

## **Imagens de água e transformações de personagem em *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*<sup>1</sup>**

### **Images of water and character transformation in *A paixão segundo G.H.* and *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres***

**Clara Abrão de Araújo**

**RESUMO:** Este artigo visa apresentar reflexões acerca das trajetórias de G.H. e Lóri, protagonistas dos romances *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, escritos por Clarice Lispector. É de interesse examinar como essas personagens passam por transformações, tendo como enfoque imagens de água, as quais aparecem de maneira recorrente nas duas obras. De acordo com essa abordagem, as mudanças das protagonistas foram analisadas à luz dos conceitos de anacronismo e limiar, presentes, respectivamente, nos textos de Georges Didi-Huberman (2015) e de Jeanne Marie Gagnebin (2014). Com a comparação entre os romances, foi possível observar que G.H. e Lóri apresentam, ambas, índices de indeterminação em suas percepções do mundo, ao passo que têm trajetórias diferentes no que tange às suas relações com as esferas da cultura e da natureza.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Transformação de personagem. Água. Anacronismo. Limiar.

**ABSTRACT:** This article aims to reflect upon the trajectories of G.H. and Lóri, protagonists of Clarice Lispector's novels *A paixão segundo G.H.* and *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. It is of interest to examine how these characters go through transformations with focus on references to water, which appear recurrently in both novels. Following this approach, protagonists' changes were analyzed in dialogue with the concepts of anachronism and liminality, which figure, respectively, in Georges Didi-Huberman (2015) and Jeanne Marie Gagnebin (2014). By comparing Lispector's books, we could observe that both G.H. and Lóri show signs of indeterminacy in their perceptions of the world, whereas their trajectories differ with regard to how they relate to the spheres of culture and nature.

**Keywords:** Clarice Lispector. Character transformation. Water. Anachronism. Liminality.

## **Introdução**

Este artigo busca propor leituras dos romances *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, tendo em vista as mudanças das protagonistas ao longo das narrativas. Essas transformações serão analisadas com base em suas relações com imagens de água, as quais aparecem recorrentemente em ambos os livros. Nesse sentido, serão apresentadas reflexões acerca das funções dessas imagens, com o objetivo de compreender melhor as duas obras.

---

<sup>1</sup> O presente artigo inclui resultados da pesquisa "Busca pelo autoconhecimento e imagens de água em Clarice Lispector: leituras de 'A paixão segundo G.H.' (1964) e 'Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres' (1969)", realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2023/14053-0.

Para isso, este estudo está fundamentado nas reflexões de Benedito Nunes acerca da obra de Clarice Lispector, presentes no livro *O drama da linguagem* (1989), e as proposições de Theodor Adorno sobre romances fragmentários, apresentadas no texto “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003). Cabe destacar, ainda, a importância dos livros: *Imagens e símbolos* (1991), do antropólogo Mircea Eliade, e *Diante do tempo* (2015), do historiador George Didi-Huberman, para refletir sobre imagens de água. As formulações de Jeanne Marie Gagnebin acerca do conceito de limiar, presentes no texto “Limiar: entre a vida e a morte” (2014), também fundamentam esta pesquisa.

No livro *O drama da linguagem* (1989), Benedito Nunes realiza um estudo sobre a obra de Clarice Lispector. O teórico propõe que existem certos temas, recorrentes na obra de Lispector, que formam uma “concepção do mundo” da autora, por meio da “modulação que lhes impõem determinados motivos (...) que aparecem frequentemente” (p. 99). Sob essa perspectiva, seria possível ampliar a compreensão de um tema como o de transformação de personagem, por meio de sua relação, por exemplo, com o motivo da água, que é recorrente nos romances analisados. Assim, é de interesse analisar as mudanças das protagonistas, de maneira articulada às imagens de água, nas duas obras selecionadas.

Tendo em vista a importância da água para este estudo, cabe apresentar as proposições do antropólogo Mircea Eliade, em *Imagens e símbolos* (1991), acerca do simbolismo desse elemento. Para Eliade, as águas

precedem toda forma e sustentam toda criação. (...) a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida ou de um homem novo. (p. 151-152).

Essa proposição atesta a relevância do estudo das imagens de água em associação às trajetórias das protagonistas. Tal reflexão é de interesse, porque, além da presença recorrente dessas imagens em momentos decisivos nas narrativas, a própria água tem implicada, em seu simbolismo, a possibilidade de transformação do sujeito, segundo o estudo do antropólogo.

## **A forma fragmentária**

Uma característica importante tanto de *A paixão segundo G.H.* quanto de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é sua forma fragmentária. A fragmentação é um elemento constitutivo dessas narrativas, e essa constatação permite elaborar algumas reflexões acerca das trajetórias das protagonistas dos romances. Em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), Theodor Adorno propõe o conceito de “variação da distância estética” para descrever a maneira como os narradores de romances modernos apresentam as histórias: “a distância estética (...) varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” (p. 61). Essa oscilação no que tange à perspectiva empregada pelo narrador gera o efeito de choque, o qual “destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida.” (*ibid.*). A variação da distância estética pode ser observada nos romances abordados neste artigo, na medida em que as narrativas são apresentadas, ao longo dos livros, sob diferentes ângulos, de acordo com os quais variam as formas como o mundo é apreendido e apresentado ao leitor.

Esse modo de narrar, para Adorno, é a resposta “a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação.” (*ibid.*). Assim, a variação da distância estética corresponde a uma necessidade de posicionar-se frente ao mundo contemporâneo, visto que “antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador.” (*ibid.*, p. 56). Trata-se de assumir uma posição contrária à contemplação, a qual não é mais adequada em uma realidade marcada por experiências de violência, propiciadas por governos autoritários e totalitários, por exemplo.

### **Dificuldade de narrar**

Em consonância com essas ideias propostas por Adorno, é possível compreender a fragmentação, presente nos livros estudados, como um elemento historicamente motivado, na medida em que dialoga com o momento de tensão e perplexidade que marca uma parte da realidade social da segunda metade do século XX. A perplexidade frente à existência no mundo também aparece como uma característica das personagens de *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Em ambos os

livros, as experiências vivenciadas pelas personagens implicam, frequentemente, em dificuldades de narrar esses eventos.

*A paixão segundo G.H.* se inicia com comentários da narradora-protagonista acerca da dificuldade em explicar com precisão o que lhe acontecera no dia anterior. As primeiras frases do romance tematizam a falta de compreensão acerca da experiência vivida: “----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” (Lispector, 1988, p. 9). À dificuldade de compreensão segue o comentário do esforço para narrar essa vivência, em:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? o resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa (*ibid.*, p. 11).

Assim, observa-se o empenho inicial de G.H. em encontrar uma forma capaz de organizar sua realidade. É relevante, para este estudo, a menção ao processo de “dissolução”, vinculado à simbologia da água. Ao refletir sobre a experiência de G.H., José Miguel Wisnik, no artigo “Diagramas para uma trilogia de Clarice” (2018), propõe que a entrada no quarto de Janair provoca, para a protagonista do romance, uma “experiência radical que subverte seu mundo, sua autoimagem, e que a arroja num abismo narrativo em que tenta dar conta da experiência inenarrável.” (p. 299).

Segundo Wisnik, a dificuldade em narrar está vinculada a uma experiência que transforma a maneira como G.H. percebe si mesma e sua realidade. A relação entre o esforço narrativo e os impasses na compreensão de si está presente não só em *A paixão segundo G.H.*, como também em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Um outro ponto em comum aos romances diz respeito ao fato de que ambas as protagonistas são mulheres. Quanto a isso, Benedito Nunes propõe que as personagens femininas de Clarice Lispector são “personalidades fraturadas, divididas – ‘um feixe de Eus disparatados’ –, que se surpreendem por estarem existindo e que não contam com o abrigo acolhedor da certeza de uma identidade.” (Nunes, 1995, p. 174). Nesse sentido, a dificuldade de compreender suas identidades, fato que se associa à dificuldade de narrar, está vinculada à condição feminina das personagens estudadas.

O começo da narrativa de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* também expõe a dificuldade de expressar a experiência vivida em palavras. No caso desse livro, a narração é em terceira pessoa e o esforço comunicativo é despendido pela protagonista Lóri, principalmente, em suas interações com Ulisses. Na tentativa de relatar a Ulisses o que sente, é narrado que:

- pois agora mansamente, embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saía agora da voracidade de viver. Lembrou-se de escrever a Ulisses contando o que se passara, mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas (Lispector, 2020, p. 13).

Nesse trecho, é possível perceber que Lóri havia vivenciado uma experiência intensa, que é descrita, pelo narrador em terceira pessoa, como voraz. No entanto, a protagonista não é capaz de transmitir a Ulisses o que lhe acontecera. Isso se relaciona com a dificuldade no emprego da linguagem verbal. Nesse sentido, há um descompasso entre o que é captado sensorialmente por Lóri e o que é “dizível”, conforme proposto nesse trecho.

Em *O drama da linguagem* (1989), Benedito Nunes relaciona os narradores dos livros de Clarice Lispector a vozes “dubitativas” (p. 168), que se entregam “aos poderes e à impotência da linguagem, distante e próxima do real extralinguístico, indizível.” (*ibid.*). Assim, Nunes argumenta que a narração, na produção de Lispector, é um “espaço literário agônico” (*ibid.*), em que estão em descompasso a necessidade de narrar e a dificuldade de transmitir o “real extralinguístico” (*ibid.*). Frente a esse cenário, a linguagem é, não raro, empregada de maneira opaca, tendo em vista falta de clareza acerca de como transmitir, por meio de palavras, a realidade vivenciada, seja como narradora protagonista, no caso de G.H., seja por meio do discurso indireto livre ou do discurso direto, por parte de Lóri.

É relevante o emprego de imagens de água como elemento recorrente nas narrações das trajetórias das protagonistas. Em ambos os romances, as imagens de água são empregadas para expressar experiências importantes para G.H. e Lóri. Esse procedimento pode ser entendido como o uso de uma linguagem diferente da cotidiana. No que tange a esse aspecto, é característico da obra da escritora a presença de uma linguagem não-convencional, como aponta Ettore Finazzi-Agrò no artigo “O duplo e a

falta: construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira” (1991). Para o autor, em Clarice Lispector,

é inevitável (...) uma “desistência”: ou seja, um *desistir* que é também um *de-existir*, um colocar-se alguém ou além do simples existir, alguém ou além em relação à língua habitual, para descobrir (ou re-descobrir) uma linguagem nova e, ao mesmo tempo, antiquíssima: a linguagem passiva e “passional” com que se exprime a Diversidade que nos atravessa. (p. 61, grifos do autor).

Segundo essa perspectiva, em obras de Clarice Lispector, o tema da existência se relaciona com o questionamento da linguagem habitual e do estatuto humano das personagens. Assim, em *A paixão segundo G.H.*, o contato com o não-humano, representado pela barata, leva ao questionamento de G.H. sobre si mesma. Já em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a aproximação com a natureza permite a Lóri refletir sobre sua existência, especialmente considerando o meio social em que habita. É possível entrever dúvidas acerca da existência em elaborações de linguagem utilizadas nos romances, as quais fogem ao convencional, por exemplo, com a presença de imagens de água nas narrações de experiências significativas.

Ettore Finazzi-Agrò, em seu texto “A (im)possível resposta: Clarice Lispector e a obrigação ao testemunho” (2012), argumenta que Clarice Lispector, em algumas de suas obras, propõe uma “desarticulação da língua” (p. 9), que “pode exprimir a revolta individual conta o poder soberano” (*ibid.*). Nesse sentido, o emprego de uma linguagem que foge às convenções, com o uso de imagens de água, pode ser entendido como uma forma de se posicionar contra sociedades opressoras. Considerar a possibilidade de tal posicionamento é especialmente relevante, tendo em vista o contexto de produção de *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em que a sociedade brasileira da década de 1960 era marcada pelo início do regime ditatorial. A potência contestadora da condição social, relacionada à linguagem utilizada, também está presente em outro elemento formal, a fragmentação, conforme proposto por Adorno.

Ademais, de acordo com Mircea Eliade, em *Imagens e símbolos*, a água pode ser entendida como um símbolo. Para o autor, o símbolo é um “modo autônomo de conhecimento” (1991, p. 5) e, nesse sentido, ele pode se apresentar como uma alternativa à tradição intelectual ocidental, cujas bases são pautadas na desigualdade. Conforme afirma Rita Terezinha Schmidt, no artigo “Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino” (2012), o pensamento ocidental se

constitui com base em dualismos, e “onde há dualismos, há uma oposição binária calcada no privilégio de um termo sobre o outro, e onde há hierarquia, há controle.” (p. 5). A potência crítica desse “modo autônomo de conhecimento” (Eliade, 1991, p. 5) das imagens de água, enquanto ruptura de binarismos, será explorada mais adiante neste artigo com base no conceito de “limiar”.

Em adição, o símbolo, de acordo com Eliade, tem a função de “revelar as mais secretas modalidades do ser” (*ibid.*, p. 9), porque as imagens “expressam sempre muito mais do que a pessoa que as sente poderia fazê-lo por meio da palavra.” (*ibid.*, p. 13). Nesse sentido, as imagens de água podem ser compreendidas como possibilidades de transmissão das experiências vividas, em um contexto de dificuldade de narrar esses eventos por meio da linguagem verbal.

### **Imagens de água e contrastes iniciais**

Conforme foi comentado, na concepção de Mircea Eliade, a água se relaciona com a possibilidade de um sujeito passar por um processo de transformação. Segundo a argumentação do antropólogo, também é possível apreender que as imagens de água permitem expressar vivências do indivíduo, quando este encontra dificuldades em atribuir uma forma verbal às sensações experienciadas.

Em *A paixão segundo G.H.*, é possível observar que, inicialmente, as imagens de água estão vinculadas a uma oposição entre a secura e a umidade. Esse contraste condiz, também, com a oposição entre identidade e alteridade. O relato de G.H. se inicia com a entrada no quarto de Janair, sua antiga faxineira, a qual representa o primeiro elemento de alteridade do romance. A entrada no universo do *outro* promove um choque na protagonista. G.H. narra: “Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco” (Lispector, 1988, p. 26). Nesse excerto, observa-se a relação entre a umidade e a casa que é familiar à protagonista e, paralelamente, entre a secura e o espaço estranho do quarto de Janair. A reação de G.H. frente ao contato com a alteridade é de tentar transformá-la, aproximando-a de elementos conhecidos.

A vontade, por parte de G.H., de transformar o desconhecido em algo familiar pode ser observada, por exemplo, quando a narradora expressa seu desejo de jogar água no quarto de Janair, tido como estranho e seco: “E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse

umidade naquele deserto. (...) jogaria água e água que escorreria em rios pelo raspado da parede.” (*ibid.*, p. 30). Sobre esse trecho, também cabe ressaltar a imagem do deserto, que, nesse ponto inicial do romance, se vincula ao campo semântico da secura e da alteridade.

Conforme propõe Yudith Rosenbaum, em seu livro intitulado *Clarice Lispector* (2002), a presença da alteridade leva G.H. a refletir sobre si mesma, em uma “busca do ‘núcleo da existência’” (p. 38). Tendo isso em vista, o estudo das imagens de água é uma forma de compreender as reflexões da protagonista acerca da vida e de sua identidade, na medida em que essas imagens se relacionam com a maneira como a alteridade é proposta no romance. Para além do quarto de Janair e do deserto, a barata é outro índice de alteridade, que também será vinculada à ausência de água pela narradora-protagonista.

O contraste de G.H. com a barata leva a mulher, por “um medo grande” (Lispector, 1988, p. 35), a fechar a porta do armário contra o inseto. Nessa cena, as imagens de umidade e secura são empregadas para narrar um momento de mudança na autopercepção de G.H.: “Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte.” (*ibid.*, p. 36). Nesse trecho, a dualidade entre o seco e o úmido aparece junto da dualidade entre a vida e a morte. A esse respeito, a vida caracteriza um “fio bebível” de água, o qual também é o fio “de uma morte”. Assim, os elementos opostos “vida” e “morte” são articulados pela imagem do fio de água.

A relação entre a água e as noções de vida e morte também é relevante ao considerar que a violência promovida contra o corpo da barata levará G.H. a refletir acerca de seu próprio corpo. A respeito disso, cabe comentar que, nas reflexões acerca do corpo, é possível observar a presença de imagens de água. À medida em que G.H. desenvolve sua relação com a barata, as oposições entre ela e o inseto são mitigadas. Isso ocorre, por exemplo, na cena em que ela relembra seu aborto.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, as imagens de água estabelecem, inicialmente, um contraste entre o modo como Lóri vive e a mudança que ela deseja empreender com sua “aprendizagem”. Trata-se, nesse sentido, de uma oposição entre o hábito de viver uma existência marcada pela falta, de um lado, e a vontade de experienciar sentimentos fortes, seja de dor ou de prazer, de outro. Assim, em um

primeiro momento, a ausência de água está vinculada à estagnação e ao marasmo do cotidiano de Lóri.

A sensação de ausência é dominante na vida da protagonista, conforme é possível observar no trecho: “Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. E nem ao menos a vontade.” (Lispector, 2020, p. 20). A falta de sede é muito representativa dessa condição, indicando uma espécie de ausência da ausência. Assim, a falta de água em seu corpo é justaposta à falta de sentimentos, como é narrado em: “Nada jamais fora tão acordado como seu corpo sem transpiração e seus olhos-diamantes, e de vibração parada. E o Deus? Não. Nem mesmo a angústia. O peito vazio, sem contração. Não havia grito.” (*ibid.*).

As proposições iniciais de Lóri são vinculadas ao desejo de manter-se longe da água, como no excerto seguinte:

Enquanto isso era verão. Verão largo como o pátio vazio nas férias da escola. Dor? Nenhuma. Nenhum sinal de lágrima e nenhum suor. (...) Nem que houvesse água, por ódio não se banharia. Era por ódio que não havia água. Nada escorria. A dificuldade era uma coisa parada. (...) E não chove, não chove. Não existe menstruação. Os ovários são duas pérolas secas. Vou vos dizer a verdade: por ódio seco, quero é isto mesmo, e que não chova. (*ibid.*, p. 20-21).

Nesse trecho, não há manifestações físicas de Lóri vinculadas à umidade, como a lágrima, o suor ou a menstruação, e tampouco há a vontade de entrar em contato com a água, por meio do banho ou da chuva, por exemplo. A rejeição da umidade marca o momento inicial da trajetória da protagonista e contrasta com cenas posteriores, nas quais ela busca o contato com a água e, com isso, vivencia experiências transformadoras.

Como constata Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1993), Lóri

atravessa um longo itinerário, marcado por semanas e estações, até descobrir a própria identidade. Nesse itinerário, a água e a noite são fundamentais. Lóri passa por rituais de água ao entrar no mar e na piscina. É numa noite de chuva que se dá seu encontro final com Ulisses. (p. 263-264).

Assim, a imagem da água está vinculada à trajetória da protagonista em seu processo de aprendizagem. Ao longo do romance, Lóri, parte de uma vida marcada por negatividade e falta e passa a uma busca por sentido e completude para a existência.

## **O anacronismo e a complexidade das imagens**

Nos exemplos citados na seção anterior, é possível observar como a água desempenha um papel de estabelecimento de oposições nos dois romances. No caso de *A paixão segundo G.H.*, o contraste entre umidade e secura está vinculado à oposição entre identidade e alteridade. Em relação a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a ausência de água está associada à estagnação e ao momento inicial da aprendizagem de Lóri, em que, ao contrário de outros pontos do livro, ela não sente emoções intensas como dor ou prazer. No entanto, não condiz com as formas das duas obras uma reflexão pautada em binarismos, de modo que é necessário apreender as imagens de água em sua complexidade para além de uma leitura sistemática.

Com vistas a propor uma leitura menos redutora acerca das imagens de água, é relevante refletir acerca do conceito de “imagem”, com base no livro de Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo* (2015). O historiador realiza suas reflexões com ênfase nas produções de artes visuais, mas suas proposições também são relevantes para compreender essas obras literárias. Para Didi-Huberman, o estudo de imagens se beneficia da valorização do anacronismo, considerando, em especial, um dos aspectos desse conceito: a presença de múltiplas temporalidades em uma mesma imagem. De acordo com o pesquisador, o anacronismo é “um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens.” (2015, p. 22) e permite compreender melhor o passado, quando este não é entendido de maneira clara.

Em adição, o anacronismo é, muitas vezes, suscitado por um choque, sob o impacto da ação involuntária da memória (*ibid.*, p. 26). Em consonância com essa proposição, observa-se, em *A paixão segundo G.H.*, que a visão do corpo da barata, cindida pela porta do armário, promove, subitamente, a memória do corpo da protagonista na época em que estivera grávida. É possível observar esse posicionamento de G.H. nos trechos: “Ela fertilizava a minha fertilidade morta” (Lispector, 1988, p. 50), “[nos olhos da barata] eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros.” (*ibid.*, p. 59) e “reconhecia na barata o insosso da vez em que eu estivera grávida.” (*ibid.*).

A rememoração da gravidez ocorre com certa hesitação, na medida em que a época em que G.H. estivera grávida foi um período de sofrimento para a protagonista, conforme narrado em: “O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado.” (*ibid.*, p. 50). Esse enunciado sugere que a matéria exposta da barata pode ser entendida como referente ao que foi expelido de seu

ventre, devido ao fato de que fora esmagada pela porta do armário. A partir dessa relação, pode-se compreender que a matéria do ventre de G.H., durante a gravidez, é aquilo que ela buscava ignorar.

A despeito desse esforço de esquecimento, a memória da gravidez é suscitada pela visão da barata:

Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deveriam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura. Caminhara pelas ruas com meus lábios ressecados, e viver, doutor, me era o lado avesso de um crime. Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move. (Lispector, 1988, p. 60).

Nesse trecho, assim como em outros pontos dessa cena (*ibid.*, p. 59-61), a *secura*, como na expressão “lábios ressecados”, é a manifestação física do sofrimento e do estado emocional transtornado da protagonista. A menção aos “milhares de cílios de protozoário neutro” remete a um estágio inicial de existência, ao passo que a referência à “barata que foi tomada pela cintura” diz respeito a um momento posterior da vida de G.H., referindo à experiência com a barata vivenciada no dia anterior à narração. Tendo em vista esses diferentes referenciais, é possível observar que G.H. se caracteriza a partir de percepções vindas de múltiplas temporalidades, dentre elas, o início da vida e o futuro que só fora vivido pela protagonista após o evento rememorado.

Considerando a presença, no excerto, de variados tempos, a cena pode ser entendida à luz de proposições de Didi-Huberman. Em *Diante do tempo*, o autor aborda “montagens anacrônicas” em textos literários, as quais “supõem uma fenomenologia não trivial do tempo humano, uma fenomenologia atenta principalmente aos processos, individuais e coletivos, da memória.” (2015, p. 42). Trata-se, assim, de um procedimento narrativo que considera processos inconscientes da memória e a falta de adesão desta à ordenação linear do tempo.

O anacronismo permite uma ruptura com a linearidade temporal. Nessa cena, é relevante considerar que a proposição de uma temporalidade diferente da convencional está vinculada a uma ruptura com a oposição binária entre o familiar e almejado, representado pela umidade, de um lado, e o estranho e rechaçado, vinculado à *secura*, à barata e ao deserto, de outro. Essa ruptura com o binarismo é intensificada na cena em que G.H. come a barata. A mulher passa a se identificar intensamente com o inseto, como

é narrado em: “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabath. (...) Que oferecia eu? que podia eu oferecer de mim – eu, que estava sendo o deserto, eu, que o havia pedido e tido?” (Lispector, 1988, p. 84).

Mais adiante, nessa cena, ela declara: “E de súbito aquele mesmo deserto era o esboço ainda vago do que se chamou de paraíso. A umidade de um paraíso. Não outra coisa, mas aquele mesmo deserto. E eu estava surpreendida como se é surpreendido por uma luz que vem do nada.” (*ibid.*, p. 85). Nesses trechos, G.H. se identifica com a barata, em “Eu estava comendo a mim mesma”, e com o deserto, em “eu, que estava sendo o deserto”. Ademais, a constatação de que o deserto possui umidade, e não apenas secura, rompe com a oposição clara entre os dois polos, o úmido e o seco.

Diante da experiência de comer a barata, levando em conta as mudanças perceptivas que dela resultaram, G.H. narra sua busca pelo “neutro” ou “inexpressivo” (*ibid.*, p. 86). Para Nunes (1989), as mudanças nas percepções da barata e de si desencadeiam, em G.H., uma trajetória em busca de uma “existência impessoal” (p. 63), por meio da perda de elementos vinculados à esfera humana. Cabe observar o seguinte trecho:

O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana. (...) um murmúrio neutro (...), sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas. Sei que, em relação ao humano, essa prece neutra seria uma monstruosidade. Mas em relação ao que é Deus seria: ser.

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano. (Lispector, 1988, p. 86).

Como pode ser identificado nesse excerto, há um deslocamento, por parte da personagem, com relação aos limites humanos. É relevante refletir sobre a presença do anacronismo, com o emprego de diferentes tempos verbais, em “mas em relação ao que é Deus seria: ser”. Nessa frase, o verbo “ser” é apresentado em três formas diferentes: presente, infinitivo e subjuntivo. Tendo em vista a relação do conceito de anacronismo com a complexidade do conteúdo tematizado, pode-se propor que o emprego das múltiplas formas temporais é representativo de uma narração não-objetiva, por parte de G.H., de sua percepção acerca de Deus, naquele ponto da narrativa.

Ademais, a relação de sua existência com uma vida anterior à humana, conforme proposto na última frase do excerto, é outra instância de percepção não-linear do tempo. Também cabe ressaltar o fato de que essas proposições que expressam anacronismos

estejam vinculadas à imagem de entrada no deserto, em “Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo”. Conforme será analisado mais adiante, o deserto representa um espaço importante para a trajetória de G.H. e pode ser entendido de modo articulado ao conceito de “limiar”.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a cena em que Lóri vai ao encontro de Ulisses na piscina inclui uma revelação experienciada pela protagonista. Ocorre uma mudança de percepção, que é desencadeada pela visão da água da piscina:

As últimas claridades ondulavam as águas paradas e verdes da piscina. Descobrindo o sublime no trivial, o invisível sob o tangível – ela própria toda desarmada como se tivesse naquele momento sabido que sua capacidade de descobrir os segredos da vida natural ainda estivesse intacta. E desarmada também pela leve angústia que lhe veio ao sentir que podia descobrir outros segredos, talvez um mortal. (Lispector, 2020, p. 66).

Ao apresentar essa nova compreensão acerca da existência, é possível entrever uma falta de clareza acerca da precisão temporal, por parte de Lóri:

Ali estavam. Até que a luz que precedia o crepúsculo foi se esgarçando entre penumbras e maiores transparências, e o céu ameaçava uma revelação. A luz se espectralizou em quase ausência, sem que aquela espécie de neutralidade fosse ainda tocada pela escuridão: não parecia crepúsculo e sim o mais imponderável de um amanhecer. Tudo aquilo era absolutamente impossível, por isso é que Lóri sabia que via. Se fosse o razoável, ela de nada saberia. (*ibid.*, p. 68).

Conforme este excerto, a experiência vivenciada por Lóri só é significativa, na medida em que há, por parte dela, uma percepção não objetiva da temporalidade. No livro *A vertical das emoções*, Georges Didi-Huberman analisa a obra de Clarice Lispector, com ênfase nas crônicas da autora, e associa sua produção a “uma poética do inconsciente (...) uma escrita que, pela sua ‘afinidade com a imagem’, abriria o campo de uma arte da ‘desobediência das regras ortodoxas do pensamento’” (Didi-Huberman, 2021, p. 34). De acordo com o proposto, é possível defender que tanto a presença de imagens quanto a forma da escrita de Lispector estão vinculadas a um saber distanciado da lógica racional.

A cena em que Lóri entra no mar representa um ponto importante na sua trajetória:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. (...) Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões. (Lispector, 2020, p. 74).

Nesse trecho, a entrada no mar possibilita que Lóri tenha percepções diferentes do mundo. Há a expressão de uma sintonia da mulher com o mar, devido ao paralelismo construído entre a protagonista e esse ambiente. O contato com a água do mar também permite que Lóri expresse certeza acerca de seus desejos, como em: “Agora sabe o que quer: quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois.” (*ibid.*, p. 76).

O caráter marcante dessa experiência permite observar um aspecto das imagens, tal como proposto por Didi-Huberman em *Diante do tempo*: “As imagens só possuem um sentido se as considerarmos como focos de energia e de cruzamentos de experiências decisivas.” (2015, p. 220). Em consonância com essa proposição, é possível observar que as imagens de água analisadas estão vinculadas a experiências decisivas nas vidas de G.H. e Lóri.

Na cena de entrada no mar, também são significativas as maneiras como a temporalidade é apresentada, a exemplo do seguinte trecho: “Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios.” (Lispector, 2020, p. 75). A proposição de que ela é “antiga” e que está retomando um ritual que fora abandonado “há milênios” corresponde a uma percepção de tempo que foge aos critérios usuais. De acordo com esse trecho, a entrada no mar, entendida como ritual, é relacionada tanto ao tempo presente quanto a um passado remoto, de milênios atrás.

Com a entrada no mar, Lóri passa a ser associada a um tempo mais vinculado ao mítico do que ao cronológico.<sup>2</sup> Tal associação também pode ser percebida na narração de sua saída do mar:

E agora pisa na areia. Sabe que está brilhando de água, e sal e sol. Mesmo que o esqueça, nunca poderá perder tudo isso. De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago. Porque sabe – sabe que fez um perigo. Um perigo tão antigo quanto o ser humano. (*ibid.*, p. 76).

---

<sup>2</sup> Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa* (2013), aborda diferentes formas do tempo em narrativas. Dentre essas formas, o tempo mítico é apresentado em contraste com o tempo histórico, o qual segue uma cronologia. Conforme Nunes, a narração vinculada ao mito, a rigor, não corresponde a um “tempo mítico, porque o mito (...) abole a sucessão temporal” (p. 63, grifos do autor) e se situa “num tempo único que [o mito] mesmo instaura” (*ibid.*). Como efeito do uso de uma forma temporal mítica, “a tematização do tempo na ficção pode negar a ordem temporal sucessiva”. (*ibid.*, p. 66).

Aqui, a percepção que Lóri tem sobre o contato com a água remete a um tempo originário, referente ao início da existência humana, em “tão antigo quanto o ser humano”. Ademais, a associação de Lóri à figura do naufrago é relevante. Ao longo do romance, ela fora vinculada a Loreley, uma personagem mítica que faz naufragar os marinheiros. Essa caracterização se opõe à de Ulisses, cujo nome retoma o naufrago da *Odisseia*. No trecho apresentado, Lóri é identificada como um naufrago, o que contrasta com a relação, proposta por Ulisses, entre ela e Loreley, responsável por gerar naufrágios. Como consequência, essa inversão representa uma ruptura com o binarismo hierárquico que, frequentemente, marca a maneira como Lóri é percebida na sua relação com Ulisses. A ruptura se dá, na medida em que ela passa a ocupar o polo oposto ao que lhe era designado na relação com o amante, até então.

Outro aspecto importante dessa cena diz respeito à intenção da protagonista de entrar em contato com as águas do mar sem a presença de outras pessoas naquele espaço. Isso é exposto em: “então iria experimentar o mundo sozinha para ver como era. Mas dessa vez não na piscina, onde encontraria gente, mas no mar, em hora em que ninguém apareceria.” (*ibid.*, p. 72) e “com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha.” (*ibid.*, p. 75). Assim, é exposto o desejo de Lóri de ter contato com a natureza sem a presença de outros indivíduos, cujas experiências com o mar seriam mediadas por convenções sociais. Essas convenções divergem dos desejos da protagonista nesse ponto da narrativa, visto que automatizam a relação entre o ser humano e a natureza e tornam a vida um “simples jogo leviano”.

O distanciamento das convenções também é proposto por Lóri em relação à linguagem. A mulher deseja ter uma relação com Deus sem o intermédio de palavras, apenas com o contato físico: “pensou que de agora em diante era só isso o que ela queria do Deus: encostar o peito nele e não dizer uma palavra.” (p. 60). A despeito disso, ela compreende a inviabilidade de prescindir da comunicação verbal, em vida: “Mas se isso era possível, só seria depois de morta.” (*ibid.*). Entretanto, com a entrada no mar, Lóri obtém uma espécie de integração sem palavras com a natureza, como é narrado em: “Assim fica, pois. Como contra os costados de um navio, a água bate, volta, bate, volta. A mulher não recebe transmissões nem transmite. Não precisa de comunicação.” (*ibid.*, p. 76).

## Experiências liminares

No trecho de *A paixão segundo G.H.* em que a protagonista come a barata, a menção ao deserto é de interesse, visto que a entrada nesse espaço gera uma nova percepção em G.H. acerca da existência. Nesse sentido, é relevante abordar o conceito de “limiar”, proposto no texto “Limiar: entre a vida e a morte” (2014), de Jeanne Marie Gagnebin, com fundamentação na obra de Walter Benjamin. Ao definir “limiar”, Gagnebin o diferencia da noção de “fronteira”, a qual está ligada a uma delimitação precisa de espaço e tempo. Já o limiar “aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados” (p. 37).

Em *A paixão segundo G.H.*, o deserto pode ser compreendido como um limiar, visto tratar-se de um espaço, ainda que metafórico, o qual a protagonista atravessa e, como resultado desse processo, é transformada. Essa travessia pelo deserto é proposta em: “Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando” (Lispector, 1988, p. 88). Nesse excerto, é possível observar a importância da imagem do deserto na narração da trajetória de G.H. e que essa imagem é associada a uma falta de precisão, tanto temporal quanto espacial.

A indeterminação, vinculada ao limiar, também promove uma ruptura com binarismos. Gagnebin propõe que

o limiar aponta para aquilo (...) que se situa ‘entre’ duas categorias, muitas vezes opostas (...). O limiar designa, portanto, essa zona intermediária que a filosofia ocidental – bem como o assim chamado senso comum – custa a pensar, pois que é mais afeita às oposições demarcadas e claras (masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc). (Gagnebin, 2014, p. 37).

Assim, experiências liminares propõem uma ruptura com binarismos comuns no pensamento tradicional do Ocidente. Como efeito de tais experiências, é possível observar que as oposições claras entre identidade e alteridade, assim como unidade e secura, propostas por G.H. no início do romance, não se sustentam em momentos posteriores da narrativa.

As experiências liminares são associadas, no texto de Gagnebin, a ritos de passagem que estão vinculados “a períodos de transformação” do sujeito (Gagnebin, 2014, p. 39). Assim, é possível entender a passagem metafórica de G.H. pelo deserto

como uma experiência liminar que promove transformações na protagonista, a qual, por exemplo, obtém uma nova compreensão acerca da existência:

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano – e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os sentimentos. Eu tivera que não dar valor humano à vida para poder entender a largueza, muito mais que humana, do Deus. Havia eu pedido a coisa mais perigosa e proibida? arriscando a minha alma, teria eu ousadamente exigido ver Deus?

E agora estava como diante Dele e não entendia – estava inutilmente de pé diante Dele, e era de novo diante do nada (Lispector, 1988, p. 86).

Nessa cena, também estão associados elementos de compreensão e incompreensão, respectivamente, em “havia recuado até saber” e “estava como diante Dele e não entendia”. No livro, a ausência de referenciais objetivos para o tempo e o espaço, durante as narrações que situam G.H. no deserto, contribuem para a indeterminação, característica das experiências liminares. Conforme Gagnebin, o caráter de indeterminação vinculado ao limiar resulta em uma forma de pensamento distinta da tradicional. De acordo com esse recorte teórico, o pensamento passa a ser vinculado aos

territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação – contra as tentações de taxinomia apressada que se disfarça sob o ideal de clareza. Não se trata, então, de pensar de maneira vaga ou irracional mas de ousar pensar (...) devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria uma linha reta. Trata-se, portanto, de ousar abandonar as ilusões de soberania e de controle do assim chamado sujeito do pensar e do conhecer em prol da multiplicidade e da riqueza do real (Gagnebin, 2014, p. 40).

A reflexão proposta nesse trecho se assemelha à interpretação de Didi-Huberman acerca de modos como processos de conhecimento são propostos na obra de Clarice Lispector. O teórico argumenta que textos da autora apresentam “uma forma de conhecimento que poderia ser nomeada de um *saber-questão*, isto é, um saber feito de questões direcionadas ao mundo, mas, também, de perguntas endereçadas a si mesmo.” (Didi-Huberman, 2021, p. 18-19, grifo do autor). Essa constatação é produtiva, também, para pensar sobre os romances *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Assim, observa-se nesses livros, como efeito de vários procedimentos, o distanciamento de modos racionais de pensamento, em favor de uma abertura para reflexões que podem levar a respostas abertas ou à ausência de conclusões.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, Lóri também passa por transformações, promovidas pelo estado de graça, cuja vivência pode ser entendida como uma experiência liminar. A possibilidade de refletir sobre o estado de graça como uma experiência liminar parte do fato de que esse estado simboliza, para Lóri, um modo de existir que está no limiar entre a vida humana, marcada por dificuldades “como raciocínio, lógica, compreensão” (Lispector, 2020, p. 129), e o “‘outro lado’ da vida” (*ibid.*), em que a existência é caracterizada pela presença de sensações “indizíveis e incomunicáveis” (*ibid.*, p. 128).

A entrada no estado de graça é transformadora, porque Lóri sai “melhor criatura do que entrara.” (*ibid.*, p. 130), mas não se trata de uma passagem para outra existência, visto que “era preciso não esquecer que o estado de graça era apenas uma pequena abertura para o mundo que era uma espécie de paraíso – mas não era uma entrada nele” (*ibid.*). Nesse contexto, é relevante que as imagens de água sejam empregadas para ressaltar a sensação de sofrimento associada à vida humana após as experiências do estado de graça: “Havia dias que eram tão áridos e desérticos que ela daria anos de sua vida em troca de uns minutos de graça.” (*ibid.*)

Os efeitos da transformação de Lóri podem ser percebidos no seguinte trecho, em que a protagonista deseja a chegada da chuva e, com a presença das gotas de água, reflete sobre seus sentimentos:

E viu que não havia o latejar da dor como antigamente. Apenas isso: chovia fortemente e ela estava vendo a chuva e molhando-se toda.  
Que simplicidade.  
Nunca imaginara que uma vez o mundo e ela chegassem a esse ponto de trigo maduro. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva. (...) Lóri estava mansamente feliz. (*ibid.*, p. 137-138).

Esse momento contrasta com a cena inicial do romance, em que Lóri afirma o desejo de se manter longe da chuva, assim como de outras formas de umidade. No início da narrativa, essa ausência de água está vinculada à falta de sentimentos por parte da protagonista. Assim, observa-se um contraste frente à cena supracitada, em que a chuva e os sentimentos são almejados por Lóri. Como resultado desta experiência, a protagonista se sente em harmonia com o mundo e “mansamente feliz”.

## **Indeterminação e os finais das narrativas**

O conceito de limiar está relacionado à indeterminação, a qual também é um elemento presente nos finais de ambos os romances. Além da indeterminação, é possível identificar, nos finais de ambos os romances, dificuldade em narrar as experiências vividas e presença de uma linguagem opaca. Essa linguagem refere a narrações que não expressam, de maneira clara e transparente, a relação entre o sujeito e o mundo.

Um exemplo disso, em *A paixão segundo G.H.*, é a oração “a vida se me é” (Lispector, 1988, p. 115), cuja construção não corresponde à sintaxe tradicional da língua portuguesa. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a frase final se encerra com uma lacuna, em: “eu penso o seguinte: ” (Lispector, 2020, p. 150). A opacidade na linguagem, em ambos os romances, é funcional, pois permite que os finais das narrativas não constituam resoluções sintéticas dos conflitos das protagonistas. Nesse sentido, os conflitos experienciados se mantêm, de certa forma, incompreensíveis tanto para as personagens quanto para os leitores.

Em ambas as narrativas não há uma conclusão que encerra de maneira sistemática as obras, mas há diferenças em relação aos finais das trajetórias de G.H. e Lóri. Conforme foi visto, as duas mulheres passam por experiências liminares, através das quais, com o contato com a água, elas adentram um espaço “intermediário”, “indeterminado” (Gagnebin, 2014, p. 37). Esse processo também pode ser entendido, conforme as formulações de Eliade (1991), como uma “reintegração no indistinto” (p. 152) ou uma “regressão ao pré-formal” (p. 147).

De acordo com as ideias propostas por Eliade, o contato com a água pode fazer com que o sujeito experiencie a imersão no informe e, como resultado desse processo, saia como um indivíduo novo, transformado. De maneira similar, experiências liminares são associadas a ritos de passagem, cujo efeito é a transformação do sujeito. Entretanto, na concepção de Eliade, a saída das águas é uma opção, de modo que também seria possível permanecer no espaço informe da água.

Essa proposição permite refletir acerca de uma diferença entre as trajetórias de G.H. e Lóri. Ambas as protagonistas, em um primeiro momento, passam por experiências transformadoras, vinculadas às imagens de água, que as distanciam da esfera da Cultura, também entendida como o mundo humano, convencional, social e linguístico. Assim, elas se aproximam da esfera da Natureza, vinculada mais ao sensível do que ao racional. Conforme propõe Nunes (1989), a oposição entre Cultura e Natureza é central nos romances de Lispector. Para o pesquisador, a concepção de existência, na obra da autora,

ora é atribuída à dimensão não-humana, vinculada à Natureza, ora às esferas social e linguística, relacionadas à Cultura.

No caso de Lóri, a mulher passa por experiências transformadoras propiciadas pelo contato com as águas da piscina, do mar e da chuva, mas, depois, retorna ao mundo social. Esse retorno é representado pela ida à casa de Ulisses, seguida da consumação do ato sexual com seu amante. Nesse ponto, a união com outro ser humano e a reflexão sobre sua própria identidade são representadas por uma imagem de água: “– Não encontro ainda uma resposta quando me pergunto: quem sou eu? Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi a nossa vida.” (Lispector, 2020, p. 149).

Já em relação a G.H., a experiência transformadora não resulta em uma reintegração à sociedade. A protagonista se mantém, de certo modo, na esfera do informe, e entende sua trajetória como um “caminho para a despersonalização” (Lispector, 1988, p. 111), “a despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser.” (*ibid.*, p. 112). Nas últimas páginas do romance, a transformação de G.H. é proposta pela imagem do batismo. Essa imagem desencadeia a constatação de que a protagonista não pertence mais à ordem do humano, mas sim a uma existência aquém e além deste:

Oh Deus, eu me sentia batizada pelo mundo (...) Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização geral que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana (*ibid.*, p. 115).

## **Considerações finais**

Neste artigo, buscou-se apresentar a relação entre imagens de água e as transformações vivenciadas pelas protagonistas de *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Foi possível observar como essas imagens se articulam à forma fragmentária dos romances, na medida em que elas estão vinculadas a representações de mundo que não são objetivas. As percepções das protagonistas, narradas com “montagens anacrônicas” (Didi-Huberman, 2015, p. 42) e experiências liminares, estão vinculadas a indeterminações acerca de si e de suas relações com o mundo.

As experiências liminares, que geram transformações significativas nas protagonistas, são importantes, visto que rompem com binarismos presentes nos romances. Em relação a isso, cabe considerar o fato de que, devido à organização capitalista do mundo, os indivíduos modernos tornaram-se “muito pobres em experiências liminares” (Gagnebin, 2014, p. 38). Entretanto, “há domínios privilegiados como a literatura (...) que ainda tornam possível a experiência do limiar” (*ibid.*, p. 43). De modo articulado a esse argumento, é possível propor que narrativas em que figuram o limiar e o anacronismo podem ter efeitos transformadores não só para as personagens, como também para os leitores, para os quais torna-se viável entrever diferentes formas de percepção da realidade.

## Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34/Duas cidades, 2003. p. 55-63.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções**: crônicas de Clarice Lispector. Tradução e posfácio por Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. trad. por Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A (Im)possível resposta. **Literatura e autoritarismo**, n. 9, p. 4-15, set. 2012.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta: construção do Outro e identidade nacional na Literatura Brasileira. **Revista brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, n. 1, p. 52-61, mar., 1991. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/6/7>. Acesso em: 21 set. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Limiar: entre a vida e a morte. *In*: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33-50.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.**: edição crítica. Benedito Nunes (coord.). 2. ed. Madrid: ALLCA XX, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

NUNES, Benedito. A paixão de Clarice Lispector. *In*: CARDOSO, Sérgio *et al.* **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 269-282.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

SCHMIDT, Rita Terezinha. PARA ALÉM DO DUALISMO NATUREZA/CULTURA: FICÇÕES DO CORPO FEMININO. **Organon**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. DOI: 10.22456/2238-8915.33480. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33480>. Acesso em: 12 set. 2025.

WISNIK, José M. Diagramas para uma trilogia de Clarice. **Revista Letras**, Curitiba, n. 98, p. 282-307, jul./dez., 2018.

**Data de submissão: 01/10/2025**

**Data de aceite: 30/10/2025**