode se fazer tão claro” (Negrini; Costa, 2024, p. 212). Nesse cruzo com o olhar do *bicho*, G.H. é escancarada para as incertezas dos limites quanto ao que seja o humano, bem quanto ao que seja o animal, sempre lidando com aquilo que escapa, o que estabelece conformidade com o que Nascimento afirma sobre os romances:

A heterogeneidade desse gênero faz com que, mesmo com inúmeros abalos modernistas, certa tradição narrativa continue a ser praticada até hoje, tornando conflituoso qualquer traçado linear de uma suposta evolução que se definiria idealmente como transformação progressiva do mais simples ao mais complexo (Nascimento, 2014, p. 15).

O que fica claro, então, desse ponto de vista, é que os gêneros literários vão adotando características próprias com o decorrer do tempo, e isso vai variar de acordo com o contexto histórico e a produção literária. Isso acontece em virtude de uma relação intencional com o texto porque a literatura não se autoidentifica em seu discurso. Mas é preciso evidenciar que nenhum outro discurso o faz, seja ele filosófico ou científico. Para Derrida, a literatura tem por necessidade a relação com o outro, isto é, significa com outros discursos para se manter viva: “a literatura precisa, para sobreviver e, nos melhores casos, superviver (*o überleben benjaminiano*), abrir-se ao mundo, dialogando com outras produções artísticas e culturais” (Derrida, 2014, p. 14). Segundo Carla Rodrigues, em seu

² O artigo foi publicado pela *Revista Ítaca* (PPGF/UFRJ), no Dossiê Derrida hoje: perspectivas da desconstrução, em memória aos 20 anos de morte de Jacques Derrida. Disponível em: *Derrida e Lispector: As metonímias do comer bem*. Disponível em: <https://revistas.ufsj.br/index.php/Itaca/article/view/63861>. Acesso em: 15 de jan. de 2025.

texto *Paixões da literatura: ética e alteridade em Derrida*,

Enquanto a filosofia tem sido, acredita Derrida, uma denegação desse segredo, um segredo que não é acessível nem ao saber, nem ao conhecimento nem à objetividade, literatura tem sido o lugar privilegiado do segredo. A literatura vive então da paixão por este segredo, ela existe em função deste segredo, que resiste a qualquer decifração, um segredo constitutivo da relação com a linguagem, da relação com todo outro que é totalmente outro (Rodrigues, 2013, p. 57).

Estando interligada ao segredo, a literatura perpassa pelo mistério e mantém uma relação com todo outro que é totalmente outro. Uma esfinge: “Porque o mais surpreendente é que, mesmo depois de saber tudo, o mistério continuou intacto” (Lispector, 1999, p. 159).

Considerações finais

O movimento que realizamos foi pensar, a partir dos pontos cortantes, as aberturas que a desconstrução provoca. E, dessa forma, lidando sempre com o instante, que é sempre fugidio, as veredas trilhadas nos possibilitaram “brincar de pensar”. A escrita de Clarice Lispector é, por natureza, *um ato de desconstrução*. Sua escrita rompe com categorias fixas, desliza entre gêneros e desafia qualquer tentativa de enquadramento. Clarice nos escapa! Ela transborda e, como Derrida e Nietzsche, lembra-nos que nenhum texto pertence inteiramente a um único gênero, mas vive em uma contaminação, lida sempre com a *restância*. E não misturar gêneros é algo da ordem do im-possível. Toda escrita carrega em si uma *herança*.

Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, Derrida reforça essa ideia ao mostrar que a literatura, ao mesmo tempo que tem o poder de dizer tudo, está sempre em duplo-gesto: espaço de liberdade e de im-possibilidades. O pensamento nietzschiano caminha na mesma direção, não há uma única verdade, mas uma multiplicidade de perspectivas que se cruzam, se contradizem e se reinventam. Em Clarice Lispector, ocorre um movimento semelhante. Seus textos não apenas desmontam as convenções de escrita: desconstroem os gêneros e suas leis e também borram os limites entre filosofia-literatura.

Como Nietzsche e Derrida, Lispector escreve no limiar, em um movimento contínuo de reinvenção, no qual a linguagem não fixa significados, mas leva os conceitos à desconstrução, em uma dança, pois o pensamento “deve ser aprendido como se aprende

a dançar” (Nietzsche, 2006, p. 73).

A escrita conduz um movimento que nos permite bailar nos véus e nos desvelamentos, e foi justamente a partir dessas tessituras plurais que baseamos esta tentativa de escrita, tecendo de forma pulsante, em diálogo com várias vozes, aprendendo a *brincar de pensar*, em um ritmo de cortes e pausas, pois, como ensinam Nietzsche e Lispector, é preciso saber respirar dentro da frase, nas “linhas como nas entrelinhas para que o leitor posso respirar comigo, sem pressa, adaptando-se não só ao seu ritmo como ao meu, numa espécie de contraponto indispensável” (Lispector, 2012, p. 153). E, assim, saber respeitar o tempo do texto e, se necessário, afastar-se dele.

Referências

- ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, introdução e notas: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARBOSA, Rafael. Quando o irreal é mais verdadeiro que os fatos. *Anais de filosofia clássica*, vol. 3, p. 75–83, 2009.
- CRAGNOLINI, Mónica. Nombre e identidad: filosofar em nombre próprio. *Ponencia al X Congreso Nacional de Filosofía*, Huerta Grande, noviembre de 1999. Disponível em: http://www.nietzscheana.com.ar/nombre_e_identidad.htm. Acesso 20 de jan. de 2025.
- CRAGNOLINI, Mónica. *Moradas nietzscheanas*. Del sí mismo, del otro y del “entre”. Buenos Aires: La Cebra, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Aprender finalmente a viver*. Entrevista com Jean Birnbaum. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *Esporas*. Os estilos de Nietzsche. Tradução: Rafael Haddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução: Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Tradução: Carla Rodrigues e Nicole Alvarenga Marcello. *Revista TEL*: Irati, v. 10, n. 2, 2019. Disponível em: *Link?* Acesso em: 2 jan. de 2025.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GIACOIA, Oswaldo; PASCHOAL, Antônio Edmilson; OLIVEIRA, Jelson. *Sala de espelhos: Nietzsche e o perspectivismo*. Curitiba: Kotter Editorial, 2023.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre, RS: editora Zouk, 2008.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Derrida e a experiência colonial: para o outro lado do Mediterrâneo e além. *Ensaios Filosóficos*, vol. XIX, p. 22–36, 2019. Disponível em: https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo19/03_Ensaios_Filosoficos. Acesso em: 20 de jan. de 2025.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

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

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020c.

MAGALHÃES, Danielle. Enjambement, um lance feminino: entre o “passo de prosa” e o “passo de pomba”. *Texto Poético*, [S. I], v. 19, n. 38, p. 276–296, 2023. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/885>. Acesso em: 01. de fev. de 2025.

MORAES, Marcelo. A desconstrução da colonialidade. *Revista Ítaca*: UFRJ, Rio de Janeiro. Dossiê Derrida, v. I, n. 41, 2025. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/63606>. Acesso em: 15 jan. de 2025.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasiliense, 2012.

NEGRIS, Adriano; COSTA, Pâmela. *Derrida e Lispector: as metonímias do comer bem*. Rio de Janeiro: *Revista Ítaca*: UFRJ. Rio de Janeiro, Dossiê Derrida v. II, n. 41, 2024. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/Itaca/article/view/63861>. Acesso em: 15 jan. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral*. São Paulo: Hedra, 2008b.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*, uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1973.

OLANDA, Quésia Oliveira. A estética da escrita em Nietzsche e Clarice Lispector. *Annales Faje*, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 272, 2024. Disponível em:
<https://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/annales/article/view/5607>. Acesso em: 28 jan. 2025.

PINHEIRO, Paulo. *Introdução à poética*. Introdução e notas: Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

RODRIGUES, Carla. Paixões da literatura: ética e alteridade em Derrida. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, v. 4, 2013. Disponível em:
<https://periodicos.pucminas.br/SapereAude/article/view/5473>. Acesso em: 15 de jan. de 2025.

SANTORO, F. Aristóteles e a arte poética. In: *Os filósofos e a Arte*: Fernando Muniz. Organização: Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida*: literatura, política e tradução. Campinas/São Paulo: Autores associados, 2012.

SOLIS, Dirce Eleonora. *Derrida, um filósofo difícil*. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/501936889/Derrida-um-filosofo-dificil>. Acesso em 05 de jan. de 2025.

*Recebido em: 01/02/2025
Aceito em: 05/07/2025*

ⁱ **Rafael Haddock-Lobo** é professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ (PPGF/UFRJ) e da UERJ (PPGFIL/UERJ). Coordena o Laboratório X de Encruzilhadas Filosóficas (CNPq/UFRJ). **E-mail:** outramente@yahoo.com

ⁱⁱ **Pâmela Bueno Costa** é doutoranda em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES. Pesquisadora vinculada ao Laboratório X de Encruzilhadas Filosóficas (CNPq/UFRJ), membro do Coletivo Paulo Freire (UNESPAR). **E-mail:** costapamela58@gmail.com

ⁱⁱⁱ **Quésia Oliveira Olanda** é doutoranda em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista CAPES. Pesquisadora vinculada ao Laboratório X de Encruzilhadas Filosóficas (CNPq/UFRJ). **E-mail:** olandaquesi@gmail.com