

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA LITERATURA

**O DESERTO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*:
ESCAVAÇÃO DO OLHAR**

KELLY DOS SANTOS

Rio de Janeiro
2026

KELLY DOS SANTOS

**O DESERTO EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*:
ESCAVAÇÃO DO OLHAR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária)

Orientador: Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna.

Rio de Janeiro
2026

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

S237d Santos, Kelly dos
O DESERTO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H.: ESCAVAÇÃO DO
OLHAR / Kelly dos Santos. -- Rio de Janeiro, 2026.
65 f.

Orientador: Joao Camillo Barros de Oliveira
PENNA.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós
Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2026.

1. A Paixão Segundo G.H. 2. Arqueologia. 3.
Georges Didi-Huberman. 4. Deserto. 5. Escavação. I.
PENNA, Joao Camillo Barros de Oliveira, orient. II.
Titulo.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Kelly dos Santos

O deserto em *A Paixão Segundo G.H.*: escavação do olhar

Orientador: Prof. Dr. João Camillo Penna

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária).

Aprovada em
Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 JOAO CAMILLO BARROS DE OLIVEIRA PENNA
Data: 02/03/2026 19:00:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. João Camillo Barros de Oliveira Penna – UFRJ

Documento assinado digitalmente
 MARLON AUGUSTO BARBOSA
Data: 02/03/2026 19:07:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marlon Augusto Barbosa – UFRJ

Documento assinado digitalmente
 MONICA GENELHU FAGUNDES
Data: 02/03/2026 20:43:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. Mônica Genelhu Fagundes – UFRJ

Prof. Dr. Marcelo Diniz Martins – UFRJ (Suplente)

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes – UFRJ (Suplente)

RESUMO

SANTOS, Kelly. O deserto em *A Paixão Segundo G.H.*: escavação do olhar. 2026. 65 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

Esta dissertação investiga a imagem do deserto em *A Paixão Segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, compreendendo-a como o horizonte crítico de uma experiência visual desorientadora. Através das reflexões de Georges Didi-Huberman (2010, 2013, 2015) sobre a imagem e dos conceitos de memória e arqueologia em Walter Benjamin (2009, 2015), sustenta-se a hipótese de que a obra configura um romance arqueológico, onde o olhar da narradora escava o espaço doméstico até revelar sua aridez. Apoiada nas proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) sobre o espaço-liso e o nomadismo, a pesquisa analisa como a desterritorialização de G.H. transforma o quarto da ex-empregada Janair em um território desértico, marcado por inscrições anacrônicas e pela falência de categorias fixas de visão.

Palavras-chave: *A Paixão Segundo G.H.*; arqueologia; Clarice Lispector; Georges Didi-Huberman; deserto; escavação.

ABSTRACT

SANTOS, Kelly. O deserto em *A Paixão Segundo G.H.*: escavação do olhar. 2026. 65 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

This dissertation investigates the image of the desert in Clarice Lispector's *The Passion According to G.H.* (1964), understanding it as the critical horizon of a disorienting visual experience. Through Georges Didi-Huberman's (2010, 2013, 2015) reflections on the image and Walter Benjamin's (2009, 2015) concepts of memory and archaeology, it formulates the hypothesis according to which the work constitutes an archaeological novel, in which the narrator's gaze excavates the domestic space until revealing its aridity. Based on Gilles Deleuze's (2012) propositions on smooth space (*espace lisse*) and nomadism, this research analyzes how G.H.'s deterritorialization transforms the former maid Janair's room into a desert territory, marked by anachronic inscriptions and the failure of fixed categories of vision.

Keywords: archaeology; Clarice Lispector; desert; excavation; Georges Didi-Huberman; The Passion According to G.H.

*À Luna,
O Mistério e a descoberta.*

APOIO



Esta dissertação foi realizada graças ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), no período de 2024 a 2026 - Código de Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, João Camillo Penna, pela generosidade de seu conhecimento; atenção à escuta e à leitura de minhas inquietações, pela trajetória acadêmica desta pesquisa construída desde minha graduação em Letras.

À Flávia Trocoli, pelas aulas, discussões, pelas faíscas e pelos acontecimentos que a literatura de Clarice provoca e chama.

À Mônica Genelhu Fagundes, ao Marlon Augusto Barbosa, ao Marcelo Diniz e ao Marcelo Jacques que aceitaram meu convite para compor a banca.

Ao Eduardo Coelho, pelas orientações tão assertivas do percurso deste trabalho, quando ainda era um projeto de mestrado e que depois, se materializou no ato de escrever a minha leitura.

À Mariana Keller Frazão, pelos cursos ministrados na Universidade de São Paulo, apontando as infinitas possibilidades de (re)entraças no espaço literário de Clarice.

Ao Adriano Ferraz, pelas trocas em torno da filosofia, da psicanálise e da literatura de Clarice na Universidade Federal de São Paulo.

Ao meu pai Antônio e à minha avó Neusa, *in memoriam*, ao que foi possível.

À minha mãe Edna pelo apoio incondicional em meus estudos e pela confiança em meu trabalho desde sempre e às minhas irmãs Andressa e Amanda pelo incentivo constante em minha trajetória.

À Maiara de Paula, por estar comigo até o fim e depois dele.

À Géssica Barral, pelo companheirismo cotidiano e resiliência que a força do afeto alcança.

Ao Rodrigo Nunes, mouro das areias do tempo, pelas conversas infinitas e valiosas, pela amizade atravessada pela literatura.

À Mercia Pêsoa, pelo incentivo da continuidade e do trabalho com o ensino de literatura.

À Camila Novak, pelos livros emprestados, pelos conselhos e dicas valiosas, pelas alegrias e angústias de pensar claricianamente, pela amizade que torna a pesquisa mais viva.

Aos intelectuais lidos para a elaboração desta dissertação, sem os quais ela nunca poderia ter sido escrita.

A todos que ousaram fazer a travessia do oposto.

O deserto é um modo de ser. É um estado-coisa. De dia é tórrido e sem nenhuma piedade. É a terra-coisa. A coisa seca em milhares e milhares de trilhões de grãos de areia. De noite? Como é gélido esse lençol de ar que se crispa trêmulo de frio intensíssimo de uma intensidade quase insuportável. A cor do deserto é uma-não-cor. As areias não são brancas, são cor de sujo. E as dunas, que como ecos se ondulam femininas. De dia o ar faísca. E há as miragens. Vê-se — por tanto querer ver — um oásis de terra úmida e fértil, palmeiras e água, sombra, enfim sombra para os olhos que ao sol doido se tornam verde esmeralda. Mas quando se chega perto — bem: simplesmente não era. Não passava de uma criação do sol na cabeça descoberta. O corpo tem pena do corpo. Eu sou uma miragem: de tanto querer ver-me eu me vejo. Ah, os areais do deserto do Saara me parecem longamente adormecidos, intransformáveis pelo passar dos dias e das noites. Se suas areias fossem brancas ou coloridas, elas teriam "fatos" e "acontecimentos", o que encurtaria o tempo. Mas da cor que são, nada acontece.
(Clarice Lispector, Um Sopro de Vida)

*Com um olhar posso
abarcá cada deserto
(Wisława Szymborska, Um Amor Feliz)*

SUMÁRIO

Introdução.....	13
1. Diante da imagem: diante da(s) porta(s).....	20
2. Desmoronamento: cidades e ruínas.....	29
3. Arqueologia do olhar: ver como escavar imagens.....	36
4. O deserto: desorientação do olhar.....	47
4.1 Nomadismo e Desterritorialização.....	56
Considerações Finais.....	60
REFERÊNCIAS	62

Introdução

Em toda a obra de Clarice, a visão é de uma centralidade espantosa
(Carlos Mendes de Sousa¹)

A proposta desta dissertação é realizar uma leitura de *A Paixão Segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, a partir da emergência do deserto como imagem e regime de visão. Partindo do espaço mínimo do quarto da ex-empregada Janair, investiga-se como a narrativa constrói uma experiência visual marcada pela perda de referentes, pela suspensão do tempo linear e pela instauração de uma lógica arqueológica do olhar. Traçamos um percurso que vai desde o encontro de G.H. com a porta para chegarmos ao deserto.

Somos convocados a olhar o que essa imagem provoca em sua abertura. A fresta crítica da análise do romance clariciano recai, justamente, sobre a imagem do deserto², sendo “uma das portas de entrada para o romance” (Mendonça, 2022, p. 480), tema pouco explorado na literatura de Lispector³. Apesar desse indício, percebemos que o deserto é uma imagem que sempre esteve presente na vida e na literatura da escritora como em uma de suas viagens ao Egito: “Vi as pirâmides, a esfinge – um maometano leu minha sorte nas ‘areias do deserto’ e disse que eu tinha coração puro” (Lispector *apud* Moser, 2009, p. 11). Ainda, nas correspondências trocadas com suas irmãs Tânia e Elisa, há uma carta datada em 7 de Agosto de 1944 de Lisboa em que Clarice registra, após a sua assinatura: “Atravessei parte do Saara. É uma coisa de meter medo. Nunca vi tanta solidão. A areia não é branca, é creme. É maior que um mar” (Lispector *apud* Monteiro, 2007. p. 42).

Em seus romances⁴, o deserto nasce em *Perto do Coração Selvagem* (1943) e sobrevive em *Um Sopro de Vida* (1978), estabelecendo uma relação aberta e infinita. Além disso, ele é retomado em *A Cidade Sitiada* (1949); *A Maçã no Escuro* (1961); *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1969) e *Água Viva* (1973). Não obstante, ele ainda permanece em seus

¹ Cf: Sousa, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p.77

² Ao longo da construção desta dissertação, não havíamos identificado estudos específicos sobre o tema no romance de Clarice Lispector. Posteriormente, em levantamento bibliográfico, localizamos o artigo “O deserto e o verbo em *A Paixão Segundo G.H.*”, de Fernando de Mendonça. 2022, p.480.

Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8662084>

³ Mendonça identifica a inexistência de estudos que tomem como foco a análise do deserto em *A Paixão Segundo G.H.* Reconhece-se, assim, a lacuna que esta dissertação se propõe a investigar.

⁴ Indicamos o trabalho do pesquisador Adriano Ferraz que constrói um índice remissivo da literatura clariciano. Disponível em: <https://indicelisorator.wordpress.com/2025/03/17/deserto/>.

escritos mais curtos de contos e crônicas: *A Legião Estrangeira* (1964); *Felicidade Clandestina* (1971); *Para Não Esquecer* (1978, textos de 1964 [*Fundo de Gaveta*]); *A Descoberta do Mundo* (1984, textos de 1967 a 1973) e *Outros Escritos* (2021).

É interessante notar que a palavra deserto não passou despercebida aos olhos de Clarice, sua visualidade, sua espacialidade e seu signo invadem o branco das páginas. Como falar do deserto? Essa pergunta é a mais difícil, e constitui-se para nós em um desafio. Começamos pela *Paixão Segundo G.H.* onde o deserto aparece com mais insistência. Vimos que muitos são os desertos em Clarice, há vários desertos em um deserto que ousamos chamar de deserto-clariciano. Isso nos abre uma chave de leitura para que possamos adentrar sua especificidade. *A Paixão Segundo G.H.* é como o *Livro de Areia*, de Jorge Luís Borges, um livro misterioso sem começo ou fim, suas páginas infinitas não seguem um ordenamento fixo e lógico, é um labirinto. Pensemos que sua infinidade de leituras, interpretações e reentrâncias no espaço literário nos permitem imaginá-lo como um livro que sempre irá nos escapar, como as areias nos escapam às mãos.

O deserto se mostra nesta pesquisa como elemento fugidio sempre nos escapando aos olhos. A tentativa de situá-lo no centro desta investigação revelou-se um desafio metodológico – conferir contornos a um objeto que, por natureza, os recusa. Nesse sentido, o deserto se tornou para nós um tema de difícil apreensão, pois seu regime de visão desorienta o próprio gesto crítico. O deserto aqui lido e construído em nossa leitura, inverte-se, coloca-se abaixo de uma arquitetura de capítulos, revira nossos olhos, recusa a palavra começo.

Ao intitularmos o trabalho: *O deserto em A Paixão Segundo G.H.: escavação do olhar*, conferimos ao deserto o seu gesto de procura, objeto a ser encontrado no romance. G.H. afirma: “o deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo” (Lispector, 2009, p. 109), conduzindo-nos à sua escavação. Não se chega ao deserto sem antes atravessar a porta, o desmoronamento de cidades e a sobrevivência das ruínas. Este é o movimento que desdobra esta dissertação. Ainda que o deserto esteja latente nas linhas do romance, sua amplidão somente aparece quando o olhar atravessa os limites do espaço doméstico. Da janela de seu minarete, G.H. avista o deserto no horizonte, ao longe: “eu via a perder-se de vista a enorme extensão de telhados tranquilamente escaldando ao sol[...] Ao sol a tua largueza imperial. E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente” (Lispector, 2009, p. 111). Estamos diante da “inelutável modalidade do visível” (Didi-Huberman, 2010, p.34). Vemos o deserto à medida que o perdemos.

O deserto é uma imagem recorrente e polissêmica na literatura do século XX⁵, atravessando geografias e gêneros literários. Sua presença é notável tanto na poesia portuguesa quanto na poesia brasileira, em autores como: João Cabral de Mello Neto, Augusto de Campos e Carlos Drummond de Andrade. No horizonte da modernidade, a imagem do deserto torna-se indissociável da "terra devastada", reatualizada por T.S. Eliot em *The Waste Land* (1922). Como observa Eduardo Sterzi⁶ (2014, p. 94), o poeta resgata o topos medieval da *terre gaste* - os domínios do Rei Pescador cuja impotência física e moral se reflete na esterilidade da própria terra - para diagnosticar a paralisia da modernidade. Diante da crise de grandes narrativas – o progresso, a técnica, a religião e a razão – e sob o impacto das grandes guerras mundiais, o sujeito moderno refugia-se na imagem-sintoma deserto como espelhamento do vazio e solidão.

Durante o percurso desta pesquisa, fomos progressivamente provocados por uma recorrência imagética na prosa brasileira: a insistência do deserto. Ainda que o território brasileiro não comporte, em termos geográficos estritos, formações desérticas equivalentes ao Saara, por exemplo, que aparecerá no romance de Clarice, a literatura nacional, desde o século XIX, mobiliza com frequência uma imagética de aridez, esterilidade e vastidão que aproxima o sertão da figura do deserto⁷. O sertão brasileiro – nordestino e mineiro⁸ – foi muitas vezes descrito sob o signo da “desertificação” – espaço de escassez, de vazio, de secura extrema, de exposição ao sol impiedoso. Em *Visões do Sertão* (1923), de Visconde de Taunay e *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, por exemplo, o sertão aparecerá associado a imagens de desolação, de vastidão mineral e de paisagem quase inóspita. A retórica da aridez, da terra rachada, da paisagem calcinada pelo sol, aproxima-se frequentemente de uma semântica do deserto. A chamada “desertificação”, se podemos usar o termo em chave metafórica, torna-se um dos modos de representar o interior brasileiro, seja em autores consagrados, seja em

⁵ A pesquisadora Aline Erthal desenvolve sua tese de doutorado intitulada “Deserto excessivo: convivência de múltiplos em Antônio Ramos Rosa, Carlos de Oliveira e Luís Miguel Nava”, uma reflexão sobre a paisagem na poesia portuguesa. Na prosa, a imagem também comparece em do deserto comparece em “Os Detetives Selvagens” (1998) e “2666” (2004), de Roberto Bolaño, bem como em “Vozes do deserto” (2004), de Nélida Piñon, entre outros exemplos.

⁶ “De Chrétien e Dante a Cabral e Augusto de Campos, com a inflexão fundamental em Eliot, tivemos a passagem da terra devastada como território simbólico ao deserto como lugar apropriado para a enunciação poética em tempos de negatividade, e negatividade não só poética. Esta passagem implica uma certa aceitação do deserto – e mesmo uma vontade de deserto, uma volúpia de esterilidade”

Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635834/3543>

⁷ Agradeço ao professor Gilberto Araújo Vasconcelos do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por acolher minhas inquietações em torno dessa questão.

⁸ Remeto-me aqui ao *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, em que o sertão é figurado como espaço de vastidão e aridez, aproximando-se, em certos momentos, de uma imagética desértica.

escritores menos frequentemente revisitados pela crítica, como Inglês de Sousa, Afonso Arinos ou Rodolpho Teóphilo.

No entanto, há aqui uma tensão que merece ser explicitada: o deserto, enquanto formação geográfica, possui uma configuração específica, historicamente associada, no imaginário ocidental, a regiões do Norte da África e do Oriente Médio. Trata-se de uma paisagem estrangeira à geografia brasileira. O que a literatura nacional opera, portanto, não é a descrição de um deserto literal, mas a reinscrição de uma matriz imagética que passa a povoar o solo textual brasileiro. O deserto torna-se figura, operador simbólico, regime de visão. Não pertence à geografia do país, mas infiltra-se em sua imaginação literária.

Em diferentes momentos, a poesia brasileira acolheu essa imagem como metáfora existencial da seca e da aridez. Cabe perguntar, contudo, de que modo ela se inscreve na prosa. Em que medida o deserto comparece como operador de reconfiguração do sertão? Quando o sertão é representado como deserto, trata-se de mera equivalência imagética ou de uma operação mais radical, capaz de deslocar o espaço narrativo para além de suas coordenadas regionais? Essas questões nos conduzem a pensar o deserto para além de sua semântica imediata e a interrogá-lo como categoria que tensiona a própria tradição de representação do sertão brasileiro.

O deserto em *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, situado no século XX, pode ser lido também como espaço de vazio da linguagem e de radical isolamento da personagem, decorrentes de uma perspectiva ontológica. Contudo, esse deserto não se reduz à metáfora do vazio existencial, ele assume formas geográficas diversas que reconfiguram o próprio regime do espaço narrativo. As questões em torno da imagem deserto ao serem pensadas na prosa brasileira tornam-se um campo vasto e valioso que nos chama atenção.

Nesta dissertação, propomos analisá-lo como espaço que se revela “infamiliar”, guardando em sua abertura, o que Didi-Huberman propõe ser uma desorientação do olhar. Ecoando Freud, o filósofo francês encontra no paradoxo de *Das Unheimliche* um paradigma para pensar as imagens que nos desorientam, ao provocar a perda de referentes espaciais e visuais. Percorremos o signo da desorientação narrativa e da personagem G.H, contornando a dialética da desorientação. Estabelecemos que desde o início do acontecimento informe que sucedera a personagem, assinalado temporalmente no “Ontem”, o deserto aparece comparado ao quarto da ex-empregada Janair. Discutimos essa desorientação e estendemos nossa análise

do deserto, nas proposições tecidas pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo esquizo-analista Félix Guattari (2012), compreendendo o espaço deserto como espaço-liso, projetivo, topográfico e aberto. Tratamos, então, o deserto como espaço que assimila características de lisura e para ampliar o conceito desenvolvido pelo autor, voltamo-nos à origem desse conceito que carrega seu sentido de espaço-sonoro. A partir da teoria musical de Pierre Boulez (2002), identificamos a particularidade sonora do deserto clariciano. A fim de mostrar o intercâmbio do espaço liso já mencionado aqui, com o espaço-estriado (fechado, metrificado, ordenado), associamos a sua qualificação ao espaço do quarto de Janair. Ao considerarmos tratar-se de categorias não-estanques, a proposta de aproximarmos espaço-liso e espaço-estriado referindo-se, respectivamente ao deserto e ao quarto, procuramos reforçar o aspecto metamorfoseante desses espaços vistos no próprio romance.

Aprofundando as camadas desérticas, trazemos ainda, duas noções deleuzianas para pensar o espaço deserto: a desterritorialização e o nomadismo. Segundo Deleuze e Guattari (2012, p. 55-56) essas duas noções operam de maneira indissociáveis. A desterritorialização consiste na multiplicidade projetiva do espaço-liso, que será atribuído ao espaço nômade: “o espaço nômade é liso, marcado apenas por ‘traços’ que se apagam e se deslocam com trajeto”. Definido como espaço aberto, apontamos que o deserto clariciano amplia-se, podendo ser visto em sua largueza e profundidade, “o deserto nu e ardente” (Lispector, 2009, p. 105), somente em sua abertura, quando já não mais comparado ao espaço do quarto, o deserto se torna o espaço nômade por definição. A palavra grega “nomós” de onde vem *nômade* – a não ser confundida com “nómos”, uso, costume e eventualmente regra de conduta ou lei – significa “divisão do território, pastagem” e mais originalmente “errante, sem destino”, passou, posteriormente, a designar os “errantes da Arábia”.

No romance de Clarice, investigamos a multiplicidade geográfica e linguística do nome “deserto”, referido por G.H. em variações na língua árabe: “El-Khela”; “Tanesrult”; “Tiniri” (Lispector, 2009, p. 111). Desse modo, a pesquisa preenche uma das lacunas em torno do(s) deserto(s) clariciano(s).

Para pensar algumas imagens em torno do romance, este trabalho dialoga principalmente com as reflexões de Georges Didi-Huberman (2010, 2013, 2015) sobre a imagem e o anacronismo, bem como os conceitos de memória e arqueologia em Walter Benjamin (2009, 2015). A partir desses autores, propõe-se compreender o gesto narrativo de G.H. como uma escavação visual e material. Georges Didi-Huberman (2015) define o anacronismo como um modelo dialético, capaz de colocar as imagens no centro da história,

destituindo o passado fixo que as enclausurou. Para pensar algumas imagens em torno do romance, este trabalho dialoga principalmente com as reflexões de Georges Didi-Huberman (2010, 2013, 2015) sobre a imagem e o anacronismo, bem como os conceitos de memória e arqueologia em Walter Benjamin (2009, 2015). A partir desses autores, propõe-se compreender o gesto narrativo de G.H. como uma escavação visual e material. Georges Didi-Huberman (2015) define o anacronismo como um modelo dialético, capaz de colocar as imagens no centro da história, destituindo o passado fixo que as enclausurou. O anacronismo configura, assim, uma outra temporalidade para a história das imagens. Ao retomar o legado benjaminiano, o historiador francês reorienta os rumos da historiografia do século XX, tensionando a tradição iconológica vinculada à matriz panofskiana. Durante o Renascimento, as imagens foram concebidas no âmbito da História da Arte como parte de uma disciplina humanística comprometida com uma ideia de progresso histórico, característica da modernidade. No campo da crítica das imagens, por meio de uma escrita ensaística que transita entre a narrativa literária e a conceituação filosófica, Didi-Huberman destaca o potencial crítico das imagens, recolocando o sujeito como aquele que vê e é também interpelado pelo que vê. Nesse sentido, construímos, a partir da narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*, um modo de leitura das imagens apoiado nessas considerações, compreendendo-as como uma tensão temporal na qual a dinâmica do olhar opera como escavação das camadas de tempo e espaço que se sobrepõem na experiência narrativa.

Organizamos o trabalho em quatro capítulos, que acompanham a abertura das imagens no romance. O Capítulo 1 “Diante da imagem: diante da(s) porta(s)”, aproximamos a narrativa “Diante da Lei”, de Franz Kafka, do romance de Clarice, de modo a traçar um diálogo em torno das noções de imagem dialética, aura e dupla distância, na esteira do pensamento benjaminiano e didi-hubermaniano, indicando a imagem porta como imagem-limiar. O Capítulo 2: “O desmoronamento: cidades e ruínas”, é observado o processo de derrocada da personagem G.H. diante de camadas geológicas e eventos catastróficos, aproximamos o romance “A Cidade Sitiada” (1949) e o conto-crônica Brasília (1962) para ampliar a análise. O Capítulo 3: “Arqueologia do olhar: ver como escavar imagens” propõe-se a investigar o processo de escavação realizado no romance, tanto em sua forma narrativa, como um trabalho realizado pela narradora. A partir do método arqueológico de Walter Benjamin, no texto “Escavar e Recordar” (1932), trataremos a maneira como G.H. comporta-se como uma narradora-arqueóloga que escava vestígios no solo textual narrativo, trazendo-os para o presente de sua narração. O capítulo 4: “O deserto: desorientação do olhar”, procuramos investigar a forma pela

qual o deserto torna-se uma imagem de desorientação espacial e desorientação do olhar, a partir das considerações de Didi-Huberman (2010), na esteira do pensamento freudiano.

1. Diante da imagem: diante da(s) porta(s)

Parte-se da parábola kafkiana “Diante da lei” a partir da leitura proposta de Didi-Huberman em *O que vemos e o que nos olha* (2010) para a compreensão de alguns aspectos em torno da experiência do olhar, onde a *porta* – imagem do limiar – confere-nos uma postura interrogativa e crítica de sua própria imagem diante de nossos olhos. Privilegia-se essa narrativa como forma de aproximarmos Clarice e Kafka, pois a experiência vivida pelo camponês, personagem da parábola, aproxima-se da experiência de G.H. diante da porta do quarto da ex-empregada Janair. Essa experiência coloca o leitor diante da abertura de muitas portas, vivenciando junto das personagens o limiar.

O texto de Kafka narra a história de um camponês diante de uma porta aberta protegida por um guardião. Embora a passagem pareça possível, o homem jamais consegue atravessar o limiar – permanece sempre do lado de fora, diante da porta, diante da imagem (Didi-Huberman, 2015). A despeito de sua insistência, o acesso lhe é continuamente negado pelo guardião: ele permanece à espera que o acompanha, passando pelo envelhecimento até o fim de sua vida, sua visão turva reconhece na escuridão a claridade quando uma luz irrompe sobre a porta: “Finalmente sua vista enfraquece e ele não sabe se de fato está ficando mais escuro em torno ou se apenas os olhos o enganam. Não obstante reconhece agora no escuro um brilho que irrompe inextinguível da porta da lei. Mas já não tem mais muito tempo de vida (Kafka, 2011, p. 106).

É a aparente ilusão de nitidez causada pelo vão da porta aberta com a sua luminosidade que convoca os leitores a estarem diante da imagem, diante da porta: “Ela [a porta] nada nos oculta, bastaria entrar, sua luz quase nos cega, nós a respeitamos. Sua própria abertura – e eu não me refiro ao guardião – nos faz querer parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 15). Mas por que nos vemos como o camponês à entrada da porta da lei e somos irradiados pela luz branca que nos rasga os olhos diante da leitura? Carla Rodrigues (2013) elabora uma resposta possível:

A dupla injunção entre a necessidade e a impossibilidade de acesso à lei faz o leitor da parábola performatizar o lugar do camponês, o leitor que espera pela lei do texto, sem que esta se apresente a ele, assim como o camponês espera pela lei, sem que esta se apresente a ele. Todos aspiram a essa lei, que, na tradição judaica, seria apreensível na presença imanente de Deus, lei perdida na entrada na modernidade, cuja razão instrumental Kafka prenuncia (Rodrigues, 2013, p. 96, itálicos meus).

Sublinha-se o caráter de performatização do lugar do camponês que nos coloca a nós leitores diante da “lei do texto”, vistos por ela. Rodrigues nos aponta o paradoxo da “lei do texto” que rege a escrita e a linguagem kafkiana, acusando sua impossibilidade de leitura literal à medida que essa condição nos parece ser única: “Kafka oferece um texto que só pode ser lido literalmente, porque não há nada por trás do texto. Só o que há é o texto, sua impossibilidade de penetração, entrada, acesso. Um texto que, na mesma estratégia, se recusa a uma leitura literal e só oferece uma leitura literal” (Rodrigues, 2013, p. 96). Se compreendermos uma leitura literal como uma imagem tautológica⁹, seríamos incapazes de ler o indecifrável e ver o invisível. Didi-Huberman coloca a imagem como centro na parábola kafkiana, pois nós, leitores e sujeitos da experiência do olhar “quando se abre em nós o que nos olha no que vemos” (Didi-Huberman, 2010, p. 234), aspiramos a entrada da lei do texto como assinala Rodrigues, e também aspiramos vê-la: “Por que com o ver acontece o mesmo com a lei: ‘todos aspiram a ela’” (Didi-Huberman, 2010, p. 242).

Didi-Huberman (2010), um dos leitores dessa parábola¹⁰, nos faz abrir nossos olhos para ver a porta. Em sua leitura, Kafka realiza o rompimento com os elementos tradicionais do mito (Didi-Huberman, 2010), em outras palavras, trata-se de uma rasura na inscrição do texto que subverte os princípios de obediência da lei e da ordem presentes no universo judaico-cristão. Retomemos o diálogo do guardião e do camponês:

- Todos aspiram à lei – diz o homem. – Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu pra entrar?

O porteiro percebe que o homem já está no fim e para ainda alcançar sua audição em declínio ele berra:

- Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a

(Kafka, 2011, p. 106-107).

Ainda que a parábola remeta às origens judaicas do escritor, é justamente na rasura dessa tradição que se instaura sua ironia trágica¹¹. Como observa o filósofo, “mesmo permanecendo aberta até o fim, contrariamente a todas as versões tradicionais” (Didi-Huberman, 2010, p. 239), a porta não se converte em passagem, isto é, em elemento de transição entre dois mundos, mas

⁹ A tautologia aqui, é compreendida, nos termos de Didi-Huberman como modo de ver “aquém da cisão”. O homem da tautologia, seria aquele que afirma: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso”, recusando a “aura do objeto” Cf. Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. 2010, p. 39.

¹⁰ Benjamin e Derrida leitores de Kafka também analisam “Diante da Lei”. Carla Rodrigues aproxima os três autores judeus, pelo traço que os une: a escrita e a linguagem.

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10761/7932>. Acesso em 25 fev. 2026.

¹¹ Expressão retirada do livro “Ícones da lei, de Massimo Cacciari, op.cit. pp.62-81 e utilizada por Didi-Huberman em sua análise da parábola kafkiana.

em dispositivo de espera e de impasse ao permanecer “aberta até que o homem do campo morra em sua *aura* silenciosa” (Didi-Huberman, 2010, p. 239).

E prossegue:

A parábola de Kafka descreve assim uma situação de inacessibilidade – uma situação de distância, como se a palavra lei devesse se completar com a palavra – longe –, no entanto produzida pelo signo mesmo da acessibilidade: uma porta sempre aberta. A distância, percebe-se, já é desdobrada, dialetizada (Didi-Huberman, 2010, p. 241).

O paradoxo da escrita kafkiana apontado por Rodrigues (2013, p. 96) se traduz no paradoxo da imagem porta. Estar diante do que se está distante; longe. Vemos a palavra “distante” habitar “diante”, como se fizesse um jogo com a demora¹². A porta aberta produz a distância e a torna visível. Estar diante da porta é já estar implicado na promessa de acesso e na impossibilidade de realizá-lo. Esse paradoxo, que estrutura a cena kafkiana condensa a lógica dialética da dupla distância apontada por Didi-Huberman (2010, p. 147), em que acessibilidade e afastamento coexistem. A ambivalência da porta constituída por *entre um diante e um dentro*¹³ evidencia a sua imagem como interdição – em Kafka, a interdição é espacial, a abertura visível não indica passagem, é inacessível e a experiência vivida pelo homem do campo é a duração do tempo da espera. A experiência do olhar se prolonga: “ele se olhava morrer sob o olhar dessa porta” (Didi-Huberman, 2010 p. 249). A condição do olhar persiste, constituindo o interminável limiar do olhar – vê-se a porta, mas não se atravessa: “ela [a porta] mostrava que não era um ‘limiar’ no sentido instrumental – um limiar a transpor, para entrar em algum lugar –, mas um limiar absolutamente, ou seja, um limiar interminável” (Didi-Huberman, 2010 p. 247).

Aponta-se a ressonância do deslocamento da lei, enquanto código acessível para a sua condição inalcançável e irredutível, onde permanece o inviolável e o proibido. Em Kafka, o estatuto da lei é a promessa e a interdição. O homem do campo permanece diante da porta aberta e aspira à lei, espera longamente sua entrada, no entanto, não a atravessa. De modo análogo, em Clarice, a lei é deslocada do limiar espacial para a interioridade do sujeito. Encontramos a lei de que fala G.H. não referindo-se à ordem divina ou exterior ao sujeito, ao contrário, o

¹² Remeto-me aqui, ao ensaio “Demorar, Maurice Blanchot”, (2015) de Jacques Derrida, traduzido por Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Chamo a atenção para a rede de produção de sentidos do vocábulo enigmático “demorar” (*demeure* em francês) que hospeda a “morada” e o “morrer”, “onde aquilo que demora joga com o que morre” (Derrida, 2015, p. 18). De certo modo, o “distante”, o “longe” e o “diante” na parábola kafkiana realizam esse mesmo jogo.

¹³ Ambivalente pois, é o lugar para passar além e lugar para não poder passar (Didi-Huberman, 2010).

paradoxo da lei é suprimido, a lei radicaliza a condição de um sujeito “diante de”, G.H. não está diante da lei a que deva obediência, ela própria e a barata são a lei ignorada à quem obedecem:

Mas também sabia a ignorância da lei do irredutível não me escusava. Eu não poderia mais me escusar alegando que não conhecia a lei – pois conhecer-se e conhecer ao mundo é a lei que, mesmo inalcançável, não pode ser infringida, e ninguém pode escusar-se dizendo que não a conhece. Pior: a barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada a que obedecíamos (Lispector, 2009, p. 96).

G.H. assume conhecer a lei, entretanto fala de uma “lei ignorada” que não se realiza pela falta de saber. Trata-se de uma recusa estrutural que a faz integrar-se à barata, o animal imundo e proibido da Bíblia. G.H. critica a lei judaico-cristã: “Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (Lispector, 2009, p. 71). Ao rasurar o mito adâmico, a interpretação da lei divina e o estado de ordem presentes nas escrituras bíblicas: “a lei ignorada, a única que deve ser obedecida” (Waldman, 2011, p. 36) quando assumidas por G.H. e a barata, destitui-se do estatuto de submissão à ordem do universo religioso, para acentuar a não-entrada daqueles que são vistos como diferentes e recalcados. Assim, o homem iletrado¹⁴ (ou, ainda, um analfabeto); uma mulher – que se coloca na posição de um animal listado na escritura sagrada como proibido, não participariam, isto é, não fariam parte da “Lei”, sendo tratados como a “própria lei ignorada”.

N’*A Paixão Segundo G.H.*, a experiência do limiar se reinscreve sob outra forma, ainda que preserve a mesma estrutura de frontalidade – estar diante da porta, diante da imagem – Ouçamos G.H.: “Eu hesitava à porta” (Lispector, 2009, p. 41). O adiamento da travessia e do acontecimento se dá pelo seu confronto com a porta. Devemos lembrar que a narrativa só acontece quando G.H. a atravessa. Voltemo-nos então a sua primeira aparição e abertura: “Quando abro a porta a uma visita inesperada, o que surpreendo no rosto de quem está me vendo à porta é que acabam de surpreender em mim meu suave pré-clímax. O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (Lispector, 2009, p. 26–27). É através do *outro* que G.H. se define como *eu*, estabelecendo uma relação de “alteridade reversível” (Pontieri, 2001, p. 27). A porta surge como cena de visibilidade e exposição ao olhar do outro, ao estabelecer a relação existente entre identidade e alteridade. Os

¹⁴ Didi-Hubermann (2010) associa a imagem do homem do campo ao iletrado – am ha haretz – “aquele que não se dedicou ao estudo talmúdico”, seria então, a parábola, de alguma maneira, o reflexo da exegética hassídica, dos ensinamentos judaicos.

traços de identificação da narradora, começam a ser delineados: ela é pertencente à classe média alta carioca; é escultora e vive no apartamento de cobertura localizado na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, essas atribuições são nomeadas como o “tom de pré-clímax” (Lispector, 2009, p. 25), de G.H., em que ainda, ela nos indica tratar-se de uma vida de “cópia” e “paródia” (Lispector, 2009, p. 29), duas expressões que carregam o sentido de duplo e reflexão.

Recuperemos essa cena e a seguinte para mostrar como a imagem porta constitui uma imagem crítica, nos interrogando e dando pistas da condição de vida da narradora e de sua empregada Janair, antes mesmo de G.H. entrar pela porta do quarto. Seguindo em direção ao quarto de Janair, localizado e situado por G.H. entre a cozinha e a área de serviço do apartamento, onde mais adiante avistamos um corredor, – o vão que dá entrada para o quarto – o reverbério de luminosidade branca faísca os olhos da narradora-personagem, rompendo a expectativa da escuridão, dos entulhos e da sujeira que esperava ver:

No corredor, que finaliza o apartamento, duas *portas* indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O *bas-fond* de minha casa. Abri a *porta* para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados. *Mas ao abrir a porta* meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico. É que em vez da penumbra confusa que esperara, *eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se* (Lispector, 2009, p. 36 *itálicos meus*.)

As portas que se defrontam: a de serviço e a do quarto da empregada. A justaposição espacial dos cômodos indica a segregação estrutural, social e racial da relação existente entre patroa e empregada. Ambas as portas conduzem ao fora do mundo social da narradora, a presença dessas portas seria invisível diante de seu olhar. O fim do apartamento é a “cauda” (Lispector, 2009, p.34), onde encontramos o quarto de Janair, posição de inferioridade em relação aos demais cômodos. A arquitetura do apartamento detém uma visão verticalizada e hierárquica sintetizada, dessa maneira, pela fórmula: quarto de Janair, *bas-fond*, corredor, saída de serviço, cozinha e living (espaço social). Quando G.H. nomeia o quarto como o “*bas-fond*”¹⁵ de sua casa, ela importa uma categoria urbana associado ao subsolo social, à margem da sociedade, ao que deve permanecer escuro. O termo “*bas-fond*” vem nos assinalar, além de nos conduzir a um espaço hostil pela forma assumida de sua estrutura, que esse espaço produz um olhar. Diante do limiar das “portas indistintas na sombra”, G.H. não encontra a obscuridade que a sua expectativa burguesa projetara sobre o *bas-fond*. Essa arquitetura da segregação, operada

¹⁵ De acordo com o dicionário de Língua Portuguesa, o termo apresenta duas descrições: 1. Uma camada degradada da sociedade, escória social, ralé. 2. Local onde vive essa gente e que apresenta alto índice de prostituição.

pelo bas-fond e restante do apartamento, mantém o quarto de Janair no subsolo da visibilidade. O “desagrado físico” é resultante de uma claridade agressiva que surge na abertura da porta.

A transição do corredor escuro para o quarto inundado de sol provoca o que Didi-Huberman (2015, p. 127) chama de "relampejo". A "imagem em crise" (Didi-Huberman, 2015, p. 172) é este quarto que não deveria ser visto, mas que se oferece ao olhar. Por isso, a porta de G.H. é uma imagem dialética, “uma imagem que fulgura”. Ainda que a porta seja uma imagem “imemorial” e herde associações tradicionais, religiosas e arcaicas (Didi-Huberman, 2010), em ambas narrativas, elas não permanecem fixadas no passado que as enclausurou. A porta do quarto de Janair abre a fenda crítica de visualidade do romance. Mais do que um limiar espacial, a porta apresenta-se como imagem “autêntica” e “crítica” – como forma visual que se torna consciente de sua historicidade e que, ao aparecer, exige do olhar uma posição interrogativa diante daquilo que se oferece como visível.

Tanto na parábola kafkiana quanto na cena clariciana, as portas advêm de uma luminosidade que instauram uma condição crítica da visibilidade ao produzir um relampejo de luz branca. Não obstante, essas portas não são atravessadas, em G.H. ocorre a hesitação, para depois acontecer travessia. Em Kafka, a travessia não se realiza. De tal maneira que Didi-Huberman descreve a porta de Kafka como limiar, revelando seu caráter de imagem crítica e dialética, a porta em Clarice opera de modo semelhante, pois ambas as portas “nos obrigam[m] a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (Didi-Huberman, 2010, p. 172).

Na constituição de escrita desse olhar diante da porta, vemos o sol fixo que “corta uma linha” o chão do quarto. A narradora descreve já ter passado seis meses que o sol se instalara no cômodo e "desnudava em mais branco ainda as paredes caiadas", “empenando o guarda roupa”. No instante em que se encontra nesse limiar, avista um mural. Lemos a cena:

E foi numa das paredes que *num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural*. [...] Passada a primeira surpresa de descobrir em minha própria casa o mural oculto, examinei melhor, dessa vez com surpresa divertida, as figuras soltas na parede. Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto - e isso, aliado à rigidez estupidificada das linhas, deixava *as três figuras soltas como três aparições de múmias. À medida que mais e mais me incomodava a dura imobilidade das figuras, mais forte se fazia em mim a ideia de múmias. Elas emergiam* como se tivessem sido um porejamento gradual do interior da parede, *vindas lentamente do fundo* até terem sudorado a superfície de cal áspera (Lispector, 2009, p. 37-38; *itálicos meus*).

Contíguo à porta do quarto de Janair, a cena do mural marca a passagem da imagem-limiar (a porta) para a imagem escavável, exigindo que nosso olhar esteja diante de suas camadas. Ao surgir como achado inesperado, o mural exige um movimento simultâneo de recuo e aproximação do olhar de G.H. A dinâmica desse olhar pode ser lida aqui, como a telescopagem benjaminiana, uma das significações da imagem dialética, onde “o passado é telescopado para o presente” (Didi-Huberman, 2015, p. 142). A imagem do mural é uma “escrita” deixada por Janair, que já não convivia com sua patroa há seis meses. G.H. traz ao presente de sua narração esse passado que pervive nos traços da parede, acrescentando uma camada histórica: passado e presente convivem. Além disso, a telescopagem de seu olhar é atestada pelo movimento físico ao “enxergar melhor” o mural, e distanciar-se dele, em seu movimento de “recuo”. Didi-Huberman descreverá a telescopagem via Walter Benjamin e pontuará que:

[...] quando Benjamin fala da imagem dialética como um processo em que ‘o passado é telescopado pelo presente’ ele certamente utiliza a palavra telescopagem, uma de suas favoritas, consciente do duplo paradigma que se encontra ali reunido: de um lado, *o valor de choque [...], o valor de desmontagem [...]* e de outro, *o valor de visibilidade*, de conhecimento, *de distanciamento*, em resumo, *o valor de montagem do qual se beneficiam, graças a visão de perto e a visão de longe*. O uso corrente do verbo ‘telescopar’ tende a nos fazer esquecer sua dupla significação” (Didi-Huberman, 2015, p. 142-143, *itálicos meus*.)

O mural é “inesperado” pois ele não pertencia ao regime de visão de um apartamento de luxo. A telescopagem descrita por Didi-Huberman via Walter Benjamin manifesta-se na cena do mural como uma dinâmica de forças contraditórias. O “valor de choque” desorganiza o olhar de G.H., desmontando sua identidade de proprietária ao confrontá-la com a “aparição” das figuras. Entretanto, é no movimento de recuo – no exercício do distanciamento – que a narradora acessa o “valor de montagem”. Nesse momento, a imagem deixa de ser apenas um susto visual para tornar-se um instrumento de conhecimento; G.H. monta uma nova legibilidade do tempo onde o rastro de Janair sobrevive. Se a aproximação produz o choque da aparição - o instante em que o tempo se desmancha -, o recuo instaura a distância crítica necessária para que a narradora comece a ver os fragmentos de tempo que ali relampejam.

Nota-se que G.H. refere-se ao estado de imobilidade das figuras e as atribui como aparição. O mural desdobra-se para além de sua própria visibilidade, quando os contornos das figuras são “aparições de múmias” e “três figuras angulares de zumbis” (Lispector, 2009, p. 41), imagens que sobrevivem à morte. O traço de imobilidade dessas figuras permite G.H. “ler” o mural e escrever o seu olhar. Estamos diante de uma cena que se apresenta enquanto uma

“imagem dialética” (Benjamin, 2009, p. 515, fragmento [n. 9,7]), pois surge do choque de temporalidades. O mural é uma imagem que fulgura através da iluminação solar, revelando algo da natureza da percepção do choque entre o “ocorrido” e o “agora”. Benjamin assevera que:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: *a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética.* Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2009, p. 505, fragmento [n. 3,1] *itálicos meus*).

A imagem dialética surge da percepção do choque de duas polaridades “dialéticas”, (o ocorrido e o agora) da tensão que leva “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (Benjamin, 2009, p. 516, fragmento [n. 7a, 5]). G.H inicia a sua narração a partir de um acontecimento que já ocorreu, presentificando a experiência vivida na véspera. A construção de seu relato, portanto, não é a descrição em tempo real do acontecimento, mas a tentativa de reinscrevê-lo no presente da escrita, sob a forma de um movimento dialético entre memória e atualidade, em que a narradora se vê convocada a reabrir, no agora, o impacto do ocorrido.

A imobilização das figuras reflete-se no corpo da narradora que se encontra rígida à entrada do quarto: “cada figura ali se achava na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto” (Lispector, 2009, p. 39). Mais à frente, ainda sobre a imobilidade G.H. nos diz: “Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmadas haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago” (Lispector, 2009, p. 48).

O traço deixado à carvão por Janair é apresentado como uma “escrita” (Lispector, 2009, p. 39), um registro. No entanto, somos levados a encará-lo como vestígio, um pedaço de história, um fragmento, resto. Não se trata de uma imagem fixa, mas de uma associação de imagens que se aproximam e se afastam do olhar como “constelações ou nuvens”, cuja aparição produz um efeito aurático (Didi-Huberman, 2010, p. 149).

Como um olho, o mural lê e olha G.H. de volta, como a capacidade estética que certos objetos artísticos tem de “retribuir o olhar” (Benjamin, 2015, p. 143). A narradora rememora na imagem do mural, o rosto de Janair que também a retratava: “e fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que

não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma” (Lispector, 2009, p. 40). A ausência-presença de Janair torna-se, paradoxalmente, a “aparição única da distância”, o efeito da visibilidade do mural nos assinala a noção de aura, como Benjamin afirmou ser “uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja” (Benjamin, 2015, p. 143). A imagem de Janair corporificada, pelo contorno do desenho e o rosto se apresenta no lugar (a parede do quarto), mas que já não está mais ali, encontra-se ausente, da mesma forma que uma pintura rupestre nos conduz a um tempo passado de povos ancestrais pelo seu grafismo, sua marca e mancha na história.

Janair possui o traço fantasmático ao olhar de G.H., “o poder do olhar, atribuído ao próprio olhado pelo olhante” (Didi-Huberman, 2010, p. 148). O vestígio de Janair inscrito na parede do quarto é o “olhar/rastro” (Trocoli, 2004, p. 38-39) que força o olhar de G.H. a escavar o que está por trás daquela cal. As figuras não são apenas vistas, elas surgem do fundo, remetendo a uma camada profunda que lentamente alcança a superfície. O mural surge como primeiro vestígio anacrônico da imagem, pois ele carrega as diferentes marcas de tempos heterogêneos. Os desenhos na parede do quarto são lidos pela crítica clariciana como uma pintura rupestre: “A arte rupestre, de Altamira e Lascaux, comparece quando G.H. imagina o 'mural' como uma representação pré-histórica dela mesma” (Oliveira, 1993, p. 85). Basta nos lembrarmos que o quarto assume a forma física e geológica de uma caverna, lugar subterrâneo: Há muito tempo fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei de suas profundezas escuras até hoje, nadei com meus cílios inúmeros – eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede” (Lispector, 2009, p. 114). A analogia da caverna desloca o quarto de uma geografia doméstica para uma geografia arqueológica. G.H., a escultora que trabalha a forma, é confrontada com uma forma que ela não domina: o traço de Janair.

2. O desmoronamento: cidades e ruínas

O processo de desmoronamento que abala o solo textual do romance *A Paixão Segundo G.H.* inicia-se com uma alteração perceptiva que desloca o olhar da narradora para uma experiência geológica do espaço urbano. Olhando pela murada da área de serviço, observa os fundos dos apartamentos como se fossem formações naturais: “gargantas rochosas” e “canyons”, diante da qual a narradora se percebe como se estivesse situada em uma “montanha”. Seu olhar inclina-se e de lá avista “treze andares caindo do edifício” (Lispector, 2009, p. 34). O espaço urbano moderno é uma formação natural, torna-se relevo, rocha e precipício.

Seguindo a descrição da área interna, G.H. diz sobre o trabalho empreendido na construção do apartamento:

[...] algo da *natureza fatal saíra fatalmente das mãos da centena dos operários* práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, *sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia* (Lispector, 2009, p. 35, *itálicos meus*).

Vemos a arquitetura do edifício em camadas de sobreposições físicas distintas: a construção moderna nasce de um olhar arruinado. A imagem ruína é capturada pelo olhar de G.H. que a vê como suas “fotografias de praia”, um fragmento do tempo, da memória – outra ruína. A formulação “eu agora olhava” condensa esse choque temporal em que o advérbio “agora” ancora a percepção no presente, enquanto o verbo no pretérito imperfeito sugere uma duração contínua, fazendo coexistir, na mesma imagem, tempos heterogêneos. As fotografias de praia, evocadas como fragmentos do passado, são inscritas nesse mesmo regime de sobrevivência da ruína, no qual o presente já se deixa atravessar por restos e vestígios de outros tempos.

Essa cena opera como um acúmulo de ruínas diante da construção moderna do edifício. Não é o edifício que se apresenta como ruína, mas o regime anacrônico do olhar da narradora, que projeta sobre a estrutura moderna uma temporalidade soterrada. Nesse sentido, a ruína passa a operar como imagem histórica, pois o olhar de G.H. não enxerga no símbolo da modernidade, uma progressão de formas arquitetônicas, ao contrário, a construção do edifício já carrega em si escombros de outras temporalidades e espacialidades no interior do presente narrativo. Como propõe Didi-Huberman:

o anacronismo parece emergir na *dobra exata da relação entre imagem e história*: as imagens, certamente, têm história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso parece como um sintoma – um mal-estar, um

desmentido mais ou menos violento, uma suspensão – na história. Sobretudo, não quero dizer que a imagem é ‘intemporal’, ‘absoluta’, ‘eterna’, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa” (Didi-Huberman, 2015, p. 30-31).

A imagem da ruína vista anacronicamente por G.H. consiste na própria condição de legibilidade da imagem, como um modo de ver e de ler anacrônicos. Assim, a imagem não é histórica por pertencer ao passado, ela é histórica por colocar o presente da narração em crise ao percebermos o desencaixe temporal que a atravessa. Lemos o signo da ruína por uma lente benjaminiana em que reside o paradoxo temporal e histórico de sua imagem, cuja modernidade nasce da destruição e da catástrofe, a ruína seria a imagem operando em crise como forma histórica do presente. O olhar da narradora, ao reconhecer na estrutura recém-erguida uma “ruína egípcia”, antecipa a lógica benjaminiana segundo a qual o presente carrega em si a acumulação de destroços históricos, transformando o espaço urbano em superfície arqueológica do tempo.

A posição de seu olhar aproxima-se do olhar do anjo da história. Ambos veem a ruína “erguida”, que “cresce até o céu”: “Ele [o anjo] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. *Mas uma tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu.* Essa tempestade é chamada de progresso.” (Benjamin, 1994, p. 226 *itálicos meus*). Essa aproximação permite perceber que G.H. e o anjo da história enxergam a ruína em seu potencial de construção e destruição. No entanto, essa alegoria do anjo, presente na tese IX *Sobre o conceito de história* (1940) faz uma crítica à modernidade e ao progresso. Não lemos em G.H. uma crítica ao progresso como Benjamin lerá na alegoria do anjo da história. O anjo detém seu olhar dirigido para o passado, “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos”, “ele vê uma catástrofe única” seu olhar é de impotência diante da história, onde ele se vê arrastado pela força do progresso, que acumula ruína sobre ruína ao testemunhar a catástrofe.

Desde o início da cena somos levados à fatalidade, “algo da natureza” atribui o fatal como condição natural. Seria o anúncio da catástrofe que eclodirá no desmonte de G.H.? A perda de sua civilização estaria aqui, já anunciada para o leitor? G.H. prenuncia a queda e sentirá em seu próprio corpo o que ainda estaria por vir, mas ainda não sabe: “Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas” (Lispector, 2009, p. 44). Pensemos, então, nessa relação da fatalidade e da catástrofe. Na cena que lemos, essa fatalidade se apresenta como condição originária da própria construção que sai das mãos dos operários descritos como “práticos”, que trabalham “sem saber” que estavam erguendo uma

ruína, o que inscreve a arquitetura moderna numa lógica de produção inconsciente da catástrofe. A repetição do termo “fatal” desloca o campo da técnica, do progresso e da modernidade para o da necessidade histórica. Esse paradoxo constituinte da ruína, nos leva à constelação de que esses aparatos subterrâneos, fluxos ocultos, camada invisível que sustenta a superfície moderna – canos de água e de esgoto – constrói o monumental, revelando que o funcional produz o arcaico e o cotidiano gera o mítico.

Para Le Brun (2016, p. 39-40) a catástrofe é o “acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo, embora também possa levar a um outro mundo”. O encontro com a alteridade: Janair e a barata é o acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo de G.H.: “eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo” (Lispector, 2009, p. 62). O mundo de G.H., definido e ordenado por um “pré-clímax”, caracterizado por suas identificações: pertencente à classe média alta carioca, escultora, que vive na zona sul do Rio de Janeiro, no seu apartamento de “cobertura” que a reflete, passa a ruir quando a sua identidade e civilização passam pelo estado da perda. É no encontro com a alteridade, a partir do “clímax” do romance, que a desestabilização da forma e da estrutura narrativa se dão. G.H., na tentativa de realizar uma faxina no quarto de sua ex-empregada Janair, como quem procurasse arrumar a narrativa, afirma: “arrumar é achar a melhor forma” (Lispector, 2009, p. 32). O crítico Afonso Romano de Sant’anna constata que o romance é construído pela desconstrução, opera sob o signo da catástrofe, tanto no nível da linguagem: “O romance (ou novela) se estrutura a partir da catástrofe. É uma obra de linguagem que se efetiva a partir da negação da linguagem convencional” (Sant’Anna, 1988, p. 253-255), como na relação de alteridade:

E é para arrumar que ela entra no quarto da empregada. E aí ocorre a *catástrofe*, a desarrumação total de seu ser. [...] As palavras que começam a marcar a narrativa são: ‘tragédia’, ‘inferno’, ‘queda’. Então ela nota o ‘desmoronamento de civilizações’, tem a sensação de que ‘ia caindo séculos e séculos’ e está presenciando os ‘últimos restos humanos’ naquele deserto em que tudo se nadifica e tende para o neutro” (Sant’anna, 1988, p. 248).

Se a catástrofe se instaura no encontro com a alteridade, ela só se torna experiência narrável no gesto de criação que a própria narradora precisa inventar: “Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu? Vou criar o que me aconteceu. [...] Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (Lispector 2009, p. 19). Ao criar o que lhe aconteceu, desconstrói-se no discurso do acontecimento a pretensão da voz, da razão e do poder do discurso como representação do mundo civilizado de G.H:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho

e cobre – na era primeira da vida (Lispector, 2009, p. 68, *itálicos meus*).

Ao dizer que o “mundo havia reivindicado a sua própria realidade”, G.H. sugere que essa mesma realidade estivesse sequestrada pela ordem civilizatória anterior. É no momento de retomada de um mundo que abala sua condição de sujeito moderno (proprietária, escultora e pertencente a classe média alta), a G.H. das valises que definia-se viver bem, “na super-camada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés moviam em conjunto com elas, e então tudo era firme e compacto” (Lispector, 2009, p. 67). Essa construção passa a desmoronar, “como depois de uma catástrofe”, quando a experiência de ver a barata, o animal imemorial, arrebenta a sua vida diária: “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas” (Lispector, 2009, p. 56). G.H. ainda afirma: “Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas” (Lispector, 2009, p. 102). Assim, a experiência da derrocada, do desmoronamento está diretamente ligada à despersonalização de G.H.:

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. *E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos e estava – não sobre escombros* pois até os escombros já *havia sido deglutidos pela areia – estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade*” (Lispector, 2009, p. 68, *itálicos meus*).

G.H. até nas valises é a marca de identificação do sujeito que antes, posicionava-se com domínio visual. No último andar de seu apartamento de “cobertura”, nos diz “dominar uma cidade”. (Lispector, 2009, p. 29). Após a queda, G.H. é “uma das pessoas”, sua posição anterior se desfaz e se encontra “abaixo do que fora uma grande cidade”. Trata-se de uma visão e de uma posição vertical representada pelo desmoronamento da edificação, da estrutura do sujeito. Ademais, também nos indica o seu traço geológico que surge como estrato, camadas arqueológicas. Os escombros, marcas da ação humana, já são “deglutidos pela areia”, que acrescenta novas camadas ao soterrar a cidade, uma cidade (in)visível. As mesmas areias que reaparecem e invadem o quarto: “Eu olhava o quarto seco e branco, de onde só via areias e areias da derrocada, umas cobrindo as outras” (Lispector, 2009, p. 93).

Detenhamo-nos um pouco na relação de G.H. com as cidades. A narradora faz referências às cidades que foram desabadas, extintas, soterradas evocando tempos longínquos e remotos: “Reis, esfinges e leões – eis a cidade onde eu vivo, e tudo extinto. Sobreí, presa por uma das pedras que desabaram” (Lispector, 2009, p. 106). Cidades que sobrevivem no agora,

momento da narração de G.H., e no Outrora, produzindo o “choque dos tempos na imagem” (Didi-Huberman, 2015, p. 130). Lemos a descrição de G.H.:

Eu era talvez a primeira pessoa a pisar naquele castelo no ar. Há cinco milhões de anos talvez o último troglodita tivesse olhado deste mesmo ponto, onde *outrora* devia ter existido uma montanha. E que depois, erosada, se tornara uma área vazia onde *depois de novo se tinham erguido as cidades que por sua vez se tinha erosado*. Hoje o chão é amplamente povoado por diversas raças” (Lispector, 2009, p. 106-107 *itálicos meus*).

É no Outrora que uma montanha existiu e foi erodida. De uma área descampada surge o futuro, o depois aglutinado ao passado, tempos que se confundem e deformam cidades que um dia foram erguidas e erosadas. Ao acrescentar o “de novo” ao futuro, surge o povoamento mediante ao surgimento dessas cidades. O que se observa aqui, é justamente imagens conflitantes e produtoras de sentido.

No conto “O manifesto da cidade” (1977), a narradora descreve novamente o desmoronamento de uma cidade esmagada por uma pedra, brevemente ela nos relata que o ocorrido se deu por um terremoto, um desastre, uma catástrofe que “se perde em datas”. A impossibilidade de precisar a cronologia do evento não resulta em seu esquecimento à medida que estabelece um efeito paradoxal de que esse seja lembrado. Lemos:

Porque não tentar neste momento, que não é grave, *olhar pela janela?* [...] Onde está a pedra que sinto? a pedra que esmagou a cidade. [...] *Seu último terremoto se perde em datas.* [...] Este momento não é grave. *Olho pela janela. Eis uma casa.* Apalpo as tuas escadas, as que subi em Recife. Depois a pilastra curta. *Estou vendo tudo extraordinariamente bem.* Nada me foge. *A cidade traçada.* Com que engenhosidade. Pedreiros, carpinteiros, engenheiros, santeiros, artesãos – estes contaram com a morte. *Estou vendo cada vez mais claro:* esta é a casa, a minha, a ponte, o rio, a Penitenciária, os blocos quadrados de edifícios, a escadaria deserta de mim, a pedra [...] *Da mais alta muralha — olho. Procuro.* Da mais alta muralha não recebo nenhum sinal. Daqui não vejo, pois, sua clareza é impenetrável. *Daqui não vejo mais sinto alguma coisa que está escrita a carvão numa parede.* Numa parede desta cidade (Lispector, 2019, p. 503-504 *itálicos meus*).

Ao olhar da janela, avista Recife, uma cidade de contornos, “traçada”, delineada pelas mãos de “pedreiros”, “carpinteiros”, “engenheiros”, “santeiros” e “artesãos”. O espaço urbano é aberto por vestígios, inscrições de outras épocas e camadas temporais como as “muralhas antigas”. Descortina-se em sua vista pela janela, a cidade cada vez mais clara, ao enxergar ainda mais pela janela, nada foge, nada escapa aos seus olhos. Deparamo-nos com a ruína da cidade que sobrevive junto com a escrita à carvão numa parede (o que nos remete ao vestígio do mural grafado por Janair na parede do quarto na narrativa de *A Paixão Segundo G.H.*). A escrita à carvão, tal como no mural deixado pela ex-empregada, funciona como inscrição-palimpsesto: uma camada sobrevivente na superfície urbana, testemunho de que nenhuma construção é inteiramente nova, pois sempre repousa sobre os restos e as sobrevivências. O olhar da

narradora “procura” como quem escava nos muros, pedras e muralhas vestígios de um tempo soterrado. Podemos ler que a cidade-ruína Recife se comporta como uma cidade fantasmática que preserva em si mesma os traços de ausência e presença, os restos de suas construções.

Clarice detinha certo interesse pelas imagens de cidades em sua literatura, tanto que um de seus romances, *A Cidade Sitiada* (1949), descreve a modernização do subúrbio de São Geraldo, uma cidade pacata que se desenvolve e se transforma junto à trajetória da personagem Lucrécia Neves, que sai de um espaço citadino para um estado de sítio. Observa-se a metamorfose espacial contida no próprio título e que nos leva ao estado de trânsito da protagonista. Além da marca presente da cidade, destaca-se a presença do olhar e de como as transformações de São Geraldo são vistas ao olhar da personagem, do mesmo modo que se reflete o olhar da cidade em Lucrécia:

[...] na segunda-feira a moça *procurava* o outro passeio de S. Geraldo: o riacho. Atravessava a Cancela e os trilhos, descia depressa o declive espiando os pés. Por um instante imobilizada parecia refletir profundamente. Embora não pensasse em nada. E de súbito, irreprimível, seguia o rumo contrário – subia o morro do pasto, cansada com a própria insistência. *A medida em que se subia divisavam-se à esquerda um trecho arruinado do subúrbio, os sobrados enegrecidos... Nada se via adiante senão a mesma linha ascendente que se estabeleceria enfim no morro* (Lispector, 1998, p. 26, *itálicos meus*).

Regina Pontieri confere ao romance a construção de uma poética do olhar, delineando a experiência que constrói o mundo como exterioridade visível sob a perspectiva de uma “alteridade reversível” (2001, p. 23), em que sujeito e objeto estabelecem uma relação de integração (eu-outro), na condição do olhar. Nesse sentido, “as personagens se destacam mais como corpos do que com consciências; como objetos do mundo visível, mais do que como sujeitos” (Pontieri, 2001, p. 112). Lucrécia realiza o caminhar pelos espaços e sua visão torna-se o centro das transformações de São Geraldo que acompanham seus movimentos corporais, em especial, o sentido óptico.

Há ainda, a cidade de Brasília que chamou atenção de Clarice no período de modernização. No inclassificável conto-crônica “Brasília” (1962-1974), a narradora olha a nova capital como se fosse a Roma antiga. Uma cidade recém-construída já é vista como ruína futura, antes mesmo de se deteriorar: “- Olho Brasília como olho Roma: Brasília começou com uma simplificação final de ruínas. A hera ainda não cresceu” (Lispector, 2019, p. 591). Brasília nasce marcada pela temporalidade de sua queda, mesmo que o presente seja o da modernidade, o da construção. Trata-se de cidades sobreviventes, onde o anacronismo opera nos espaços. Brasília está em Roma. Roma está em Brasília.

Para Didi-Huberman a potencialidade de uma imagem exerce uma relação estreita com o seu anacronismo, isso pois, é atributivo da imagem o papel de nos interpelar, de nos interrogar diante dela, de modo que possamos pensar por imagens, uma vez que essas detêm seu traço de “sobrevivência¹⁶” (Didi-Huberman, 2015, p. 121). Só é possível pensar as sobrevivências das imagens, pelo grau de anacronismo que a atravessa sob a égide de nosso olhar, as imagens são capturadas pelo detalhe. O detalhe como índice do que nos escapa aos olhos, como os pigmentos brancos de pontos faiscantes, a constelação fixa de estrelas (Didi-Huberman, 2015, p. 16) vista ao olhar do filósofo diante da pintura renascentista, de Fran Angélico; a *Madona das sombras*. A partir de seu contato com a imagem no afresco do Convento de São Marcos, em Florença, o historiador traça seu percurso filosófico acerca do anacronismo das imagens:

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar[...]. Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar[...] *Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente que isto: que ela provavelmente nos sobreviverá*, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento da duração[durée]. *A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha* (Didi-Huberman, 2015, p. 16, itálicos meus.)

Depreende-se que as imagens de cidades evocadas na literatura de Clarice ao serem confrontadas pelos olhares de suas personagens e narradoras, constituem o traço de sobrevivência que “nunca cessa de se reconfigurar” no presente e no passado das imagens. tornando esses olhares passageiros, fugazes, diante da imagem.

¹⁶ Benjamin recupera o sentido da palavra sobrevivência [*Nachleben*] em Warburg, para buscar a materialidade presente em sua arqueologia material, nas palavras de Didi-Huberman (falaremos desse conceito relacionado ao romance mais adiante).

3. Arqueologia do olhar: ver como escavar imagens

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.

(Didi-Huberman, 2013)

Vimos que um dos modos de ler o desmoronamento em *A Paixão Segundo G.H.* é compreendê-lo como a abertura de um campo arqueológico no interior da própria narrativa. Após a queda, G.H. passa a habitar um espaço estratificado. Camadas de tempo, espaço, memória e imagens coexistem na superfície do presente, uma vez que a narrativa transcorre no “Ontem”, atualizando-o. G.H. constrói seu relato em primeira pessoa à medida que escreve e fala: “enquanto falar e escrever vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (Lispector, 2009, p. 16). Além do par “falar/escrever”, somos conduzidos ao par “ouvir/ler”. Segundo Amaral (2005, p. 48), “a voz da narradora associa entender o vivido com dá-lo a alguém, isto é, compartilhá-lo, incorporando na constituição do discurso, a sua necessidade de interlocutor”. G.H. procura dizer-se e procura ser lida/ouvida, na ação verbal que se constrói e se presentifica prolongando-se: “estou procurando, estou procurando”, em estado de continuidade como o tracejar dos seis travessões na primeira e última linhas da narrativa.

O gesto narrativo de G.H. aproxima-se menos de uma reconstrução linear da experiência e mais de uma escavação¹⁷. Assinalamos o verbo “procurar” no primeiro parágrafo do romance

¹⁷ Escavar: abrir ou criar cavidade ou escavação em (algum lugar); tirar terra de; descavar. A raiz *cav-* provém do latim *cavus*, *-a*, *-um* (“cavado, oco, côncavo, profundo; vazio, vão”), de uso contínuo ao longo das épocas. Articulam-se, assim, as ideias de concavidade, interioridade aberta, escavação e exposição de um interior antes oculto. Da mesma base derivam formas como *cavitas*, *-ātis* (cavidade), o verbo *cavo*, *-as*, *-āvi*, *-ātum*, *-āre* (“cavar, abrir cova”), que se difunde nas línguas românicas (it. *cavare*, prov., cat., esp., port. *cavar*), bem como *cavatio*, *-ōnis* (“o que faz escavações, poços, minas”), *cavatūra*, *-ae* (cavidade, concavidade, buraco), *cavāmen*, *-īnis* (escavação natural, barranco, caverna), *cavaedūm* (de *cavum aedūm*, “pátio interno de uma casa”), além de *concāvus*, *-a*, *-um* (“côncavo, escavado por dentro”) e *concāvo*, *-as* (“escavar por dentro; curvar, dobrar, arquear”). Liga-se ainda o lat. *excāvo*, *-as* (“escavar, abrir cova”), composto do performativo *ex-* (para fora) + *cavare*, que reforça a ideia de extração e retirada da matéria para o exterior. Dele procedem o port. *escavar* (it. *scavare*, prov., port. *escavar*) e o lat. *excavatio*, *-ōnis* (“escavação, cavidade, cova, buraco”), consolidando semanticamente o

e retomado no capítulo XVIII (Sá, 2004) no pretérito imperfeito: “eu procurava uma amplidão”. O efeito durativo da ação em curso permanece aberto, o tempo não se encerra, criando instabilidade na continuidade do presente reiterado pelo gerúndio – “estou procurando”. Vejamos:

Eu *procurava* uma amplidão. Daquele quarto *escavado* na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu via a *perder-se de vista* a enorme extensão de telhados e telhados tranquilamente escaudando ao sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acoradas. Em tamanho superava a Espanha (Lispector, 2009, p. 105, *itálicos meus*.)

Detenhamo-nos em duas palavras: procurar¹⁸ e escavar. O verbo procurar comporta para esta análise, três acepções: A primeira é *olhar por*; a segunda, trabalhar – o movimento dos olhos que buscam e o das mãos que intervêm. A própria narradora associa visão e trabalho: “Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava com as evidências da visão” (Lispector, 2009, p. 108 *itálicos meus*), ainda: “Sei – por meu próprio e único testemunho – que no início desse meu *trabalho de procura* eu não tinha a mais fraca ideia da espécie de linguagem que me seria revelada aos poucos até que eu pudesse um dia chegar a *Constantinopla*.” (Lispector, 2009, p. 108, *itálicos meus*). E por último, aproxima-se do campo arcaico da busca, da “demanda¹⁹”:

gesto de abrir, remover e produzir interioridade pela subtração da superfície. No uso vernáculo, *cavar* e *escavar* designam primariamente o ato de revolver a terra ou produzir nela cavidade, buraco ou depressão; por extensão, significa abrir sulco, extrair por escavação, ampliar abertura ou, em sentido figurado, investigar, buscar com afino ou esforçar-se para alcançar algo. Há ainda, o sentido informal usado em Portugal atribuído a *cavar*: perder-se dos olhos; sumir; desaparecer, como na frase: “ele cavou assim que viu a polícia”, isto é, retirou-se rapidamente do campo de visão. Tal emprego, embora metafórico, preserva a sugestão de um gesto de subtração da superfície visível. Cavar pode implicar afundar-se, retirar-se da vista, como fazem certos animais ao escarafunchar a terra, ocultando-se no próprio movimento de abrir o solo.

Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Verbetes “cav-” “cavar” e “escavar.”. Versão online. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/334/cav-#e Acesso: 03/11/2024.

¹⁸ O verbo *procurar* do lat. *procūro*, -as, -āvi, -ātum, -āre, significa “tratar com cuidado de negócios alheios, administrar, governar; *olhar por*, presidir a; exercer o cargo de administrador; cultivar, *trabalhar*; fazer expiações; afastar ou desviar algo funesto”. O verbo remete à raiz latina *cur-*, articulando, ideias de cuidado, administração, vigilância e busca diligente, preservadas no português em vocábulos como: *cura*, *curadoria*, *curandeiro*, *curioso* e etc. Assim, em sua origem, *procurar* não designa apenas o ato de buscar, mas implica um gesto de atenção ativa e responsável – um movimento de zelo e direção que inscreve a busca no domínio do cuidado. Nesse sentido, *curar-* remete ao ato de tocar, manipular, intervir fisicamente sobre a matéria do corpo. Cf. HOUAISS, Antônio *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Verbetes “procurar-” e “cur-”. Versão online. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/27f/procurar Acesso: 03/11/2024

¹⁹ O substantivo *demanda* e o verbo *demandar* encontram-se documentados no português medieval desde o século XIII. Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, “*demanda*” (1248–1279, cf. Desc.) designa a “ação de procurar alguma coisa; busca, diligência”, enquanto “*demandar*” (1274, cf. IVP) significa três acepções importantes para a leitura do romance. 1) “partir em busca de”, (“demandar um tesouro escondido há séculos.”) 2) Mover-se em direção a; encaminhar-se, guiar-se para (“a condução demandou o centro da cidade”, “ele demandou a outro bairro). 3) Apresentar necessidade de; *precisar de* (“este trabalho demanda disciplina). As siglas remetem, respectivamente, a documentos históricos catalogados no corpus dos “Descobrimientos” e ao Índice do Vocabulário do Português Medieval, indicando a atestação do termo no período em que circulam as narrativas arturianas, como a *Demanda do Santo Graal*.

Mas quem sabe, menos de um ano depois, eu faria um *achado* tal como ninguém e eu mesma não teria ousado esperar. *Um cálice de ouro?*

Pois eu estava *procurando o tesouro de minha cidade*. Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro [...]. O tesouro da cidade poderia estar numa das brechas do cascalho. Mas qual delas? Aquela cidade estava *precisando de um trabalho de cartografia*" (Lispector, 2009, p. 108, itálicos meus).

Assim, quando lemos “eu procurava uma amplidão”, o itinerário de G.H. passa a ser a espacialização de sua procura. Um olhar que procura extensão, movência, deslocamento – sentido de procura diferido da ação em curso que “abre” o romance.

Já o verbo *escavar* ligado ao gesto de abertura de uma cavidade na superfície cria um dentro ao retirar o fora; instaura a profundidade por meio da subtração. Lemos mãos que escavam e revolvem a matéria no espaço do cômodo. Uma fenda é inscrita: “Daquele quarto escavado na rocha de um edifício”.

Olhemos com G.H., sob o sol abrasante de “mais de meio-dia” (Lispector, 2009, p. 104), a projeção da vista que se perde sobre a extensão de telhados, comparados a “aldeias acocoradas”, produz uma paisagem pouco visível²⁰, encolhida, como se a estrutura do edifício se curvasse, mantendo-se junto ao chão. Conforme observa Jean-Luc Nancy (2003, p. 103), “a paisagem começa por uma noção²¹, seja ela vaga ou confusa, de um distanciamento e de uma perda de vista para o olho físico quanto para o espírito²²”. É preciso haver o perder-se na paisagem, para que uma abertura seja possível. A amplidão horizontal só se constitui porque o olhar de G.H. ocupa uma posição vertical. Nesse sentido, a extensão depende da altura como eixo estrutural. O horizonte é efeito da elevação. Configura-se aqui uma dupla verticalidade. De um lado, o movimento descendente da escavação – movimento para dentro, para a rocha, para a sombra do cômodo que confina. De outro, o movimento ascendente do “minarete²³” – o

Cf. HOUAISS, Antônio *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Verbetes “demanda” e “demandar”. Versão online. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/49a/demanda. Acesso: 03/11/2024.

²⁰Uma das significações do verbo “acocorar” encontramos:

“pôr(se) ou manter(se) junto ao chão, abaixado ou encolhido, ou pouco visível, encoberto por algo ou como que escondido.” Cf. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Verbo “acocorar”. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/47e/acocorada.

²¹A paisagem não é um conceito unívoco. Possui definições diversas, por ser estudada em diferentes campos do conhecimento, como a História da Arte e a Geografia, por exemplo. Alguns autores como: Berque, 1994, 1997; Cauquelin, 2007; Cueco, 1995; Roger, 2000, além de Nancy abordam a paisagem como “noção”.

Cf. SANTOS, Ana Renata Silva, *et al.* *Uma janela para a paisagem*. *Arquiteturarevista*, v. 14, n. 2, p. 164, 2018.

²²Platão elaborou o paralelo entre o olho e o espírito na famosa “analogia solar” presente no livro VI da *República* (507c-509d) Cf. *Sombra e Luz em Platão*, de Gerard Lebrun. In: *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 24.

²³Do árabe: منارة; *manara* significa “local de luz” e “farol”. A partícula “ma” designa lugar e o “nar” luz e fogo. Minarete é o local onde há luz. Nota-se que a estrutura antiga oriental evoca o elemento fogo como fonte de luz

ponto alto de onde a luminosidade se impõe. Dito de outro modo, a amplidão procurada só emerge porque há uma interioridade escavada. A cavidade do quarto funda a perspectiva da altura, é do espaço cavado que o horizonte se torna visível. O escuro da terra e o claro do sol não se excluem; comunicam-se, como sugere G.H.: “E a terra é o sol, como é que não vi antes que a terra é o sol?” (Lispector, 2009, p. 113).

É da janela que G.H. avista a paisagem que se constitui como perda. O elemento arquitetônico recorta, enquadra e expõe o olhar à extensão que o ultrapassa. Ao “escancarar ainda mais a janela já toda escancarada” e procurar “respirar [...] uma amplidão visual” (Lispector, 2009, p. 104), a narradora produz uma visualidade sinestésica. Coaduna-se a dimensão óptica à respiratória. Como observam Santos *et.al* (2018, p. 116), “por seu forte apelo visual, a janela é comumente associada ao olho[...] Além dessa metáfora, a janela pode ainda ser aludida a outras imagens de igual apelo sótico, como, por exemplo, à imagem do “pulmão”, referindo-se à sua função de ventilação e renovação de ar”

Sua etimologia, *januella*, diminutivo de *janua*, significa “pequena porta”. Trata-se de uma zona liminar entre interior e exterior. Se, como lembra Marilena Chauí (1988 p. 33), a visão é esse movimento simultâneo de sair de si e trazer o mundo para dentro - as chamadas “janelas da alma” -, então a abertura da janela em G.H. não confere o domínio do visível, ao contrário, é por ela que o olhar se lança e se arrisca. A pequena porta que permite ver, também permite perder o olho físico e o “olho do espírito”, como sugere Nancy.

Aproximamos, portanto, escavar e procurar, uma vez que exercem relações de semelhança como um par dialético, supõe deslocamento, insistência e direção. Escavar exige procurar, pois a abertura da cavidade pressupõe uma orientação do gesto à atenção do que se volta para algo ainda não visível. Procurar exige escavar, pois toda busca demanda a remoção de uma superfície encoberta. Ainda, compartilham o traço de perscrutação e descoberta, alinhavado a um vocabulário arqueológico. Trata-se de uma reciprocidade entre mãos e olhos: escava-se para ver, procura-se ao abrir espaço.

O dicionário Houaiss considera que a “arqueologia” é a “ciência que, utilizando processos como coleta e escavação, estuda os costumes e culturas dos povos antigos através do

na antiguidade. Cf: Alphonse Nagib Sabbagh. Dicionário árabe-português. Rio Bonito, RJ: Almadena: Fundação Biblioteca Nacional, 2011, p. 326.

material (fósseis, artefatos, monumentos etc.) que restou da vida desses povos”. Veremos como a arqueologia é definida como um dos procedimentos narrativos empregados por G.H. como forma de reconstituir os restos, os vestígios (como o mural, que abordamos no primeiro capítulo), na materialidade de seu discurso.

O sentido de arqueologia aqui, estende-se às concepções atreladas à memória e à materialidade. Em *Construções em análise* (1937), Freud aproxima o trabalho do analista ao do arqueólogo²⁴, “que escava uma moradia destruída e soterrada ou uma construção do passado”, recompondo uma estrutura a partir de vestígios. Assim como o arqueólogo “constrói as paredes de um prédio a partir dos resquícios de parede ainda existentes, determina a quantidade e a posição de colunas a partir de depressões no solo, reconstitui os antigos ornamentos e pinturas de parede a partir de restos encontrados nos escombros”, (Freud, 2017 [1937], p. 369). O analista atuaria sob uma espécie de “escavação arqueológica”, ao lidar com fragmentos, associações livres e lapsos que surgem no discurso do paciente como via de suspender o recalque, isto é, evitar alojar-se no esquecimento suas “vivências” e “moções” (Freud, 2017 [1937], p. 366).

A (re)construção da qual Freud fala, não restitui o passado em sua totalidade, é sempre a recomposição dos restos conservados. Daí, o caráter idêntico do trabalho arqueológico, uma vez que o método também opera naquilo que restou e sobreviveu. Freud ainda assinala a “dificuldade” da arqueologia em precisar um achado, “quando um objeto aparece em uma determinada camada, muitas vezes [cabendo] decidir se ele faz parte dessa camada ou se chegou até aquele local mais profundo por uma perturbação posterior.” (Freud, 2017, [1937] p. 368).

Essa metáfora da escavação arqueológica permite pensar o trabalho narrativo de G.H. como procedimento análogo – sua experiência apresenta-se como lembrança não-linear, as

²⁴ “O seu trabalho de construção, ou, se preferirmos, de reconstrução, mostra uma ampla coincidência com o do arqueólogo, que escava uma moradia destruída e soterrada ou uma construção do passado. Na verdade, o trabalho aí é idêntico, apenas o analista trabalha sob condições melhores, dispõe de mais material de apoio, porque ainda se ocupa com algo vivo, e não com um objeto destruído, e talvez ainda por outro motivo. Mas assim como o arqueólogo constrói as paredes de um prédio a partir dos resquícios de parede ainda existentes, determina a quantidade e a posição de colunas a partir de depressões no solo, reconstitui os antigos ornamentos e pinturas de parede a partir de restos encontrados nos escombros, o analista procede da mesma forma quando tira as suas conclusões a partir de fragmentos de lembranças, associações e declarações ativas do analisando. Ambos permanecem tendo o direito indiscutível de reconstrução através de complementação e junção dos restos conservados. Também algumas dificuldades e fontes de erros são as mesmas. Uma das tarefas mais delicadas da Arqueologia, como se sabe, é a determinação da idade relativa de um achado, e quando um objeto aparece em uma determinada camada, muitas vezes cabe decidir se ele faz parte dessa camada ou se chegou até aquele local mais profundo por uma perturbação posterior” (Freud, 2017 [1937], p. 369-370).

camadas temporais: passado, presente e futuro sobrepõem-se. Contudo, se em Freud a escavação visa trazer à consciência um passado recalçado, em *A Paixão Segundo G.H.* o gesto de “desencavar” desenha as camadas do arcaico e do por vir:

Eu havia desencavado talvez o futuro - ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar. Ali estava eu de pé, como uma criança vestida de frade, criança sonolenta. Mas criança inquisidora. Do alto deste edifício, o presente contempla o presente (Lispector, 2009, p. 106, itálicos meus).

No verbo desencavar ressoam “encavar” e “cavar”. Observamos que o acréscimo do prefixo “des” nos conduz a um campo semântico da rememoração – desencavar²⁵ é tirar do esquecimento, fazer aparecer, descobrir – de certo modo, trazer à superfície aquilo que estava soterrado. Nesse sentido, aproxima-se da metáfora freudiana da escavação, pela qual o trabalho analítico objetiva trazer à luz o retorno do recalçado. No entanto, em *A Paixão Segundo G.H.*, o objeto desencavado não se fixa como passado retornado. Ao afirmar ter “desencavado talvez o futuro”, a narradora torce a metáfora arqueológica freudiana, pois não se trata de uma escavação que desterra o passado ao presente. Nessa cena reside o paradoxo temporal no passado desencavado como possibilidade do tempo futuro. Esse colapso temporal prolonga-se com a (i)anterioridade do fundo, que remete ao tempo arcaico das “antigas profundidades” que simultaneamente são o futuro distanciado. Vistos do alto do edifício, o tempo presente dobra-se em si mesmo, acentuando o embaralhar entre os tempos. Destaca-se o movimento dessa escavação contrária à temporalidade do passado fixo. O gesto de escavar realizado pela narradora opera a multiplicidade temporal como estratos revolvidos no solo textual. Além disso, o ato da escavação confere a materialidade dos tempos pelas mãos de G.H.: “minhas mãos que as haviam desencavado”, sendo inscrita no corpo de seu relato.

É nessa direção que a escavação no romance opera, sobretudo, como forma narrativa. O ato de narrar em G.H. situa-se no “ontem”, marcando o acontecimento que lhe ocorreu na véspera (o encontro com a alteridade, Janair e a barata). Embora a ação passada seja assinalada na narrativa, ela não configura a fixidez e o aspecto conclusivo do tempo. A experiência vivida

²⁵ O verbo possui três significações: 1) soltar (algo) de cavidade a que estava ajustado (“desencavar a enxada”). 2) Fazer escavação; escavar, cavar. 3) Fazer aparecer, tirar do esquecimento; descobrir, encontrar, desencovar (“sempre desencavava casos de sua infância”).

Cf: HOUAISS, Antônio. Dicionário da língua portuguesa. Verbete “desencavar”. Versão online. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/houaissan/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/1e5/desencavar. Acesso em: 26 fev. 2026.

de G.H. revolve-se no presente suscitando um trabalho da memória. Essa estrutura da escavação articula-se à concepção do método arqueológico apresentado no breve texto de Walter Benjamin, intitulado “Escavar e Recordar” (*Ausgrabung und Erinnerung*), cuja memória é “meio para a exploração do passado [...] através do qual chegamos ao vivido”, de modo análogo, “a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas” (ibidem, 2015, p. 101).

Didi-Huberman a partir de sua leitura de Walter Benjamin, observará a dimensão dialética da memória material e psíquica. Para o filósofo: “a memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está enfim no próprio presente do arqueólogo” (Didi-Huberman, 2015, p. 122). A memória aparece, portanto, como terreno a ser escavado. Os vestígios trazidos à superfície do presente junto à materialidade dos objetos utilizados na escavação, confere o trabalho arqueológico de G.H., que se comporta como uma narradora-arqueóloga, ecoando Benjamin, ao dizer: “quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava” (Benjamin, 2015, p. 101). G.H., então, materializa sua escavação: “Eu iria precisar de uma perfuratriz de doze metros, de camelos, cabras e carneiros, de um veio condutor; e precisaria usar diretamente a amplidão propriamente dita porque seria impossível reproduzir, por exemplo, num simples aquário, a riqueza de oxigênio encontrado na superfície dos oceanos” (Lispector, 2009, p. 109). Mais à frente, questiona-se sobre os aparatos que poderia utilizar no seu processo de escavação: “e de que instrumentos mais precisava eu para escavar? de picaretas, de cento e cinquenta pás, de molinetes mesmo que eu não soubesse o que era propriamente um molinete, de vagões pesados com eixos de aço, de uma forja portátil, além de pregos e barbantes” (Lispector, 2009, p. 110).

O capítulo XVIII do romance fornece a chave para sondar a escavação de G.H. Como dito anteriormente, os verbos “procurar” e “escavar” tornam-se imbricados, quando os espaços vistos por G.H. são ampliados, isto é, são alargados, constituindo certa itinerância das imagens movidas pelo seu olhar. Ainda com Walter Benjamin, conseguimos verificar e aprofundar a escavação como meio material atrelado à memória. Vimos na passagem anterior como a narradora-personagem é vista como arqueóloga ao portar seus instrumentos de perfuração no solo. Esquadrinhemos a relação de seu processo arqueológico que se assemelha a escavar enquanto se recorda, tal como propunha Benjamin.

G.H. não somente escava, como lembra-se de arqueólogos que já escavaram os restos de civilizações antigas. O que nos chama atenção é que a narradora se recorda pela leitura. É no

ato de ler como lembrar-se, que a escavação opera como recordação. Além de narradora-arqueóloga, G.H. é uma narradora-leitora²⁶. Observa-se que o verbo “procurar” possui variações de efeito durativo. Recordemo-nos do “eu procurava uma amplidão”, capítulo que age como o desdobramento de sua procura. Assim, nos deteremos em mais um trecho desse capítulo, a fim de mostrar a operação do escavar e recordar:

Para sustentar sem quedas meu ânimo de *trabalho*, eu procuraria não esquecer que os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável, lembro-me que li isso; e que no próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas colonizações: há sete mil anos, eu havia lido, naquela “região do medo” desenvolvera-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo (Lispector, 2009, p. 109, *itálicos meus*).

Qual trabalho a narradora, aqui, realiza? G.H. recorre ao termo “trabalhar” associando-o à própria escavação. No trecho mencionado o “trabalho” está associado à procura. Lemos essa fórmula como sinônimo da escavação. Se voltarmos às acepções do verbo “procurar” elencados no início deste capítulo, iremos nos lembrar que uma de suas origens resgata o sentido de trabalho. G.H. trabalha com os olhos e com as mãos, procurar como quem escava e escavar como quem procura. Os olhos que percorrem suas leituras no ato de lembrar para não se esquecer daqueles que já realizavam o trabalho de revolver o solo e seus estratos: os geólogos e os arqueólogos. Em uma de suas leituras, ela nos conta que uma agricultura se desenvolveu no deserto do Saara, proveniente das descobertas abaixo do solo. A narradora evoca novamente o deserto como espaço a ser escavado e procurado, mesmo que a umidade já tivesse sido encontrada, ela precisaria ser encontrada novamente. Ao longo da narrativa, G.H. encontra, provoca essa umidade no quarto de Janair: “A primeira coisa que faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. *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*” (Lispector, 2009, p. 43, *itálicos meus*). Na descrição de seu roteiro da arrumação do quarto, vemos o deserto sendo assimilado à sua estrutura vazia. A umidade torna-se condição para a entrada de G.H. no quarto/deserto: “E jogaria água e água que escorreria em rios pelo raspado da parede. Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse

²⁶ Não é incomum notar na literatura clariciana a presença marcante de narradoras-leitoras. Nas crônicas escritas para o Jornal do Brasil entre 1963-1977, Clarice questionava-se sobre o papel do leitor e do escritor em suas crônicas. Na crônica “Se eu fosse eu”, a narradora relaciona o verbo “procurar” ao verbo “ler”, o que nos mostra ser uma associação comum feita por Clarice, de tal modo como conferimos n’A Paixão Segundo G.H. Eis o trecho: “Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? [...] No entanto, já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas, e mudavam inteiramente de vida.” Cf: Lispector, Clarice. *Se eu fosse eu.*, 2019, p. 171-172.

transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. Entrei, então." (Lispector, 2009, p. 43)

G.H. regressa repetidas vezes na matéria do solo como forma de implementar o seu trabalho, isto é, a sua escavação. A narradora interroga-se: *Como deveria eu trabalhar? para fixar as dunas*, teria que plantar dois milhões de árvores verdes, sobretudo eucaliptos - *sempre antes de dormir eu tivera o hábito de ler* qualquer coisa e lera muito sobre as propriedades dos eucaliptos" (Lispector, 2009, p.109 *itálicos meus*). Mais uma vez, a narradora recorda-se pela leitura, mas agora, ela própria parece querer aplicar o que já havia lido sobre conteúdos geológicos e arqueológicos. Benjamin, em seu método arqueológico, nos diz que é "fundamental" para aquele que escava "regressar repetidas vezes à mesma matéria [Sachverhalt]– espalhá-la, tal como se espalha a terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo" (2015, p. 101). De modo semelhante, é a tarefa que G.H. realiza. Recuperemos outro trecho, onde o solo e sua memória são revolvidas, regressadas na construção de seu trabalho arqueológico:

[...] *além de fixar as dunas com eucaliptos, eu tinha que não esquecer, se viesse a ser necessário que o arroz prospera em solo salobre, cujo alto teor de sal ajuda a desbastar, disso eu também me lembrava das leituras de antes de dormir, que eu, de propósito, procurava* que fossem impessoais para me ajudar a adormecer" (Lispector, 2009, p. 110, *itálicos meus*).

Para Benjamin a "memória" e a "terra" são o "meio" para escavar o vivido, são os "estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação" (2015, p. 101). As lembranças das leituras de G.H. operam como esse esforço de escavação, quando são "procuradas" de "propósito" pela narradora para não se esquecer do trabalho de fixar as areias moventes com a plantação para prosperar o solo. Lemos o que Benjamin diz sobre essas imagens do passado (suas lembranças de leitura) ao expô-las ao serem "arrancadas de todos os seus contextos anteriores", configurando "preciosidades", "nos aposentos da nossa visão posterior". Lemos esta cena em G.H, ao impedir o esquecimento do que leu, expondo as imagens de suas leituras quando as escava, retirando-lhes de seus contextos anteriores, em que seus olhos percorrem suas leituras antes de dormir.

Benjamin ainda declara que aquele que escava "deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar" e que não basta somente "se limitar a fazer o inventário dos achados", mas "assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado". G.H. descreve que faria um "achado" e questiona-se se seria esse um "cálice de ouro" (Lispector, 2009, p. 107). A narradora-arqueóloga justifica estar "procurando" um "tesouro" na cidade do Rio de Janeiro, localizando este lugar como um dos espaços de sua procura. Um dos espaços que o romance

nomeia e em que a própria narradora vivia e pertencia. No entanto, em meio ao seu trabalho de procura, ela nos diz querer mapear a cidade: “Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia” (Lispector, 2009, p. 108), pois a escavação de G.H. lida com a sobreposição de espaços e tempos movidos pelo seu olhar que não se esgota de procurar:

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurando no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunavegarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semirruínas das favelas e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas nas ruas (Lispector, 2009, p. 108 itálicos meus).

G.H. narra sua escavação visual e material – gesto que a coloca na posição de uma arqueóloga diante de vestígios. Seu olhar torna-se arqueológico, capaz de ler camadas temporais sobrepostas, como quem decifra inscrições de um tempo outro na superfície presente. Uma cidade vivida no “outrora” comparada a Atenas; ruínas de muralhas procuradas ao olhar um morro; semirruínas de favelas não “indicadas num mapa”, exige, de algum modo, o referido “trabalho de cartografia” que a narradora nos diz querer realizar. O esquadrinhamento do seu escavar e procurar se dá como o revolver de seus olhos “subindo” ao encontro de algo soterrado oferecido ao seu olhar. Reforcemos essa escavação visual, pelo movimento dos olhos, pois G.H. encontra na barata, o animal “pré-histórico” e “imemorial” outros achados, outros tesouros que também procurava:

E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. [...] as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro! O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita de barata (Lispector, 2009, p. 136).

O metal que pode ser lido como o cálice de ouro, seu primeiro possível achado, a tinta na parede como vestígio do mural gravado por Janair e a barata compõe uma espécie de sítio arqueológico dentro do quarto e que são vistos, somente pelo trabalho de escavação de G.H., ao trazer os restos, “os pedaços” de tantos vestígios para o presente de sua narração.

Devemos, então, realizar uma leitura vertical, como propunha Roland Barthes (2012, p. 28), “levantar e abaixar os olhos” como quem escava a terra do texto. Enquanto leitores do romance, exercemos esse ato de escavação visual oferecido em cada página e realizamos também um trabalho de procura, gesto que materializa a própria pesquisa. Nessa procura - tantas vezes percorrida - nem sempre sabemos aquilo que iremos encontrar; algo nos chega antes como uma forma de serendipidade. Procurar, neste trabalho de escavação, implica uma busca que

nem sempre é endereçada, definida ou limitada. Como escreve Maurice Blanchot: “existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam. Existem outros cuja busca é sem objeto” (2010, p. 63). Escavar a leitura seria, de algum modo, fazer da própria busca um modo de encontro, pois “encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar” (2010, p. 64).

4. O deserto: desorientação do olhar

Estive uma vez à beira do Saara, além das pirâmides. O deserto. A perder-se de vista. Por todos os lados a perdição. A visão de sua extensão nos é cortada pela linha do horizonte onde se curva a Terra. Pois o deserto tem linha de horizonte como o mar, e, como o mar, é tão profundo.
(Clarice Lispector²⁷, 1999)

O deserto que lemos, olhamos e escrevemos a partir do romance de Clarice provoca-nos uma desorientação espacial e imagética; uma desorientação do olhar. Esta, “como cisão aberta no que vemos pelo que nos olha” nasceria “de um limite que se apaga ou vacila” (Didi-Huberman, 2010, p. 231). Trata-se de uma condição de nosso olhar para que uma imagem possa (des)aparecer diante de nossos olhos. É ao retomar Freud do *Unheimliche*²⁸ que Didi-Huberman identifica na desorientação uma “experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está”, nem se o lugar para onde nos dirigimos não seria justamente aquele do qual jamais saímos, um espaço de aprisionamento originário. (ibidem, p.231). É na busca do conceito freudiano, que o filósofo francês assinala a fórmula do *Unheimliche* como “uma palavra do olhar”, e “uma palavra do lugar” (Didi-Huberman, 2010, p. 228). A experiência liminar da desorientação é reinscrita por Didi-Huberman na experiência espacial e na experiência da visualidade, do olhar, da imagem. Assumimos que o olhar de G.H. se desloca, torna-se desorientado na própria constituição do ver e da espacialidade quando a imagem do deserto começa a operar desestabilizando os limites entre dentro e fora, proximidade e distância e (in)familiaridade. O deserto surge, assim, como imagem espacial, provocando a crise de orientação, instaurando um campo no qual o olhar perde seus referentes e passa a confrontar a vacilação da própria imagem.

Voltemo-nos à desorientação primeira: a narrativa. É no interior do relato de G.H. que nos encontramos diante da perda de referentes. Logo nas primeiras páginas, a narradora se move entre a procura e a impossibilidade de orientar-se: “Por que não tenho coragem de apenas achar

²⁷LISPECTOR, Clarice. Conversa descontraída 1972. In: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 226.

²⁸*Das Unheimliche*, foi traduzido de diversas maneiras em português: o inquietante, infamiliar, estranho, estrangeiro, horripilante, etc. Didi-Huberman adota o termo “estranhamente inquietante”, tradução em português da tradução francesa canônica, *inquietante étrangéte* (p.231). Adotamos nesta dissertação a tradução “infamiliar” por se aproximar do próprio vocabulário da narradora que utiliza os termos “familiar” e “infamiliar” quando está no quarto de Janair. Isso traz a discussão em torno da identidade e da alteridade, questões tematizadas na obra de Clarice Lispector.

um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada” (Lispector, 2009, p. 10). Não sabemos onde estamos. Somos desorientados espacialmente. Qual entrada e saída seriam essas? Por outro lado, também somos impelidos à desorientação das “visões fragmentárias” de G.H. e lançados a um estado de busca incessante que estrutura o próprio início do romance: “- - - - - estou procurando, estou procurando.” (Lispector, 2009, p. 9). Essa desorientação vem assinalar em primeira instância o estado de perdição de G.H. e é preciso que o leitor seja e se veja desorientado em sua leitura.

O mundo ao qual a narradora nos diz pertencer refere-se a um modo organizado de viver, e a perda de orientação constitui, sobretudo, a condição de seu olhar que procura compreender o que viveu e o que viu à medida que interroga a própria experiência do ver: “Por que é que ver é uma tal desorganização?” (Lispector, 2009, p. 11). É na tentativa de achar uma forma para narrar e nomear o acontecimento vivido na véspera que a narradora nos relata uma de suas perdas; a de sua montagem humana e junto dela o risco de reconhecer e entregar-se à desorientação:

Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar *perdida*. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, *não sei me entregar à desorientação* (Lispector, 2009, p. 11, itálicos meus).

É interessante notar que essa desorientação assinala o marco temporal da experiência vivida pela narradora. Seguindo o curso da ação passada no “Ontem”, encontramos o seu espaço referente: o quarto da ex-empregada Janair:

Ontem de manhã – quando sai da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim: Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquilidade devoradora dos animais do deserto (Lispector, 2009, p. 22 itálicos meus).

G.H. experimenta a desorientação própria do *unheimliche*. Segundo Freud, esse “estranho” e “infamiliar” foi um dia, “familiar”, porém este foi perdido, recalçado. No romance, esse infamiliar é atribuído ao outro; a Janair e a barata. Nota-se que a expressão “infamiliar” contém em si mesma o “familiar”, e é justamente esse o ponto nevralgico que conduzirá essa experiência da desorientação em G.H. Primeiro, a sua condição acentuadamente burguesa e de proprietária condena e atribui à Janair os traços de “a estrangeira” e “a inimiga indiferente”, revelando a hostilidade e a indiferença com que a narradora projeta na ex-empregada o ódio

que emerge quando se vê frustrada em suas expectativas ao encontrar o quarto “vazio” e “inteiramente limpo” diante de uma nudez onde o sol fixo instalara toda a sua luminosidade. É nesse ponto que se torna sensível a desorientação do olhar da qual fala Didi-Huberman, pois G.H. afirma estar desnorteada diante do quarto: “a simplicidade inesperada do aposento me desnorteava: na verdade eu não saberia sequer por onde começar a arrumar, ou mesmo se havia o que arrumar” (Lispector, 2009, p. 41). Mais adiante, a narradora acentua esse mesmo desnorteamento: “eu me preparara para limpar coisas sujas mas lidar com a ausência me desnorteava” (Lispector, 2009, p. 42). A experiência da desorientação, assim, decorre do excesso de luz e da ausência que ameaça o olhar. Como observa Didi-Huberman: “somos ameaçados pela ausência quando a desorientação do olhar implica, ao mesmo tempo, ser dilacerado pelo outro e ser dilacerado por nós mesmos, dentro de nós mesmos” (2010, p. 231).

Antes de se deparar com o quarto, G.H. assume um modo de viver que “havia domesticado para torná-lo familiar” (Lispector, 2009, p. 16), como a metáfora do “tripé estável” (Lispector, 2009, p. 10) que lhe garantia a sensação de apoio e sustentação, mantendo a sua vida organizada dentro de um “sistema” (Lispector, 2009, p. 11). A “terceira perna” funcionava como sua orientação, o que a impedia de perder-se. Como G.H. observa: “ela fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar” (Lispector, 2009, p. 10). Com isso, a perda da terceira perna resulta na desorientação espacial e a do olhar, ao não saber se entregar àquilo que não entendia, a narradora-personagem compara-se a “uma cega perdida num campo” (Lispector, 2009, p. 16). Tal formulação, depreende-se a desorientação espacial e a do olhar.

É somente quando o espaço do quarto se abre para o deserto por via de comparação – espaço infamiliar e estranho para a narradora – no qual “a vida primária” se manifesta aos dos animais do deserto – que a experiência do infamiliar se radicaliza, aquilo que antes era visto como infamiliar, passa a ser familiar para G.H., constituindo um novo modo de olhar. A primeira cena aparece com os registros de Janair deixados na parede do quarto, mais adiante na narrativa, o reconhecimento refere-se à identificação do estado anterior ao humano, ao deflagrar-se com a barata: “pois o que eu estava *vendo* era ainda anterior ao humano” (Lispector, 2009, p. 84, *italico meu*). A narradora então observa: “Através de um dia eu ter beijado o resíduo insípido que há no sal da lágrima, então a infamiliaridade do quarto tornou-se reconhecível, como matéria já vivida. [...] Eu reconhecia a familiaridade de tudo. As figuras na parede, eu as reconhecia com um novo modo de olhar” (Lispector, 2009, p. 89). Perguntamo-

nos, que novo modo de olhar seria esse? De certo modo, um olhar desorientado e desterritorializado. O encontro com Janair e a barata configuram a abertura do quarto para o deserto:

A entrada para este quarto só tinha uma passagem, e estreita: pela barata. A barata que enchia o quarto de vibração enfim aberta, as vibrações de seus guizos de cascavel no deserto. Através de dificultoso caminho, eu chegara à profunda incisão na parede que era aquele quarto – e a fenda formava como numa cave um amplo salão natural (Lispector, 2009, p. 58-59 itálicos meus).

A entrada para o quarto só tinha uma passagem estreita pela barata. A fenda que incide sob a parede do quarto opera como escavação que aprofunda o espaço, o alarga, tornando a barata via de entrada para o deserto. Antes de nos determos nessa relação, destaca-se a assimilação do quarto com o deserto através do elemento sonoro. São “vibrações abertas” emitidas pela barata associada a “guizos de cascavel no deserto” que preenchem o quarto. É interessante notar que G.H. descreve o som do quarto como o “riscar do carvão seco na cal seca”, tratava-se de um “som inaudível” como “uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou” (Lispector, 2009, p. 42). Mais à frente na narrativa, o deserto é associado ao som de um “cântico monótono”. Além da assimilação espacial quarto e deserto, há uma assimilação do “espaço sonoro” (Boulez, 2002, p. 82) que compõe a descrição feita por G.H.

Pierre Boulez (2002, p. 82) distinguia dois espaços-tempos na música, caracterizando-os como liso ou estriado - tempo liso e estriado; espaço liso e estriado seriam os espaços sonoros. Desse modo, o tempo estriado conteria o elemento de “pulsção”, um tempo pulsado que corresponderia a uma superfície estriada (Boulez, 2002, p. 91), a altura musical seria regular ou irregular, capaz de ser medida, metrificada. Já no tempo “amorfo” ou “liso”, “o controle escapa” (Boulez, 2002, p. 93), não é medido, é identificado a uma superfície lisa. Essas categorias de espaço-tempo liso e estriado não são estanques, elas podem interagir entre si de forma recíproca. A descrição de G.H. nos leva a pensar não somente nas imagens produzidas no espaço, mas na sonoridade do espaço do quarto e do deserto. O chiado na agulha no disco nos traz uma imagem interessante pois trata-se de um “som inaudível” na superfície estriada de um disco, ou seja, existe a interação do tempo liso que não é medido pela sua altura, mas está sob a superfície estriada. Por outro lado, o “cântico monótono”, se pensarmos nos rituais e mantras, por exemplo, propaga-se na extensão de uma infinitude, mas não varia, por sua monotonia. É no deserto, espaço privilegiadamente liso, como apontam Gilles Deleuze e Guattari (2012, p. 192) que essa sonoridade pode ser escutada. G.H. diz: “E na minha grande

dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? eu estava no deserto como nunca estive. *Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama*” (Lispector, 2009, p. 59, *itálicos meus*). Mais adiante, G.H. descreve ter entrado no deserto, somos conduzidos ao elemento de sonoridade provocada pelo espaço, mas de modo diferente do cântico monótono:

O deserto diurno estava à minha frente. E agora o oratório recomeçava mas de outro modo, agora *o oratório era o som surdo do calor se refratando em paredes e tetos, em redonda abóbada*. O oratório era feito dos estremecimentos do mormaço. E também o meu medo era agora diferente: não o medo de quem ainda vai entrar, mas o medo tão mais largo de quem já entrou (Lispector, 2009, p. 94, *itálicos meus*).

Nessa passagem, observa-se que G.H. associa o oratório ao cântico monótono, no entanto refere-se a uma sonoridade operada de um outro modo. Antes, o quarto detinha o “som inaudível” como ruído na agulha de um disco. A característica semelhante dessa sonoridade é atribuída ao deserto por um “som surdo” que também se propaga e amplifica-se nos estremecimentos das ondas de calor. A abóbada redonda, elemento arquitetural projetada nessa cena a imagem de uma cúpula desértica, sugerindo a ressonância térmica e “acústica”, sua imagem é paradoxal à medida que sua construção nos remete a um espaço fechado e infinito, de modo que, refere-se a um espaço que pode ser medido, portanto, estriado, mas ao mesmo tempo, devido ao seu aspecto de projetar a visão para o alto e para o longe, dimensiona um espaço que não pode ser medido, logo, um espaço liso. Deleuze e Guattari (2012, p. 30) farão certa descrição das abóbadas gótica e românica, afirmando ser a primeira constituída por linhas de variação contínua das pedras, conquistando um espaço liso (vetorial, projetivo, topológico) e a segunda, por sua construção “dependente de uma justaposição de linhas paralelas”, seria pertencente a um espaço parcialmente estriado (métrico). Na cena que lemos do romance, essas categorias se contaminam.

Deleuze e Guattari (2012, p. 196), na esteira de Boulez, falam da diferença entre espaços liso e estriado. Para o filósofo e o analista, ambos os espaços existem na mistura entre si: “o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado, o espaço estriado é constantemente revertido em espaço liso. Num caso organiza-se até mesmo o deserto, no outro, o deserto se propaga e cresce”. Desse modo, após se abrir à comparação com o deserto, o quarto é submetido ao olhar vacilante de G.H., sua visão deforma a arquitetura geométrica do espaço, alargando seus ângulos, expandindo sua “fragilidade de base”. O deserto não é nomeado, mas começa a se propagar, a crescer. Observa-se, por exemplo, a justaposição da estrutura moderna

do edifício, aglutinada à estrutura antiga e oriental do minarete, criando o anacronismo da imagem na sobreposição de tempos e espaços heterogêneos:

O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. [...] A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício” (Lispector, 2009, p. 37, *itálicos meus*).

A metamorfose espacial conferida ao “quarto-minarete” também é lida como essa interligação do espaço liso e estriado apontado por Deleuze e Guattari. G.H. afirma: “O quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado” (Lispector, 2009, p. 44). Sua forma geométrica é informe, deixa de configurar-se como um espaço a ser medido, no entanto, G.H. se refere ao quarto, ainda que suas qualificações não nos remetam a pensá-lo como tal. A esse respeito, nos valem do questionamento deleuze-guattariano: “é um espaço liso que é capturado, envolvido por um espaço estriado, ou é um espaço estriado que se dissolve num espaço liso, que permite que se desenvolva um espaço liso?” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 192). Embora G.H. não nomeie o deserto, a descrição do quarto nos leva a imaginá-lo como associação, uma vez que a narradora se utiliza dessa fórmula, propondo que o quarto seja visto como deserto: “sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. [...] Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (Lispector, 2009, p. 60).

Desde as linhas iniciais do romance, o quarto é comparado à “tranquilidade devoradora dos animais do deserto” (Lispector, 2009, p. 22). G.H. relata seu confronto com o animal. Tratava-se de sua “luta primária pela vida”. A narradora nos chega afirmar: “Essa era a espécie de tranquila ferocidade neutra do deserto onde estávamos” (Lispector, 2009, p. 85). Mendonça (2022, p. 488) destaca que desde a entrada de G.H. no quarto, ocorre sua associação com um cânion, “um deserto onde já era possível prever a desesperadora perda da narradora”. Discordamos dessa afirmação, pois o cânion não se configura como o deserto, é um acidente geográfico formado pela ação fluvial e eólica, que nos remete à geologia e à erosão, assumindo formas de vales profundos. Além disso, G.H. ainda não havia entrado no quarto, a primeira aparição do cânion se dá em um registro escrito de uma revista que a narradora confessa ter lido apenas o subtítulo:

Só depois é que me ocorreria uma frase antiga que tolamente se gravara há anos na minha memória, apenas o subtítulo de um artigo numa revista e que eu terminara por não ler: ‘Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida’ (Lispector, 2009, p. 22)

A frase tida como uma espécie de manchete é repetida no momento em que G.H. nos revela que seu confronto com a barata não se tratava de um assassinato, onde existiria uma vítima e um algoz, mas uma “ferocidade mútua”. A luta por sua vida, que ora é referida a “uma vida primária” supõe ser justamente, a sua luta com a barata dentro do quarto. Observa-se que o conteúdo lido como destaque da revista, transforma-se no acontecimento vivido pela narradora:

Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. Minha luta primária pela vida. ‘Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida’ (Lispector, 2009, p. 81).

O deserto é evocado repetidas vezes através da imagem barata, como afirmamos ser uma das vias de entrada para o deserto. Ao olhar o inseto, a narradora vê o deserto em sua largueza e profundidade: “Olhando-a eu via a vastidão do deserto da Líbia, nas proximidades de Elschele. A barata que lá me precedera de milênios, e também precedera aos dinossauros. Diante da barata, eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra.” (Lispector, 2009, p. 113). Ver a barata é ver tempos pré-históricos é ver espaços que coexistem e se desterritorializam, pois não estão fixados diante da visão, como se G.H. visse o Aleph.

No conto borgiano, o Aleph é um objeto secreto de “diâmetro de dois a três centímetros” encontrado no “canto de um porão” (Borges, 2008, p. 148-149), o que se assemelha, de certo modo, aos lugares recônditos por onde baratas costumam se alojar. Pensemos que o tamanho microscópico do Aleph é assimilado ao tamanho da barata, haja vista que, a partir da redução de escala de tamanho se acessa a amplidão dos espaços, a partir de um único ponto de visão. O Aleph é um ponto onde todos os pontos do espaço estão contidos, sendo vistos simultaneamente. Resgatamos um trecho do abismo que abre margens ao infinito deste portal, de onde o narrador descreve tudo o que vê:

[...] Vi o mar populoso, vi alvoreada e a tarde, vi as multidões da América[...]vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia[...] vi todas as formigas que há na Terra. [...] vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra” (Borges, 2008, p. 150).

Do mesmo modo, ao fixar o olhar na barata, G.H. amplia a imagem até que nela se tornem perceptíveis camadas profundas do tempo e do espaço. O inseto torna-se, assim, um ponto de passagem entre o micro e o macro, fazendo emergir, a partir de um corpo ínfimo, a vastidão do deserto. A condição de seu modo de olhar é definida por ela própria como uma “meditação visual”, modo de olhar que difere do olhar tautológico – olhar que afirma que ver apenas o que está diante dos olhos. O olhar tautológico, como observa Georges Didi-Huberman (2010, p.39), recusa “a temporalidade do objeto” e “a metamorfose no objeto”, reduzindo a imagem à sua evidência imediata. Ao contrário, a meditação visual praticada por G.H. admite a extensão espacial e a profundidade das camadas de tempo. Lemos o trecho:

Tratava-se apenas de uma meditação visual [...] o menos perigoso é, na meditação ‘ver’, o que prescinde de palavras de pensamento. Se eu me enganei na minha meditação visual? Absolutamente provável. Mas também nas minhas *visões puramente óticas sou vítima de erro: meu testemunho visual de um jarro ou de uma cadeira é falho em vários pontos*. O erro é um dos meus modos fatais de trabalho. (Lispector, 2012, p. 112, *itálicos meus*).

Esse método meditativo de visão consiste em um deslocamento do olhar G.H. já havia mencionado efeitos visuais diante daquilo que observava, como a “solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica”, ao olhar o quarto em sua irregularidade de ângulos e descrevê-lo como ilimitado. O erro reaparece, assim, como um efeito da própria meditação visual. Ainda, a narradora nos atesta que mesmo em suas “visões puramente óticas”, o erro persiste, torna-se condição de seu método de visão, abrindo fissuras no visível. Se, como diz G.H. “o menos perigoso, é na meditação, ‘ver’”, podemos ler o destaque dado ao verbo como condição de negação à tautologia. Didi-Huberman (2010) nos fornece uma leitura que pode ser compreendida no trecho mencionado romance:

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (Didi-Huberman, 2010, p. 77)

A narradora parece realizar uma crítica do ato de ver como evidência puramente ótica. Se, ver na concepção tautológica é confirmar o que já está dado diante dos olhos, a meditação visual de G.H. constitui a fenda do olhar, provoca a cisão diante do que é visto. Ver, para G.H., torna-se a experiência “inquieta” e “aberta” de um olhar desorientado, atravessado pela temporalidade da barata, que carrega em seu corpo arqueológico todos os tempos. Observemos a descrição feita por G.H.: “Era uma barata tão velha como um peixe fossilizado.[...]Ela era antiga como uma lenda[...]E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de

casca e cascas pardas, finas como as de uma cebola[...] Talvez as cascas fossem as asas, mas então deveria ser feita de camadas e camadas finas de asas comprimidas até formar aquele corpo compacto” (Lispector, 2009, p.54-55). O termo “camadas” pode ser lido aqui como estratos de espaços e tempos que a partir do inseto, G.H. olha.

Ao longo deste capítulo, evidenciou-se que a experiência de G.H. descreve uma desorientação espacial e imagética. Como via de entrada para o deserto, a barata torna-se uma das imagens vistas que confronta o olhar da narradora. O deserto, assim, impõe-se como regime de percepção contrário a uma visão linear dos tempos e dos espaços vistos por G.H., tratam-se de camadas estratificadas que se sobrepõem e se desfazem diante de seu olhar. O quarto torna-se deserto ao instituir uma experiência de excesso de visibilidade e perda de orientação em que ver implica perder-se.

4.1 Nomadismo e Desterritorialização

Tomemos como ponto de partida uma recordação de G.H. que menciona a extensão do deserto e a vida nômade: “Lembrei-me do que estava gravado em minha memória, e até aquele momento inutilmente: que árabes e nômades chamam o Saara²⁹ de El-Khela³⁰, o nada de Tanesrutf³¹, o país do medo, de Tiniri³², terra além das regiões de pastagem” (Lispector, 2009, p. 111). O deserto do Saara em suas diversas formas de nomeação é grafado por Clarice, na língua dos nômades e dos árabes do deserto. A enumeração desses nomes desloca o deserto de uma referência fixa geográfica para uma experiência do espaço. Em relatos de viagem ao deserto, sobretudo na primeira metade do século XX, é recorrente que os povos nômades designem o deserto segundo sua extensão e seu vazio³³. Ao recuperar essa memória, G.H. não se limita apenas a uma parte do Saara e sim as diversas extensões que o abarcam à medida que se utiliza de variações do nome deserto evocando sua multiplicidade. De certo modo, é como se G.H. quisesse nos mostrar que dentro do “deserto” existem diversos desertos. Thesiger descreve uma experiência semelhante, quando relata sua travessia no deserto Rub al-khali: “A maior parte dessa região é um ermo de areia; é um deserto dentro do deserto, tão vasto e tão

²⁹ Em árabe صحراء, ṣaḥrā significa literalmente “deserto”

³⁰ É possível aproximar a expressão utilizada por Clarice, “El-Khela”, do árabe *al-khālī* (الخالى), termo associado semanticamente à ideia de vazio. Tal aproximação torna-se particularmente sugestiva quando lembramos a denominação do grande deserto da Península Arábica, *Rub’ al-Khali* (ربع الخالي), “a Quadra Vazia” (*Empty Quarter*), um dos maiores desertos de areia do mundo. Em relatos de viagem e literatura de exploração do século XX, como o de Wilfred Thesiger, o nome aparece associado à percepção de uma região extremamente árida e desolada, “a desert within a desert”, expressão que enfatiza sua vastidão e isolamento. Ainda que Clarice Lispector mencione o Saara e não a Península Arábica, a proximidade lexical entre *al-khālī* e “El-Khela” sugere uma circulação de imaginários e denominações do deserto presentes em relatos geográficos e etnográficos disponíveis na primeira metade do século XX. Cf: Thesiger (2008).

³¹ Do árabe تنزروفت, “Tanezrouft” ou “Tanezrutf” é um deserto caracterizado por sua esterilidade e ausência de pastagens. Situado no sul da Argélia e norte do Mali é habitado por nômades tuaregues, população berbere. Clarice marca a grafia “s”, o que nos leva à hipótese de que a circulação do nome do deserto tenha passado por diferentes línguas européias ou que houve variações e transliterações ainda não fixadas do vocabulário tuaregue, tendo em vista que muitos nomes do Saara chegam à literatura através de relatos coloniais e livros de viagem, por exemplo, os escritos do britânico Wilfred Thesiger que narra sua travessia na “Quadra Vazia” Cf: Godinho (1955).

³² Do árabe تينيري, Ténéré designa uma vasta região desértica do Saara central, caracterizada por extrema aridez. A possibilidade da escrita como “Tiniri” pode ter ocorrido devido ao fenômeno de transliteração. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/573/>.

³³ Em *Arabian Sands*, Wilfred Thesiger (2008) registra a fala de um de seus companheiros beduínos: “I suggested that we should probably meet some Bedu on the way, but Amair said doubtfully, ‘They say here that the country is empty. There has been no rain.’ Tradução: “Provavelmente encontraremos alguns beduínos pelo caminho. Amair respondeu com dúvida: ‘Dizem aqui que o país está vazio. Não houve chuva.’”

desolado que até mesmo os árabes o chamam Rub al Khali, a “Quadra Vazia”³⁴ (tradução nossa).

Para Deleuze e Guattari (2012, p. 56), o nômade é o desterritorializado, não se encontra em pontos fixos no espaço, abandona o território, situa-se nas linhas de fuga³⁵, num espaço liso ou espaço de desterritorialização, consistindo na multiplicidade de direções:

O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a *crescer em todas as direções*. O nômade habita esses lugares, e ele próprio o faz crescer, no sentido em que se constata que *o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele*. Ele é o vetor da desterritorialização. *Acrescenta o deserto ao deserto*, a estepe à estepe, por uma série de operações” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 56, *itálicos meus*).

G.H. recorda-se dos nômades e vive uma experiência nomádica no deserto: “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, 2009, p. 136). A ausência da estrela – referência clássica de orientação no deserto – indica a perda deliberada de coordenadas. Não se trata de atravessar um território previamente traçado, mas de mover-se em um espaço onde os pontos de referência se desfazem. Para Deleuze e Guattari (2012, p. 53), o nômade vai de um ponto a outro e segue trajetos. Esses trajetos no nomadismo não se subordinam a pontos, linhas e superfícies, ao invés de ir de um ponto ao outro, o nômade subordina os pontos ao trajeto, e o território ao percurso. O trajeto precede o ponto; os pontos existem para serem abandonados.

No movimento de “acrescentar deserto ao deserto”, podemos identificar uma “série de operações”, isto é, diferentes modos pelos quais a palavra deserto é produzida pela narradora. A primeira delas aparece na descrição do roteiro de arrumação do quarto de Janair. G.H. afirma que jogaria baldes de água para que nascesse umidade naquele deserto. A umidade, porém, exige ser reencontrada, como se o próprio deserto precisasse ser escavado. Essa noção de escavação reaparece quando a narradora afirma que “o deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo” (Lispector, 2009, p. 109). Como se nós, leitores, fôssemos convocados a procurar um deserto que recusa a ausência absoluta de vida e nos defrontássemos com sua

³⁴ Original: “The greater part of it is a wilderness of sand; it is a desert within a desert, so enormous and so desolate that even Arabs call it the Rub al Khali or the Empty Quarter” p. 39.

³⁵ “Partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma *desterritorialização*”. Cf. Parnet; Deleuze, 1998. p.49

própria ferocidade. G.H. parece sugerir que é preciso retirar a água do próprio deserto, aceitar sua natureza, apagando, assim, o gesto civilizador que pretendia realizar no quarto de Janair.

Recordemo-nos: é após projetar esse gesto de transformação do espaço que a narradora se sente pronta para entrar no deserto. Recuperemos o trecho:

A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. 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, destruindo o minarete que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados. [...]. Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. Entrei, então (Lispector, 2009, p. 43).

Já outra operação de “acrescentar deserto ao deserto” consiste no momento que G.H. descreve sua repulsa por baratas no quarto. Como observa Mendonça (2022, p. 488), “o quarto reage à visita de G.H., retribuindo a repulsa da mesma pelo que ele guarda, que não se trata somente de uma barata, mas de toda uma nova concepção de mundo, invadida pela paisagem desértica”. A narradora, diante da nudez do quarto relata ver “a miragem de um deserto”. O quarto em sua limitação geográfica de espaço estriado é invadido pelo deserto. G.H. ainda nos descreve não se tratar da “miragem de um oásis” (Lispector, 2009, p.48), o quarto expõe a visão árida, revela que a aridez já estava ali, latente, à espera de ser vista. O deserto é um espaço-tempo que rege a temporalidade do agora, desde o presente da narração ao se inscrever na temporalidade do “Ontem”, do acontecimento (como já foi mostrado aqui), sendo saturado de agora: “Mas eu estava no deserto. E não é só no ápice de um oásis que é agora: agora também é no deserto” (Lispector, 2009, p. 79).

Quando, no capítulo XVIII, o quarto é narrado como se estivesse escavado na rocha do edifício, a desertificação atinge sua forma. A janela já não se abre apenas para a paisagem urbana; ela projeta o olhar para planaltos da Ásia Menor, para o estreito de Dardanelos, para “o deserto nu e ardente”. O espaço íntimo torna-se vastidão. As coordenadas urbanas – favela, edifícios, morro – coexistem em geografias distantes, dissolvendo fronteiras entre próximo e longínquo. G.H. narra avistar o deserto e sua visão desterritorializa espaços, sendo esses ampliados, estendidos, alcançando a lonjura, a projeção, o espaço liso (nomádico). Lemos:

Além das gargantas rochosas, entre cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial. *E mais além, já o começo das areias. O deserto nu e ardente* (Lispector, 2009, p. 105).

A desterritorialização, em Gilles Deleuze e Félix Guattari, não implica simplesmente abandono de um território, mas a produção de um espaço liso sem fronteiras. Em *A Paixão Segundo G.H.*, esse movimento não se dá por deslocamento geográfico, mas pela expansão do olhar que dissolve os limites do quarto e o projeta em geografias heterogêneas. O deserto infiltra e atravessa o espaço do quarto. Favelas, edifícios, a Ásia Menor, o estreito de Dardanelos – todas essas paisagens coexistem na mesma superfície visual, como se o espaço tivesse perdido sua hierarquia e sua escala. Se, como vimos, a desterritorialização consiste em traçar linhas de fuga, a quebra de fronteiras dos espaços e sua estrutura física. Podemos conferir que G.H. em sua entrada no quarto da ex-empregada Janair, desterritorializa o território (o quarto) à medida que os espaços são vistos pela narradora, na amplidão de sua procura, ao perfazer seu itinerário, esses mesmos lugares, lidos enquanto territórios são continuamente desterritorializados e reterritorializados.

O(s) deserto(s), assim, desestabilizam fronteiras e fazem do quarto um ponto de passagem entre geografias múltiplas. Não se trata de afirmar G.H. como nômade em sentido histórico, mas de reconhecer em sua experiência um nomadismo do olhar: linhas de fuga que não conduzem a um exterior definido. As areias, então, não invadem apenas o quarto – infiltram o espaço da escrita, recusando fixar-se nas páginas do romance. As palavras tornam-se grãos: sobre elas avançamos como quem pisa uma superfície movediça. Não há trilhas previamente abertas, nem estrelas que orientem o percurso. Cada frase é um passo que se arrisca no espaço liso, onde perder-se não constitui erro de direção, mas condição mesma do caminhar. A linguagem prossegue como quem atravessa a areia: sem mapa, sem garantia de chegada, apenas na insistência do movimento que se perde para continuar.

Considerações Finais

Nesta dissertação procuramos demonstrar que a experiência vivida por G.H. em *A Paixão Segundo G.H.* pode ser compreendida como experiência do olhar. Mais do que ato perceptivo, ver constitui no romance uma operação crítica, uma prática de escavação através da qual imagens, tempos e espaços heterogêneos entram em colisão. A leitura realizada aqui, em diálogo com as reflexões de Georges Didi-Huberman sobre a imagem e com o método arqueológico de Walter Benjamin, permitiu compreender que o olhar de G.H. não se organiza segundo uma lógica linear ou estável, mas segundo um regime anacrônico das imagens, sendo a imagem do mural a primeira imagem anacrônica. Outrora e Agora embaralham-se, irrompem-se, produzindo choques nas imagens que são conflitantes e produtoras de sentido

Foi observado ao longo da pesquisa o caráter material da experiência do olhar. Ver, no romance, não é apenas captar imagens, mas ser afetado por elas. As imagens perturbam, desorganizam e exigem trabalho interpretativo. Como sugere Didi-Huberman, ver implica sempre uma cisão no sujeito que vê. Ler *A Paixão Segundo G.H.* implica aceitar esse movimento de aproximação e afastamento diante das imagens do texto. O trabalho interpretativo torna-se, ele próprio, uma forma de escavação. Cada citação, cada fragmento analisado funciona como um vestígio que precisa ser recolocado em movimento. As imagens não se encerram em significados estáveis; permanecem em estado de latência, prontas para reaparecer sob novas formas.

A escavação do olhar, nesse sentido, refere-se a diversas operações dentro do solo textual do romance. O quarto de Janair que é escavado, a umidade do deserto que é preciso encontrar de novo, os instrumentos de escavação utilizados por G.H., o acesso à escavação de sua memória. Apoiamo-nos no método arqueológico de Walter Benjamin em seu texto “Escavar e Recordar” (1932), ao descrever a memória e a terra como “meio” para escavar a experiência vivida. Escavando pacientemente para se obter os esforços de uma escavação crítica. O gesto de “escarafunchar” o terreno textual permitiu procurarmos “a procura” da amplidão visual de G.H. ao aproximarmos “a procura” e “a escavação” como gestos realizados pelas mãos e pelos olhos. O trabalho de pesquisa exige que os sentidos ópticos e táteis sejam refletidos na materialização do ato de escrever essa leitura do romance aqui proposta.

A hipótese central desta dissertação consistiu, portanto, em ler o romance como uma narrativa arqueológica das imagens. Ao longo da análise, procuramos mostrar que G.H. assume progressivamente a posição de uma narradora-arqueóloga. Seu relato não apenas reconstrói acontecimentos, mas revolve camadas do vivido, trazendo à superfície fragmentos, restos e sobrevivências. Narrar torna-se escavar: exige repetição, retorno, insistência sobre o mesmo ponto.

Nesse processo, o deserto emerge como uma das imagens decisivas do romance. Longe de ser apenas um cenário imaginário ou uma metáfora existencial, o deserto configura um regime espacial e perceptivo específico. Ele desorienta o olhar, desfaz referências estáveis e dissolve fronteiras entre interior e exterior. Ao colocar G.H. diante dessa paisagem extrema, o romance desloca a experiência da personagem para além de um drama psicológico, inscrevendo-a numa dimensão geológica e temporal. Indicamos o processo de desabamento de cidades e a presença de ruínas como imagens sobreviventes na narrativa, acentuando a catástrofe como evento territorial e geológico, não consistindo apenas em um desmoronamento subjetivo da estrutura identitária de G.H.

A leitura desenvolvida buscou mostrar que esse deserto clariciano não pertence exclusivamente ao território brasileiro. Abre-se para uma geografia mais vasta. Procuramos preencher lacunas do deserto clariciano que ainda não tinham sido mobilizados pela crítica. Tratamos o espaço como condição de desorientação do olhar e desorientação espacial, através da leitura de Didi-Huberman na esteira de Freud. Ainda, apoiados nas contribuições de Gilles Deleuze e Félix Guattari, abordamos a extensão do deserto como um espaço-liso associado ao nomadismo e a desterritorialização, acrescentando ao deserto uma perspectiva árabe. Destacamos as camadas históricas e linguísticas inscritas em sua própria nomeação, através do vocabulário árabe utilizado por G.H.

Ao fim desta trajetória, o gesto crítico da escavação revela que ler Clarice Lispector é, invariavelmente, situar-se em um limiar. O deserto em *A Paixão Segundo G.H.* permanece como uma imagem aberta - uma imagem que, ao nos olhar, exige que continuemos a escrevê-lo e a escavá-lo de novo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Emília. **O leitor Segundo G.H.: uma análise do romance A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector**. Cotia, SP. Ateliê Editorial, 2005.

BARTHES, Roland. Escrever a leitura. Da leitura. *In: O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 3ªed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte, Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BLANCHOT, Maurice. Falar não é ver *In: Conversa Infinita. Palavra Plural*. Tradução de Aurélio Gomes Neto. São Paulo, Escuta, 2010. p. 60-64.

BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

DE SÁ, Olga. **Clarice Lispector: a travessia do oposto**. Annablume, 1993.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 49.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.**, v. 5. São Paulo: Editora 34, 2012 [1997].

DERRIDA, Jacques. **Demorar, Maurice Blanchot**. Tradução de Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

DIDI-Huberman, George. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010, 2^a.ed.

FREUD, Sigmund. Construções na análise. *In*: **FREUD, Sigmund. Fundamentos da clínica psicanalítica**. Tradução: Cláudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. (Obras incompletas de Sigmund Freud). Original publicado em 1937.

GODINHO, Vitorino Magalhães. O "Mediterrâneo" saariano e as caravanas do ouro. **Revista de História**, São Paulo, v. 11, n. 23, p. 72–134, 1955. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v11i23p72-134. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/36467>. Acesso em: 25 fev. 2026.

GODINHO, Vitorino Magalhães. O “Mediterrâneo” saariano e as caravanas do ouro. **Revista de História**, v. 11, n. 23, 1955.

LE BRUN, Annie. **O sentimento de catástrofe**: entre o real e o imaginário. Tradução: Fábio Ferreira de Almeida. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A cidade sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

LISPECTOR, Clarice. **Todas as Crônicas**. Editora Rocco, 2018

LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. Editora Rocco, 2016

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Ed. Rocco, 2009.

LISPECTOR, Clarice; MONTERO, Teresa. **Minhas queridas**. Ed. Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MENDONÇA, Fernando de. O deserto e o verbo em a paixão segundo G. H. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 42, n. 2, p. 478–493, 2025. DOI: 10.20396/remate.v42i2.8662084. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8662084>. Acesso em: 25 fev. 2026.

NOVAES, Adauto. **O olhar**. Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A paixão segundo G.H.: uma leitura ideológica. *In: A paixão segundo G.H.*: edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. p. 342-349.

PARNET, Claire; DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

PONTIERI, Regina. Clarice. **Uma poética do olhar**. 2ª. Edição. Cotia. SP: Ateliê Editorial, 2001.

RODRIGUES, Carla. Kafka, Benjamin e Derrida: diante da lei. **Terceira Margem**, v. 17, n. 28, p. 79-105, 2013.

SÁ, Olga de. **Clarice Lispector - A Travessia Do Oposto**. São Paulo: Editora Annablume, 2004.

SABBAGH, Alphonse Nagib. **Dicionário árabe-português**. Rio Bonito: Almadena; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

SANTA'NNA, Afonso Romano de. Clarice. O ritual epifânico do texto. *In: LISPECTOR, Clarice. A Paixão Segundo G.H.* Ed. Crítica. Benedito Nunes, coord.1988.

SANTOS, Ana Renata Silva et al. Uma janela para a paisagem. **Arquiteturarevista**, v. 14, n. 2, p. 163-173, 2018.

SILVA, Flávia Trocoli Xavier da. **Molduras para o vazio**: duas obras de Clarice Lispector. 2004. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SOUSA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector Pinturas**, Editora Rocco, 2013.

STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 95–111, 2014. DOI: 10.20396/remate.v34i1.8635834. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635834>. Acesso em: 25 fev. 2026.

SZYMBORSKA, Wisława; **Um amor feliz**. Tradução de Regina Przbycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

THESIGER, Wilfred. **Arabian Sands**. Reino Unido: Penguin Classics, 2008.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 5, n. 8, p. 26–35, 2011. DOI: 10.17851/1982-3053.5.8.26-35. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14081>. Acesso em: 25 fev. 2026.