

Escuta-me com teu corpo inteiro: antiocularcentrismo, crise da palavra e sinestesia em Clarice Lispector¹

Listen with your whole body: antiocularcentrism, crisis of the word and synesthesia in Clarice Lispector

Renata Pontes²

Pontificia Universidad Católica de Chile Santiago – Chile

Temple University Filadélfia – Estados Unidos

Tradução de Myrian Oyarzabal³ e Rosangela Fernandes Eleutério⁴
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Esta análise aborda dois textos fundamentais de Clarice Lispector, *Água viva* (1973) e “Amor” – segundo conto de *Laços de família* (1960) – evitando as reiteradas classificações intimista e metalinguística da obra da escritora e sugerindo uma abertura à contradição, latência e inconclusão como procedimentos de escritura e de interpretação. Em lugar de uma leitura categórica desde um gênero específico, se propõe, em correspondência com as indicações da autora em ambos escritos, uma aproximação teórica ao sistema de observação de Heinz von Foerster, ao antiocularcentrismo analisado por Martin Jay e a noção de crise da palavra em Michel Foucault. Como alternativa de leitura, se indica a narração, a experimentação e a sinestesia como aproximações possíveis a ambos os textos. Finalmente, destaca-se a relação entre literatura e vida na escrita de Lispector e se observa como os problemas de linguagem apontam para posicionamentos políticos que transformam radicalmente o ato de leitura e antecipam suas possíveis consequências, muito além do texto literário.

Palavras-chave: Contradição, latência, antiocularcentrismo, sinestesia.

Abstract

This analysis addresses two key texts by Clarice Lispector, *The Stream of Life* (Água viva, 1973) and “Love” (“Amor” – the second story in *Laços de família*, 1960) –

¹ O artigo foi originalmente publicado em espanhol no periódico *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 19, n. 3, set-dez. 2017, p. 538-556. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/20148/11710> Acesso em 29 de set de 2019.

² Renata Pontes está concluindo um doutorado em literatura pela Pontificia Universidad Católica de Chile. Tem mestrado em Literaturas Espanholas e Latino-americana pela Universidad de Buenos Aires. Atualmente integra o Doutorado em Espanhol da Temple University, onde também ensina espanhol como “teaching assistant”. E-mail: renata.pontes@temple.edu; repontes@uc.cl

³ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Santa Catarina. E-mail: myrian.ead@gmail.com.

⁴ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Santa Catarina. E-mail: rosangelaeleuterio@gmail.com.

avoiding the oft-repeated intimate and metalinguistic classifications of the writer's work and suggesting an opening to contradiction, latency and inconclusiveness as writing and interpretation procedures. Instead of a categorical reading from the perspective of a specific genre, this paper proposes, in line with the author's indications in both writings, a theoretical approach to Heniz von Foerster's observation system, the antiocularcentrism analyzed by Martin Jay and the notion of crisis of the word in Michel Foucault. As an alternative reading, narration, experimentation and synesthesia are indicated as possible approximations to both texts. Finally, the relationship between literature and life in Lispector's oeuvre is highlighted and it is observed how language issues point to political positions that radically transform the act of reading and anticipate its possible consequences, far beyond the literary text.

Keywords: Contradiction, latency, antiocularcentrism, synesthesia.

Resumen

Este análisis aborda dos textos fundamentales de Clarice Lispector, *Água viva* (1973) y "Amor" – segundo cuento de *Laços de família* (1960) – evitando las reiteradas clasificaciones intimista y metalingüística de la obra de la escritora y sugiriendo una apertura a la contradicción, latencia e inconclusión como procedimiento de escritura y de interpretación. En lugar de una lectura categórica desde un género específico, es propuesta, en correspondencia con las indicaciones de la autora en ambos escritos, una aproximación teórica al sistema de observación de Heinz von Foerster, al antiocularcentrismo analizado por Martin Jay y la noción de crisis de la palabra en Michel Foucault. Como alternativa de lectura la narración, la experimentación y la sinestesia son indicadas como aproximaciones posibles a ambos textos. Finalmente, la relación entre literatura y vida en la escritura de Lispector es destacada y se observa como los problemas de lenguaje apuntan a posiciones políticas que transforman radicalmente el acto de lectura y anticipan las posibles consecuencias, más allá del texto literario.

Palabras claves: Contradicción, latencia, antiocularcentrismo, sinestesia.

*quando o amor é grande demais torna-se inútil:
já não é mais aplicável, e nem a pessoa amada
tem a capacidade de receber tanto.
Fico perplexa como uma criança ao notar que mesmo
no amor tem-se que ter bom senso e senso de medida.*

Ah, a vida dos sentimentos é extremamente burguesa.

Clarice Lispector, *Jornal do Brasil*, 1968.

Durante a entrevista concedida para a TV Cultura do Brasil em 1977, Clarice Lispector afirma, sobre as diversas formas de ler sua obra: "ou toca ou não toca. Quer

dizer, suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato” (parte 5/4’11”). Categórica, reforça uma característica que se converteu em uma marca de sua literatura. A crueza de expressão se manifesta através de dois procedimentos aparentemente contraditórios: o uso de um vocabulário conhecido - “eu escrevo simples, eu não enfeito” (parte 5/7’15”) - E a presença de situações, por dizer de alguma forma, “insólitas”. O jornalista Júlio Lerner, realizador da entrevista, capta o resultado: “as coisas simples, nos dias atuais, são compreendidas de forma complicada” (parte 5/7’10”). Ao mesmo tempo, é possível considerar outros problemas e não soluções) do paradoxo de uma escrita *estranha* construída de forma *simples*. A literatura é uma *questão de vida*, a tal ponto, que Clarice Lispector chega a assegurar, na mesma conversa: "eu acho que quando não escrevo estou morta" (parte 2/4’27”). No mesmo sentido, o envolvimento da escritora com seus personagens é notório e se concebe como um recurso narrativo. Sobre este aspecto, durante esta (peculiar) aparição pública, Lispector explica um dos seus trabalhos preferidos como “uma coisa” que escreveu sobre um criminoso chamado "Mineirinho", morto com 13 balaços pela polícia. De acordo com seu relato, o personagem era devoto de São Jorge e estava noivo. O impacto afetivo que lhe provoca o assassinato -inspirado numa notícia da época- se expressa no processo de composição do texto, quando a escritora admite uma aproximação visceral ao personagem: "qualquer coisa assim como o primeiro tiro *me espanta*; o segundo tiro *num sei quê*; o terceiro tiro, *coisa*; o décimo segundo *me atinge*; o décimo terceiro *sou eu*. *Eu era, me transformei no mineirinho, massacrado pela polícia*. Qualquer que tivesse sido o crime dele uma bala bastava, o resto era vontade de matar. Era prepotência” (parte 2/7’14”, grifo nosso).

Sobre seus escritos favoritos, Clarice Lispector também menciona o conto "O ovo e a galinha" ⁵, o único texto autoral que considera hermético: "é um mistério para mim" (parte 2/6’ 25”).O comentário alude a um significativo movimento de sua escritura, a evocação de um lado *oblíquo* da vida, convicção que se faz evidente em *Água viva*⁶ :

Como vês *és-me impossível aprofundar e apossar-me vida*, ela é aérea, é o meu leve hálito. Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. *Quero a profunda desordem orgânica que, no entanto, dá a pressentir uma ordem subjacente*. A grande potência da potencialidade. Estas minhas *frases balbuciadas são feitas na hora*

⁵ Conto publicado em *Legião Estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).

⁶ Todas as citações se referem a esta edição.

mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são ou já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora esse meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor- qual? o do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas. A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto. (1988a, p.7, grifo nosso)

Consciente da qualidade etérea da vida, a narradora de *Água-viva* deseja aproximar sem de uma *ordem orgânica* que não deixa de ser *subjacente*. Desde já se percebe a relação entre literatura e vida. As sílabas *sopradas* de sua escritura - *leves* como a existência em si - *são imprecisas, balbuciadas*. São palavras verdes e novas- logo dirá: *intocadas*. São *feitas* no instante em que se escrevem. Nesses deslocamentos, o propósito da palavra se enlaça com a finalidade do livro e com a busca mais íntima do personagem, como se expressa na declaração inicial da pintora-narradora: “eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (2). Entretanto, alheio a qualquer vontade o sentimento decorrente provocado pela incompreensão se manifesta reiteradamente e, em muitos fragmentos de *Água viva*, resta qualquer poder de significação à palavra.

Eis que de repente vejo que há muito não estou entendendo. O gume de minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento. (p.32 grifos nosso)

Sendo assim, como abordar uma escrita que pretende esboçar o que o pensamento não corresponde e a palavra não significa? Em *Água Viva* se sugere a entrega a sensação. Além disso se reivindica o saber intuitivo e se evoca a linguagem sonora, como neste ilustrativo fragmento: “ouve-me, ouve o meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “Águas abundantes”. Estou falando da força de corpo nas águas do mundo. *Capta essa outra coisa* de que na verdade *falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio*. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio” (p.19, grifo nosso). Como se revela, a experiência com o texto implica aceitar seu alto grau de latência. No entanto, a narradora, mais além de suas impossibilidades, deposita grande confiança nas capacidades do leito-receptor. Por que

o papel do escritor não é entender ou explicar o que se escreve, se não atirar o anzol: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não - palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o quê salva então é escrever distraidamente” (13). Ao mesmo tempo, *escrever despreocupada de significado* guarda íntima relação com a atitude da personagem diante da vida: não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (13). Por tudo isso, em *Água Viva* a literatura se delinea como sobrevivência e a libertação da palavra, como emancipação desinteressada: “Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade (14).

Como se pode perceber, a meta-reflexão é levada ao extremo - não se sabe, não se entende e não há pensamentos nem palavras que signifiquem - para convidar os receptores a uma experiência totalmente nova. Entretanto, a explicação metalinguística e intimista - que prevalece na crítica brasileira - não limita as possibilidades de interpretação. Em busca de novas aproximações Eleonora Pedrón, em “Clarice Lispector”: uma leitura a partir do desconcerto, propõe uma pergunta básica, porém fundamental: como adentrar na *textualidade* de sua obra? Neste *esforço*, enumera a extensa produção e afirma:

Cada um desses textos repete paradigmaticamente uma mesma atmosfera de risco, uma mesma sensação de vazio que organiza a ficção e, ao mesmo tempo, determina a relação entre o leitor e o texto: deslocamento do personagem, impotência do narrador, dispersão do referente, desprazer do receptor pelas expectativas continuamente geradas para logo ser defraudadas. (1995, p.212)

De acordo com Pedrón, a obra da escritora brasileira se sustenta em uma espécie de inconclusão prolongada que escapa às tentativas de definição. Em consonância com esta hipótese, esta análise se desprende concepção de um gênero ou estilo dominante e aceita, como ponto de partida, a naturalização do paradoxo. Este caminho incerto parece ser o único possível frente a uma escritora que nega “a segura” das palavras como meio de expressão, sugere uma aproximação tátil ao ato de ler, e propõe a intuição como

meio privilegiado de conhecimento. Com estes gestos, Clarice Lispector evita a onipotência da representação da linguagem - fundamentada na supremacia da “visão/visualidade”⁷ - e elude a lógica racional como principal recurso do entendimento. Porém, sobre a aproximação crítica, não implica a uma contradição inerente o parafraseio de uma escritura deliberadamente difusa e inconclusa? Considerando os limites desta interpretação, o esforço será aproveitar positivamente os paradoxos e latências que acompanham a literatura de Clarice Lispector. Evocando algumas noções de Heinz von Foerster- recuperadas por Niklas Luhmann - se propõe uma aproximação ao complexo “sistema de observação”. Nesta perspectiva, a primeira pergunta se refere ao ponto cego desse exercício: Qual é o lado (e não o outro) que se deseja indicar? A intenção - longe da investida de uma leitura fechada - expressa a vontade de amalgamar o ato de leitura com as repetidas sugestões de *Água Viva* e “Amor”, o segundo conto de *Laços de Família*, que também será objeto desta análise. Escutando com corpo inteiro e desejando sentir e captar a energia dos silêncios, a narração⁸, o empirismo e a sinestesia⁹ se configuram como aproximações possíveis. A

7 Em *Ojos abatidos*. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX, Martin Jay - apoiado em constatações da ciência natural contemporânea - assegura uma relação privilegiada entre a linguagem e a “vista”, a diferença dos outros sentidos. Esta defesa afirma a permeabilidade dos limites entre os componentes “natural” e “cultural” no que se denomina como visão: “Ainda que a percepção está intimamente vinculada com a linguagem como um fenômeno genérico, é patente que os povos diferentes falem línguas diferentes. Como resultado, a universalidade da experiência visual não pode assumir-se de maneira automática, por quanto essa experiência está em parte mediada linguisticamente. Em consequência, a própria ciência natural aponta a possibilidade de variáveis culturais, ao menos em certo grau. Em outras palavras, isso implica o inevitável emaranhamento da visão e do que se denomina “visualidade” (as diferentes manifestações históricas da experiência visual em todas as suas possíveis modalidades). A observação, para dizer de outra forma, exige observar as regras culturais tácita dos diferentes regimes escópicos. (2007, p.16).

8 Em “*Sobre algunos temas en Baudelaire*”, Walter Benjamin Relaciona a atrofia da experiência a afirmação e prestígio da informação. Em contrapartida, na narração, uma das formas mais antigas de comunicação: “O que importa não é transmitir o puro em si do sucedido (que assim o faz a informação); (a narração) Submerge na vida do que relata para participar como experiência aos que ouvem. Por isso leva inerente as marcas do narrador, como o prato de barro leva as marcas das mãos do oleiro” (1972, p.127)

9 Em “Blindness as Metaphor”, Naomi Schor amplia o sentido do termo sinestesia: “The world of sensory deprivation is ruled by another tropological system, that commanded by synesthesia and favored by so-called visionary poets such as Victor Hugo, Charles Baudelaire, and Arthur Rimbaud; synesthesias the trope of liminal sensory states that arise not when the senses are overloaded—etymologically synesthesia is from the Greek sunaisthêsis meaning “simultaneous perception”—but rather thrown out of balance: in synesthesia vision is handed over to speech, smell is made tactile, and motion is translated into sound. In the realm of deficient senses, the crossing of sensory borders is an effect not of plenitude, but of lack: absent one sense, another comes to substitute for it, to supplement its absence rather than to add to its presence” (1999, p. 100) Nessa perspectiva, é possível indicar que, em *Água Viva* e “Amor”, aparece a simultaneidade dos sentidos e também a expansão da sinestesia a uma experiência sensitiva que busca o equilíbrio e a supressão de uma falta. Assim sendo, a diferença dos casos analisados por Schor, não se trata na escritura de Lispector, de pensar essa aplicabilidade no reino da deficiência dos sentidos, ainda que em “Amor” a presença de um cego desencadeie a história. Em *Água Viva* a proposta é metalinguística e permite pensar na evocação sinestésica como tentativa de superação da debilidade da

atitude crítica também indica uma resistência às leituras recalçadas, metaforizando a consistência escorregadia dos escritos. No entanto: Qual é o limite do discurso? Em que estrutura se circunscreve? Assumindo o óbvio, a palavra é a condição de possibilidade dos textos literário e crítico. Isso não impede, por outro lado, uma primeira distinção em consonância com a” cibernética de segunda ordem¹⁰”: no aplicar valores lógicos adicionais. Desde esta máxima, a literatura de Lispector e os pressupostos teóricos do sistema de observação se entrecruzam no desacordo essencial uma descrição do mundo uníssona e acessível a todos os observadores. No caso da ficção, esta posição se expressa em afirmações como esta, em *Água Viva*: “Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço” (25). Na reflexão de Luhmann, se manifesta uma extensa explicação sobre a cibernética de segunda ordem:

A troca de epistemológica introduzido assim se faz claro se se explica que na realidade se baseia em uma teoria da cognição, mas que essa linha de indagação já não persegue o propósito de confeccionar uma descrição do mundo acessível a todos os observadores. O que se pressupôs como o mundo se retira ao observar viveu de unmarked state (Spencer Brown). Só se pode observar com o auxílio de um corte, de um limite, de uma mosca que se pode observar, mas não “suprimir” sem regressar ao inobservável. Isso é aceitado amplamente hoje, ao menos fora da teoria acadêmica do conhecimento. Todavia, as consequências chegam muito mais além. A distinção ontológica ser/não ser perde sua supremacia teórica e a fama binária de lógica clássica sua supremacia metodológica. (LUHMANN, 1998, p.68-69, tradução nossa)

Em consonância com essa perspectiva, no metodológico se concede o Privilégio ao sentido abstrato da observação. Sim, como sustenta Luhmann, este caminho teórico permite preservar a latência de toda interpretação e evitar as ratificações sistêmicas; na

palavra. A convivência dos sentidos aparece como analogia a relação entre as artes, como privilégio da linguagem musical. Em “Amor”, a protagonista Ana observa a diferença e experimenta um mundo em que prevalece a complementaridade dos sentidos. A aparente harmonia de seu destino de mulher pode ser entendida como uma cegueira metafórica.

¹⁰ Em “¿Cómo se pueden observar estructuras latentes?” Luhmann descreve o seguinte contexto “Hinz von Foerster nos convida a continuar. Sua fórmula mágica não se denomina anamnesis, se denomina observing systems. Ou também, outro lado da mesma (?) ideia *surviving failures*. A fórmula sinaliza e oculta de maneira hábil o que você costuma denominar também cibernética de segunda ordem ou cibernética da observação de observadores” (1998, p.61). O Essencial da aplicação do conceito é que não se resume ao reconhecimento da pluralidade dos sujeitos, nem ao descobrimento do constituinte de seu ser-constituído ou a consequência a aceitação de uma descrição “policontextual” do mundo. Buscando uma melhor definição da noção, Luhmann sugere as perguntas: como se segue? É suficiente postular valores lógicos adicionais? Isso não implica em uma linearidade falsa, não suficientemente complexa: de dois, três, quatro, n valores? (p. 61-62).

escritura de Clarice Lispector, essa indicação ajuda a observar, com especial interesse, a obliquidade da narrativa. Por outro lado, o sentido de nossa distinção/indicação conecta os movimentos da linguagem de *Água viva* e “Amor” com o trocadilho epistemológico, o que implica assumir um posicionamento frente aos fundamentos culturais hegemônicos. A partir dessa perspectiva, nossa leitura enviesada percebe nesses textos atos de resistência ao conjunto de antônimos que define o perfil intelectual do liberalismo. Ademais, identificamos nestes escritos uma clara oposição a pretensa “unidade do distinto” que, como explica Luhmann, não libera o conhecimento hegemônico do paradoxo se não que obriga a uma solução criativa do mesmo (1998, p.68-69). Essas posições políticas ganham lugar nas inflexões da palavra escrita. Distinguindo e indicando caminhos possíveis, evitar a unidade cognitiva também implica experimentar desde outros lugares. Sendo assim, mais além da linguagem verbal, consideramos a colocação em cena do corpo como linguagem, nos termos que assegura Naomi Schor: “ [...] the body qua body has been posited as integral and fully sensate”¹¹ (1999, p.84)

A oposição fundamental à forma binária de lógica clássica e sua primazia metodológica conecta a cibernética da segunda ordem com o projeto de Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1966). A investigação arqueológica que realiza mostra duas grandes descontinuidades na episteme da cultura ocidental: a que inaugura a época clássica -em meados do século XVII - e a que, a princípios do século XIX, sinaliza a entrada da modernidade. A diferença chave entre os dois momentos, segundo constata Foucault, não se deve aos progressos da razão. Se trata de um câmbio profundo na “ordem a partir da qual pensamos” que revela uma transformação total do “sistema de positivities” - do que se considera como coisas evidentes e comprováveis em um momento histórico determinado. Nesse sentido, a forte impressão de um movimento ininterrupto da *ratio* europeia, desde o Renascimento até nossos dias- a continuidade a nível das ideias - é um efeito superficial. Como assegura, a partir do século XIX, não é possível uma coerência completa entre a teoria da representação e as da linguagem.

[...] desaparece a teoria da representação como fundamento geral de todas as ordens possíveis; se desvanece a linguagem enquanto quadro espontâneo e quadriculado das coisas; como suplemento indispensável entre a representação e os seres; uma historicidade profunda penetram no coração das coisas, as isola e as define em sua coerência própria,

11 “O corpo enquanto o corpo se propõe como integral e completamente sensível”.

lhes impõe aquelas formas de ordem implícitas na continuidade do tempo; a análise das trocas e da moeda cede seu lugar ao estudo da produção, o do organismo se adianta a investigação dos caracteres taxonômicos; porém, sobretudo, a linguagem perde seu lugar de privilégio e se converte, por sua vez, em uma figura da história coerente com a densidade do seu passado. Todavia, à medida que as coisas se enrolam sobre si mesmas, pedindo somente a seu devir o princípio da sua inteligibilidade e abandonando o espaço da representação, o homem, por sua vez, entra, pela primeira vez, no campo do saber ocidental. (2010, p16, grifo nosso)

A investigação de Foucault, contemporânea aos escritos de Clarice Lispector- *Laços de Família*, 1960; *Água Viva*; 1973- dialoga com a proposta narrativa da escritora, uma vez que a posição ambígua em direção a palavra literária rompe a representação da linguagem como fundamento de todas as ordens possíveis. Além disso, como se verifica em “Amor”, é notória naturalização do paradoxo, que expõe a permeabilidade dos sistemas de distinção. A angústia frente a impotência do verbal estimula, em ambos os escritos de Lispector, um apelo insistente a outras formas de expressão. A noção do escrito como um desabrochar do escritor conecta a busca metalinguística com a pergunta sobre a subjetividade humana, aspecto que ganha força nos personagens imersos em uma profunda autorreflexão. Todas essas trocas de linguagem, que forjam uma nova maneira de” dizer isto”, também anunciam o potencial transformador da literatura ao alterar radicalmente a ideia de um ato de leitura e antecipar suas possíveis consequências, mais além do texto literário.

Como declarara a narradora de *Água viva*, a desarmonia harmoniosa na música, na literatura e na pintura alude ao descobrimento de que não é preciso uma ordem para viver e que não há padrão a seguir.

Agora estou com medo. Porque vou te dizer uma coisa. Espero que o medo passe. Passou. É o seguinte: *a dissonância me é harmoniosa*. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado “leit-motit”. *Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it*. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te escrevendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: por que é então que me movo no mistério. (1998a, p.46, grifo nosso)

Negar a melodia e o tema é afirmar o “puro it”. Não obstante, a busca de uma arte abstrata convive com a contradição de reivindicar a palavra. Igualmente, por

momentos esta se converte na melhor forma de manifestar a intimidade de si mesmo e do outro:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante, é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-a-corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve -me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás porque não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras -e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão. (p.3, grifo nosso)

Como se revela, a obra de Clarice Lispector, longe que negar o valor da linguagem verbal, exhibe enfaticamente seu estado de crise. A necessidade da palavra nova, intocada -como quarta dimensão- estabelece analogia com a taxonomia inusual de Borges. Incita a mesma pergunta sobre” o que é impossível pensar e de que impossibilidade se trata”, que propõe Foucault. Neste âmbito, em *Água viva*, não só se pretende que a palavra contradiga sua função representativa emanando um *sabor a ser e um sabor a ti*, graças a possibilidade de *escrever e escutar corpo- a –corpo*. A questão também, como em Borges, é propor um espaço comum em ruínas. Sugerir o não-lugar da linguagem como único território possível, porém que, inevitavelmente, se desdobra até o impensável (FOUCAULT,2010, p. 10-11). Na escritura de Lispector, o limite da palavra se reitera e se sobrepõe mediante dois movimentos: o questionamento da impossibilidade de pensar, dizer e expressar “isto” e a invocação do corpo como linguagem. É abstrato, como bem disse a escritora, porém na busca do *it*, - como o mais cru e essencial da vida - *escrever-se inteira é a única forma de comunicar-se com o” tu”*, que deve escutar, na suspensão do instante, *com o corpo inteiro*. Como é possível experimentar, a resposta ao que é impossível pensar e a impossibilidade mesma não se limitará a uma reflexão metalinguística. Em sua escrita, a posta em cena do corpo a convivência sinestésica assume uma importância fundamental.

Observemos “Amor” o segundo conto de ”*Laços de Família*¹²”. A primeira parte consiste na exposição da vida de Ana, uma mãe de família que “plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas” (1998b, p.1). Ana caiu tortuosamente num destino de mulher, com a surpresa de caber nele como se o houvesse

12 LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Todas as citações se referem a essa edição.

inventado. Emerge de sua estranha juventude anterior, que parece enfermidade de vida, para descobrir que “sem a felicidade se vivia “. Em meio a uma legião de pessoas (invisíveis) que vivem como quem trabalha, aceita a vida compreensível de um adulto, renunciando a exaltação perturbada que tantas vezes se confundia com uma felicidade insuportável: “assim ela quisera e escolhera”. Entretanto, o desejo de tornar os dias realizados e belos e a impressão de” que tudo era passível de aperfeiçoamento”/” que a vida podia ser feita pela mão do homem” se veem diariamente ameaçados pela chegada de uma certa hora da tarde em que as árvores (que ela mesma plantou) riem de sua tentativa. Olhando a casa vazia e os móveis que já não necessita, aperta seu coração com espanto. Casada com um homem verdadeiro e mãe de filhos igualmente verdadeiros e suculentos, Ana sabe que pertence obscuramente às raízes negras e suaves do mundo. Sentada em uma tranvia com o gesto de grande aceitação que reveste seu rosto de mulher termina a hora estável de Ana. *Olha* um homem cego imóvel na parada. Confirma que é um homem cego mascarando chiclete e começa a sentir que algo intranquilo estava em curso. Ana *pretende pensar*, porém o *coração começa a bater violentamente e descompassado*. Comovida pelos particulares movimentos de seu órgão vital, se produz a *troca de olhar*:

Inclinada, olhava o cego profundamente, *como se olha o que não nos vê*. Ele mastigava goma na *escuridão*. *Sem sofrimento, com os olhos abertos*. O movimento da mastigação fazia-o *parecer sorrir* e de repente *deixar de sorrir*, sorrir e deixar de sorrir – *como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o*. *E quem a visse* teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas *continuava a olhá-lo*, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – *Ana deu um grito*, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estacou, *os passageiros olharam assustados*. (LISPECTOR, 1998, p. 14, grifos nosso)

Neste fragmento, chama a atenção os vários “olhares” que compõe o quadro. O olhar inicial de Ana, apesar de profundo, demarca uma clara distância entre *observador* e *observado*. É um olhar fixo, que confirma a exterioridade do espectador da cena. Neste sentido, sua atitude alude aos movimentos do *ocularcentrismo* identificados por Martin Jay, em *Ojos abatidos*. Ao estabelecer correspondências entre a convenção da perspectiva na arte europeia, a desnarrativação do ocular, a revolução científica e a separação do momento participativo da “teoria”, Jay assegura que o desemaranhar do figurativo em relação a sua tarefa textual é determinante para a generalizada

“mecanização da imagem do mundo”. Este conjunto de fatores, ligados a uma transformação de época, definem um salto a uma nova leitura o mundo como objeto observável, mas carente de significado. Na arte, a invenção ou redescoberta da perspectiva impõe uma sobrevalorização das regras e procedimentos frente ao tema representado. O espaço, mais do que os objetos que havia nele, cobra uma importância crescente. De acordo com Jay, o mais impressionante deste processo é a sintonia que institui com a nova ordem científica: “Em ambos casos o espaço se viu desprovido de seu significado substantivo para converter-se em um sistema ordenado e uniforme de coordenadas lineares abstratas” (2007, p. 46 – 51). A mecanização da imagem do mundo – tão essencial para a ciência moderna – também proscree a narração “do método cognitivo que produzia a “verdade” sobre a realidade externa” (2007, p. 48). Mesmo assim, é notória a coerência entre a visão de mundo ocularcentrista e a nova ordem econômica em expansão: “Foi este espaço isotrópico, infinito e uniforme, o que marcou a diferença entre a visão dominante do mundo moderno e suas diversas predecessoras, uma noção de espaço compatível, não somente com a ciência moderna, mas também com o sistema econômico emergente ao que nós damos o nome de capitalismo” (2007, p. 51). Considerando esta perspectiva, as características de um mundo burguês e ocularcêntrico, em que o espectador está no centro da visão, estão em perfeita consonância com a cena que aparece em “Amor”. Observemos outra vez: Ana olha o cego desde uma considerável distância. Insiste no olhar e deduz uma escuridão. Insiste no olhar e segue sem entender porque o cego não parece sofrer, mas sim transmite um insultante sorriso alternado. A atitude do cego a intriga, produz uma impressão de ódio e, finalmente, estimula o grito. O que desperta a inquietação de Ana? Seu gesto sugere a incapacidade de *olhar-entender* a diferença. Mais adiante, esta impossibilidade se confirma na exposição de que a estabilidade de seu destino de mulher – limitada ao confinamento do lar e da família – se sustenta em um sistema de oposições:

Ela *apaziguara* tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não *explodisse*. Mantinha tudo em serena compreensão, *separava uma pessoa das outras*, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal ou filme da noite – tudo feito de um modo que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascarando goma despedaçava tudo isso. *E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.* (LISPECTOR, 1998, p. 15, grifos nosso)

Tudo se despedaçava porque Ana não entendia a aparição de um cego com os olhos abertos e aparentemente feliz. Não obstante, sua incompreensão inicial – o olhar frio e distante – se transforma desde que entra em cena seu corpo através do grito. Surge uma expressão facial que há muito tempo não fazia. Como metáfora de seu pequeno mundo de dona-de-casa, quebram-se os ovos. O bonde arranca, o cego fica para trás, mas o mal já estava feito. Porque, logo em seguida, começa sentir uma piedade sufocante. Neste momento, se anuncia a perda do sentido anterior e a chegada do novo: “E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito” (1998, p. 14). A alusão à linguagem musical recorda a dissonância harmoniosa – a desarmonia que eu entendo – reivindicada em *Água viva* e nos transfere à leitura de Paul de Man sobre a proximidade em Jean-Jacques Rousseau entre a linguagem da fala e a estrutura musical. Sobre esta ideia, Man assegura, em *Visión y cegueira. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporânea*, que duas formas de comunicação se apoiam em um sistema diacrônico de relações. De acordo com seu ponto de vista, a sequência sucessiva de um relato ou narração se opõe ao sincronismo desorientador da percepção visual que cria a falsa ilusão de presença (1991, p. 147). O emaranhado entre as duas linguagens (de fala e musical), tomado como um recurso dramático, também pode ser um gesto antiocularcêntrico: “Se favorecem as estruturas diacrônicas como a música, a melodia, ou a alegoria, sobre as estruturas pseudo sincrônicas como a pintura, a harmonia, ou a mimeses, porque estas faziam acreditar falsamente na estabilidade do sentido que não existe” (1991, p. 148). Finalmente, de Man assegura que toda linguagem sequencial é linguagem dramática, narrativa. E a paixão em Rousseau, “é precisamente a manifestação de uma vontade que existe independente de um significado ou intenção específica e que, portanto, jamais pode fazer-se remontar a uma causa ou origem” (1991, p. 147). Sendo assim, a linguagem musical conta com o privilégio de *não ter que significar nada*. Não obstante, esta afirmação não deve ser considerada em um sentido literalmente reducionista. Retomando as conclusões de Luhmann: em toda comunicação, como operação que executa as observações, sempre se distingue e indica algo independente do grau de latência (1998, p. 66).

Observemos em “Amor”, qual é o lado da vida cotidiana que se escolhe mostrar depois que a protagonista se dá conta (ou recorda) de que sim, no mundo existem cegos:

A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinha um ar mais hostil, precível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsas de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava – as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. (1998, p. 14, grifos nosso)

Durante esta inflexão do conto, a percepção de um mundo *precível* confirma tudo o que vem sendo indicado (obliquamente) sobre a vida de Ana. Porque, sua tentativa inicial de realizar dias maravilhosos e belos não somente está marcado pela ironia da narração, mas também, carece totalmente de sentido. Lembramos o suspiro de *meia satisfação*; a *aparência harmoniosa* de uma vida feita pelas mãos do homem; e finalmente, a *abolição da felicidade* para caber em um destino de mulher. Por outro lado, o novo mundo anunciado pela música, Ana se encontra com a moral do jardim, com sua impessoalidade soberba. Aqui, o trabalho secreto da natureza lhe desperta, paradoxalmente, fascinação e asco. O jardim revela a parte mais fina do mundo, dotada de uma crueza tranquila e uma riqueza quase apodrecida. Desde este momento, intuímos que essa vida cheia de *náusea doce, de piedade e de fé* é poderosa porquê produz susto, asco, estremecimento, e logo um profundo horror (insistente) em Ana. De alguma maneira adivinhamos que, por causa da impressão de fragilidade e de uma vida *periclitante* por parte da protagonista, este é o lado forte do mundo. É o que salva de sua alienação inicial e final. Não obstante, em sintonia com o uso ambíguo da palavra, o procedimento narrativo não se resume a uma oposição entre o lar burguês de Ana e a proliferação vital do jardim. O tom e a adjetivação disseminam o duplo sentido. Sendo assim, as poderosas descrições, se sustentam na “harmonia dos contrários”. Ademais, na narração deste novo mundo, não é suficiente propor imagens através das palavras. Na experiência de Ana se evocam todos os sentidos e a sinestesia aparece como convivência, compensação e equilíbrio entre os mesmos. Sua visão guiada pelo cego conduz seus primeiros passos no mundo: “*faiscante, sombrio*, onde vitórias-régias boiavam monstruosas” (1998, p. 16). Sua percepção das cores também parece alterada: “As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlate” (1998, p. 16). O olfato, como a vista, combina sensações

opostas: “A decomposição era profunda, perfumada...” (1998, p. 16). A percepção dos sentidos, as vezes simultânea, é sem dúvida complementar. O (con)tato com a terra reúne as duas condições: “Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava com delícia” (1998, p. 16). E é o vago sentimento de asco que aproxima a Ana “à verdade” e dota sua experiência do mais profundo equilíbrio.

Os animais quase não aparecem. São nomeados aves e insetos e, separado dos outros, um gato. Todos, em seu movimento suave e íntimo, acompanham a protagonista, como a *leveza* do “enxame de insetos” que lhe ajuda suportar *as pesadas coisas* que recebe. Esta atitude em relação às plantas e os animais remete a ideia de convivência a qual se refere Florencia Garramuño. Em “Región compartida. Pliegues de lo animal-humano”, a pesquisadora argentina defende que, na escrita de Clarice Lispector, a convivência entre animais e humanos não supõe nem necessita semelhanças, mas que se basta a si mesma com a compartilhada exposição às forças da vida. Sobre a escrita especificamente, é como se abrisse, desde essa convivência com o animal, a narração de formas diferenciadas, múltiplas e heterogêneas de vida. Ademais, como também especifica Garramuño, se desintegra qualquer hierarquia entre o humano, o animal ou orgânico (2011, p. 03). Sobre o mesmo aspecto, é possível indicar que a escrita de Lispector inverte o movimento da morte animal como organismo constitutivo e definidor do humano que desprende uma ideia de superioridade ontológica – aspecto analisado por Gabriel Giorgi em “La vida impropia. Historias de matadero”. Em “Amor” caso se perceba uma exposição da exceção humana é para mostrar limitação normativa que impossibilita a convivência com o diferente: o cego e as outras criaturas viventes. Em *Água Viva* também aparece uma contraposição radical à ideia de supremacia humana: “Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: *parece que não sei mais quem é a criatura, se eu ou o bicho*. E confundo-me toda. Fico ao que parece *com medo de encarar instintos abafados* que diante do bicho sou obrigada a assumir” (1998, p. 33-34, grifos da autora). Desprendida de uma visualização que categoriza, as protagonistas de ambos os escritos sentem – cada uma a seu modo – a pulsão animal. O medo em aceita-la está determinado pelo “sentido de medida”. Como indica Clarice Lispector na crônica de 1968 que nos serve de epígrafe, esta convenção é tão poderosa que também delimita o mundo dos sentimentos.

Fica por dizer, em *Laços de família* o questionamento da ordem convencional das coisas não se resume aos movimentos da linguagem. Em “Amor”, se expõe com

sarcasmo a vida burguesa de Ana e, ainda que não se gere dicotomias categóricas, esta realidade de aparente estabilidade se diferencia radicalmente da des-ordem do jardim. Sobre a particular forma de exposição que opera no conto, vale a pena destacar duas importantes inversões que se realizam durante a avaliação dos dois mundos. Por um lado, logo da imersão de Ana no jardim, marcada pela sinestesia e pelos sentimentos contraditórios, se conclui sobre seu experimento: “O jardim era *tão bonito* que ela teve medo do *inferno*” (1998, p. 16). Por outro, quando volta para casa depois de lembrar de seus filhos – e seu sentimento de culpa perante eles – Ana percebe que foi atingida pelo *demônio da fé*. Essas associações transtrocam explicitamente o valor semântico dos termos vinculados ao cristianismo. Soma-se a esse gesto, a impressão de Ana de que a vida sã que levava era moralmente louca. Porque o aspecto harmônico da sala quadrada e das janelas limpas vem acompanhado da abolição da felicidade, da ausência da piedade e da injustiça da fome. A contenção da família se reafirma no final do conto: “Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, *felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos*. Riam-se de tudo, com o *coração bom e humano*” (1998, p. 19, grifos nosso). A atuação da família de Ana remete à busca de “unidade do diferenciado” que, como explica Luhmann, se sustenta no castigo do paradoxo e seu desprendimento: a busca de considerações e formas que justifique novas escolhas e indicações (1998, p. 69). Ao mesmo tempo, se como premissa de operações ulteriores todas as indicações são parcialmente cegas em seus propósitos, em “Amor” o substancial em estabelecer uma diferenciação entre os dois mundos e formas de percepção é indicar que, no jardim, se assume o olhar vesgo, desinteressado do ponto de vista dominante e uníssono. Esta dissonância fundamental, que implica a valorização do lado inapreensível da vida, se conecta com o reconhecimento epistemológico da latência que, desde a cibernética de segunda ordem, incita a seguinte inquietação: “O conhecimento no sentido de construção se baseia em que somente funciona *porque* o sistema cognoscente está fechado operativamente, é dizer, *porque* não pode manter um contato operativo com o mundo circundante; e porquê por essa razão, para tudo o que se constrói depende da própria distinção de autorreferência e referência externa? (p. 69 -70, grifos do autor). Em contraste com esta segregação entre teoria e prática, a correspondência entre literatura e vida é um ponto neurálgico na escrita de Clarice Lispector.

A mudança de olhar de Ana implica uma transformação total a realidade que percebe. Logo depois de considerar uma tranquila reversão das coisas, vem a crise marcada pelo “prazer intenso com que as olhava agora”:

O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar a revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa. (1998, p. 14-15)

A intensidade que acomete o olhar de Ana é chave e impulsiona seu novo experimentar. Ela está revertida e sua hipersensibilidade – seu sofrimento espantado – evoca a iminência de uma revolução. Seu coração bate de medo, já não pode reconhecer os arredores e tudo lhe provoca susto. Enquanto isso, a vida que descobre segue pulsando e um vento misterioso lhe ronda o rosto. A imbricação entre as transformações da vida interior e exterior da protagonista e as flutuações da palavra e tonalidades da narração inclui outro elemento. Ao chegar ao “Jardim Botânico” Ana percebe a amplitude e o silêncio do espaço que lhe tranquiliza e regula sua respiração: “Ela adormecia dentro de si” (p. 15). Entre os ruídos serenos, o cheiro das árvores e as pequenas surpresas dos cipós, ela parece encontrar um “meio sonho” neste ambiente: “Tudo era estranho, suave demais, grande demais” (p. 16). Sentindo mal-estar, entra neste espaço como em uma emboscada. Neste momento, a vacilação sobre a materialidade de sua experiência desperta novas formas de percepção: “Ao mesmo tempo que *imaginário* – era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas. O abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega – *era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante*” (p. 16, grifos nosso). É impossível precisar o que se sugere com esta ideia. Entretanto, a verossimilhança é irrelevante. Porque o mundo do jardim é uma realidade, independente do seu grau de invenção. Em todos os sentidos, esta experiência potente e imprecisa amplia as formas de percepção, contato e convivência de Ana com o mundo. Em “Amor”, a crueza tranquila do ambiente natural

resguarda sua latência. Fascinante e asqueroso, o jardim também convida (obliquamente) a “escutar” *com o corpo inteiro*.

“Estou antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? E a resposta é: vou” (1998, p. 19) – medita a narradora de *Água viva*. Ao mesmo tempo, “Amor” segue proliferando o paradoxo: “O mundo era tão rico que apodrecia” (1998, p. 16). Entretanto, neste ir sem saber o destino, se revelam as dificuldades do caminho: “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida, mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com as palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que se enovelam para além das palavras” (1998, p. 13). Para Clarice Lispector, a escrita é, antes de tudo, questão de vida. Como indica neste fragmento de *Água viva*, falar a sério com a palavra estimula uma encarnação que, ainda que inexata, se desprende em direção a um mais além a linguagem. A literatura como construção de mundo, a necessidade de uma realidade inventada, é uma forma de liberação – expressiva e vital – como indicamos ao princípio. É a fuga de Ana até ao jardim. E a luta da narradora de *Água Viva* sua liberdade de sensações e pensamentos sem nenhum fim utilitário. Em “Amor”, essa vida que “causa calafrios” é um mal, um vago sentimento de asco, mas também, uma aproximação à verdade. A percepção do trabalho secreto da natureza – que Ana já não pode evitar – lhe apresenta uma vida silenciosa, lenta, insistente, que lhe faz maldizer: “Horror, horror”. A revelação – que ela mais adivinha que sente – está muito longe de delinear uma realidade que não se desassocia ou não se vê os defeitos, como a família. É uma pulsão de mundo livre de qualquer pulsão hegemônica. Se experimenta obliquamente e com alto grau de latência. Tanto em “Amor” como em *Água viva* o paradoxo é eminente à narração e a incoerência é inevitável. Neste sentido, é possível estabelecer um novo paralelo com o discurso antiocularcêntrico que – de acordo com Martin Jay – deve ser entendido como, “[...] um tecido assistemático, em ocasiões internamente contraditórias, de asseverações, associações e metáforas que nunca chegam a tornar coeso de maneira rigorosa” (2007, p. 21). Desprendida da busca de resultados, a escrita de Clarice Lispector parece assumir uma responsabilidade total frente à linguagem, reusando entender as palavras como veículos indiferentes: sem vida, sem personalidade e sem história. As diversas linguagens, expandidas até novas formas de *viver-sentir*, convidam o receptor a *experimentar com o corpo inteiro*. Este desafio também inspira um ato de leitura que sobrepassa o desabrochar individual e cumpre com o devir-revolucionário ao propagar, desde “o menor”, novos e mais amplos

mundos. Arriscar-se a esta “grandeza” também implica conviver, intimamente com outras formas de vida.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas Baudelaire. In: *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Prólogo y Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972, p. 123-170
- DE MAN, Paul. La retórica de la ceguera: Jacques Derrida y la lectura de Rousseau. In: *Visión y Ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p.115-157.
- DELEUZE, Gilles. La literatura y la vida. In: *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 11-18
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. Región compartida. Pliegues de lo animal-humano. *Boletín 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011, p. 1-14. Disponível em <http://www.celarg.org/int/arch_public/garramu_o_animalidad.pdf>.
- GIORGI, Gabriel. La vida impropia. Historias de mataderos. *Boletín 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2011, p. 1-14. Disponível em <http://www.celarg.org/int/arch_public/giorgi_animalidad.pdf>.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998^a
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. Entrevista a Julio Lerner. *Panorama*. TV Cultura, 1977. Web. 30 de junho de 2014. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=TbZriv5THpA&list=PL2A2BB5B605E3FB0A&index=5>>.
- LUHMANN, Niklas. ¿Cómo se pueden observar estructuras latentes? In: Watzlawick, Paul y Krieg, Peter. *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998, p.60-72.
- PEDRÓN, Eleonora Cróquer. Clarice Lispector: una lectura a partir del desconcierto. Ficciones del contacto. Fisuras de la representación: los márgenes de una escritura del margen. *Revista de Investigaciones literarias*, año 3, n. 6, Caracas, 1995, p.211-229.
- SCHOR, Naomi. Blindness as Metaphor. *differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, 11(2), 1999, p. 76-105.