



## Do “ti” ao “it”: uma travessia com Clarice Lispector

### *From “ti” to “it”: a Crossing with Clarice Lispector*

Alex Keine de Almeida Sebastião

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, /Brasil

keine74@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-8407-5960>

**Resumo:** Este trabalho aponta para a presença frequente das partículas “ti” e “it” na obra *Água viva*, de Clarice Lispector, e propõe uma leitura a partir da tensão entre personalidade e impessoalidade na escrita. Inicialmente, recorreremos à categoria dos dêiticos, proveniente da linguística, e às elaborações da psicanálise acerca da subjetividade. A seguir, delineamos a configuração do tema da liberdade na obra clariciana, buscando destacar ali uma certa travessia que parece não se completar. É o que também ocorre com a passagem do “ti” ao “it”, visto que ela não constitui um movimento definitivo, nem tampouco, de mão única. Algo da pessoalidade de quem escreve convive com a impessoalidade da obra literária em combinações diversas. No mesmo texto em que ora se lê “ti”, ora se lê “it”, podendo-se vislumbrar ali uma travessia em permanente recomeço.

**Palavras-chave:** ti; it; liberdade; travessia; *Água viva*; Clarice Lispector.

**Abstract:** This article points to the frequent presence of the particles “ti” and “it” in the work *Água viva*, by Clarice Lispector, and proposes a reading based on the tension between personality and impersonality in writing. Initially, we resort to the category of deictics, derived from linguistics, and the elaborations of psychoanalysis about subjectivity. Next, we outline the configuration of the theme of freedom in the work of Lispector, seeking to highlight there a certain crossing that does not seem to be complete. This is also the case with the transition from “ti” to “it”, since it does not constitute a definitive movement, nor is it a one-way movement. Something about the personality of the writer coexists with the impersonality of the literary work in different combinations. In the same text that sometimes one reads “ti”, sometimes one reads “it”, what enables to glimpse there a crossing in permanent restart.

**Keywords:** ti, it; freedom; crossing; *Água viva*; Clarice Lispector.

Sou-me.

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo.

(LISPECTOR, 1998b, p. 30)

## Preâmbulo

O texto de *Água viva* (1973), de Clarice Lispector, parece se dirigir a um parceiro amoroso. Parceiro passado ou atual? Necessariamente atual, se pensarmos com a narradora que “mesmo que eu diga ‘vivi’ ou ‘viverei’ é presente porque eu os digo já” (LISPECTOR, 1998b, p. 18). Ou seja, ainda que se trate de um parceiro que ela afirme não mais amar e de quem está livre, é um parceiro a quem ela se dirige no presente, e nesse sentido, ele é atual.

Ao longo do livro, há deslizamentos na posição do interlocutor. Na maioria dos trechos em que a narradora se dirige a ele, não há nenhuma referência que permita distingui-lo como parceiro amoroso, podendo tratar-se simplesmente do leitor, como por exemplo, nesta passagem: “O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. (...) Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já” (LISPECTOR, 1998b, p. 9). Em outros momentos, tende-se a tomar o interlocutor ali não como um leitor qualquer, mas como alguém já conhecido por ela:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que – e porque não me interessa, a causa é matéria de passado – perguntarás por que os traços negros e finos? (LISPECTOR, 1998b, p. 11)

Mais adiante, percebe-se que aquele a quem se dirige a narradora é alguém que ela amou:

Estou num estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo. Parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos. (LISPECTOR, 1998b, p. 13)

O que a narradora busca não está no parceiro amado e sim no “é”, no ser. “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 1998b, p. 9); “Quero captar o meu é” (LISPECTOR, 1998b, p. 10). Não se trata de um texto de amor romântico. O amor não está em primeiro plano, pelo menos não no sentido de amor conjugal. Em primeiro plano está a busca, o fluxo, a água viva, a própria escrita. Quando a narradora se endereça ao parceiro é enquanto interlocutor, possível parceiro na busca, e não como objeto amoroso. Trata-se de um parceiro com quem compartilhar o fluxo, o mergulho na água viva. “Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?” (LISPECTOR, 1998b, p. 48).

A experiência amorosa é relacionada à dor, ao inferno, à ausência de liberdade. “Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti” (LISPECTOR, 1998b, p. 16); “Eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar” (LISPECTOR, 1998b, p. 18). A narradora afirma estar livre do parceiro com quem esteve no inferno de amor. Livre em que sentido? Livre no sentido de permitir-se jorrar em água viva, mas não no sentido de uma ruptura definitiva, visto que sua busca e seu texto ainda são endereçados a ele, o parceiro amoroso. Terá havido aqui o fracasso de uma experiência de amor a dois apontando o texto para o amor a três? Ou então, na expressão da narradora, para o amor impessoal? “Estou sendo alegre neste mesmo instante porque me recuso a ser vencida: então eu amo. Como resposta. Amor impessoal, amor it, é alegria: mesmo amor que não dá certo, mesmo o amor que termina” (LISPECTOR, 1998b, p. 93).

Percebemos no texto algumas expressões do amor a três. A narradora, seu parceiro e o “it”, ou a escrita. Há também o dois e há o um. A água flui por entre os números do mistério amoroso. Via de mão dupla em que a escrita ora diz “ti” ora diz “it”.

## Do “ti”

A partícula “ti” é gramaticalmente classificada como pronome pessoal do caso oblíquo, referindo-se sempre a “tu”, pronome pessoal do caso reto, segunda pessoa do singular. Os pronomes pessoais integram um conjunto de termos especialmente estudados pela linguística, os chamados dêiticos, também chamados de comutadores ou *shifters*. A palavra “dêitico” provém do grego *dêixis* – apontar, mostrar, demonstrar. Os dêiticos são elementos linguísticos que se ancoram no ato de enunciação para fazer referência ao falante, ao destinatário ou às circunstâncias espaço-temporais. Como exemplos de tais elementos, podemos citar os pronomes pessoais: eu, tu, mim, ti, me, te; os pronomes demonstrativos: isso, aquilo, esta, aquela; os advérbios: aqui, agora, hoje.

Émile Benveniste salienta que

é ao mesmo tempo original e fundamental o fato de que essas formas ‘pronominais’ não remetam à ‘realidade’ nem a posições ‘objetivas’ no espaço ou no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que as contém, e reflitam assim seu próprio emprego. (BENVENISTE, 1991, p. 280)

Os dêiticos podem ser considerados signos, a princípio, vazios, que se tornam ocupados quando mobilizados por um locutor em seu discurso. Vale dizer, eles sofrem uma mutação quando deixam de ser meros elementos da linguagem--sistema, passando a operar na linguagem-ato. Benveniste observa:

O hábito nos torna facilmente insensíveis a essa diferença profunda entre a linguagem como sistema de signos e a linguagem assumida como exercício pelo indivíduo. Quando o indivíduo se apropria dela, a linguagem se torna instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências internas cuja chave é *eu*, e que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. (BENVENISTE, 1991, p. 281)

Dentre a multiplicidade dos dêiticos, há um que pode ser tomado como matriz dos demais: “eu”. Daí, Bertrand Russel tê-los chamado de *egocentric particulars* (Cf. PIRES; WERNER, 2006, p. 148). A instauração da subjetividade ocorre no exercício da linguagem, na possibilidade de abrir suas portas ao dizer “eu”. No princípio, era eu... Na verdade, eu-tu, pois, como nota Benveniste:

a consciência de si mesmo só é possível de ser experimentada por contraste. Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um tu. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da pessoa, pois implica reciprocidade. (BENVENISTE, 1991, p. 286, destaque do autor)

A segunda pessoa costuma ser definida como aquela à qual a primeira se dirige. Benveniste oferece uma perspectiva mais ampla:

É preciso e é suficiente que se represente uma pessoa que não ‘eu’ para que se lhe atribua o índice ‘tu’. Assim, toda pessoa que se imagine é da forma ‘tu’, muito particularmente – mas não necessariamente – a pessoa interpelada. (BENVENISTE, 1991, p. 255)

O par eu/tu é sustentado por uma “correlação de subjetividade”, na qual o “eu” ocupa uma posição interior ao enunciado e o “tu”, uma posição exterior. Vale dizer, ainda que em posições diversas em relação ao enunciado, eu e tu são interdependentes. Entretanto, é possível imaginar enunciações ou mesmo textos em que um deles esteja presente e o outro ausente, como elemento explícito. Não é isso o que ocorre nos últimos livros de Clarice Lispector, especialmente em *Água viva*, mas também em *Um sopro de vida*. Tanto “eu” quanto “tu”, além de outros dêiticos deles derivados, “me”, “mim”, “te”, “ti”, emergem ali com frequência.

Estou sentindo o martírio de uma inoportuna sensualidade. De madrugada acordo cheia de frutos. Quem virá colher os frutos de minha vida? Senão tu e eu mesma? (LISPECTOR, 1998b, p. 38-39).  
Minha voz cai no abismo de teu silêncio. Tu me lês em silêncio. (LISPECTOR, 1998b, p. 56)

O amor inexplicável faz o coração bater mais depressa. A garantia única é que eu nasci. Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade. (LISPECTOR, 1998b, p. 67)  
E se eu digo “eu” é porque não ousa dizer “tu”, ou “nós” ou “uma pessoa”, sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu. (LISPECTOR, 1998b, p. 13)

Eu não passo de uma vírgula na vida. Eu que sou dois pontos. Tu, és a minha exclamação. Eu te respiro-me. (LISPECTOR, 1999, p. 37)

A princípio eu não pude me associar a mim mesma. Cadê eu? perguntava-me. E quem respondia era uma estranha que me dizia fria e categoricamente: tu és tu mesma. (LISPECTOR, 1999, p. 48)

Estamos nós plenos ou ocos? Quem és tu que me lês? És o meu segredo ou sou eu o teu segredo? (LISPECTOR, 1999, p. 74)

Que estou eu dizendo! É ou não é verdade. Eu minto tanto que escrevo. Eu minto tanto que vivo. Eu minto tanto que ando à procura da verdade de mim. Tu serás a minha verdade. Quero a veraz semente de ti. (LISPECTOR, 1999, p. 79)

Da leitura dos fragmentos, percebe-se que a relação eu-tu é experimentada através de modos diversos: desde a quase indistinção, passando pela identificação especular, pela simbiose, pela complementariedade, até a oposição. Independente do modo, a relação está presente e o par se apresenta inseparável, a despeito da cisão originária que faz haver dois, “eu”/“tu”, onde se pensava possível haver somente um, “eu”. De ocos a plenos, “eu” e “tu” ganham vida na enunciação. De plenos a ocos, novamente, “eu” e “tu” se proliferam na ambiguidade literária.

A respeito das últimas obras de Clarice Lispector, em que se invoca um interlocutor através do “tu”, Sônia Roncador (2002, p. 122) observa que elas integram uma classe de textos que se encontram “num espaço indeterminado entre a ‘intransitividade’ da obra literária (nos termos de Roland Barthes) e a transitividade de um texto pessoal, como por exemplo as cartas”. Silviano Santiago (2002, p. 61), por sua vez, aponta para a inclusão do leitor como marca da poesia e cita Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire e T.S. Elliot. Ele observa:

Ao contrário do que propõe Roman Jakobson em esquema famoso e sempre citado, em discordância com o que pode caber na palavra ‘intransitiva’ que Roland Barthes usou para defini-la, a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro.

Segundo a linguística, a produção de um enunciado supõe necessariamente um locutor ou produtor e um alocutário ou receptor. O “eu” existe por oposição ao “tu” e é a condição do diálogo que é constitutiva da pessoa porque ela se constrói na reversibilidade dos papéis “eu”/“tu”. Sabe-se que esse “eu” não se refere a alguém fixo, mas a algo exclusivamente linguístico que, quando pronunciado – e apenas neste momento – designa seu locutor. Se o enunciado não é o mesmo, o “eu” também pode não ser

o mesmo, pois sua identificação depende da instância do discurso que o contém. Por essa razão, Benveniste afirma que “eu” e “tu” referem-se à realidade do discurso, pois só podem ser definidos em termos de locução e não em termos de objeto, como ocorre com os signos nominais. Estamos na presença de uma classe de palavras, os pronomes pessoais, que escapam ao status de todos os outros signos da linguagem. A que, então, se refere o “eu”? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: “eu” se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual.

Percebe-se, então, que a linguística também aponta para o vazio/ficção do “eu”, tal como várias obras da literatura, inclusive *Água viva*. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 121-122),

a precariedade do Eu, significante vazio e suporte da ausência, apontada pela psicanálise e pela linguística, é algo bem conhecido pelos verdadeiros mestres da linguagem, aqueles que não falam sobre a linguagem, mas na linguagem: os poetas.

A psicanálise, por sua vez, também descreve o “eu” como um produto do imaginário, como algo sem consistência. Cada um trilhando seu próprio caminho, diferentes campos da cultura parecem chegar a um mesmo ponto. Perrone-Moisés observa:

O *eu* é pois, para a linguística como para a psicanálise, um significante vazio, cujo preenchimento precário, depende exclusivamente de uma relação discursiva. *Eu* não designa uma pessoa particular, mas significa apenas “aquele que diz eu na presente instância de discurso”. O *eu* é um shifter (comutador). Quando se diz *eu*, produzem-se imediatamente vários: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o referente; e ninguém: porque o referente aí é apenas relacional e não substancial. Informada pela linguística (que ela, por sua vez, informa), a psicanálise lacaniana define o sujeito como “uma função de comutação alternante”. Se isso ocorre com qualquer sujeito, em qualquer discurso, com muito maior força se manifestará em quem faz obra de linguagem: o Poeta. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 105-106, destaques da autora)

É interessante notar que os pronomes pessoais “eu”/“tu”, “me”/“te”, “mim”/“ti,” já carregam, junto à sua pessoalidade, algo da impessoalidade,

na medida em que podem ser usados por qualquer um. Em sua solidão, são vazios de referente e só têm pessoalidade como potência no interior do discurso. Assim, retomando *Água viva*, podemos pensar que, não só pela via do anagrama, o *ti* já carrega consigo algo de *it*. Ou seja, no próprio *ti* já podemos vislumbrar algo do impessoal que marca o *it*. Entretanto, a passagem da segunda à terceira pessoa não se dá como a passagem da primeira à segunda pessoa. Há algo ali que escapa à reversão. Talvez porque, para ultrapassar o dois, uma quebra esteja em questão. Como anotou Blanchot (2011, p. 17):

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo.

### Ao “it”

A conjugação dos verbos na primeira, segunda e terceira pessoas pode induzir a supor certa complementariedade entre elas e não uma eventual oposição. A pessoa que fala, a pessoa a quem se fala e a pessoa de quem se fala estariam contribuindo, cada qual com sua cota-parte, para compor o ato de enunciação. Entretanto, não é bem assim. Benveniste (1991, p. 250) aponta para “uma disparidade entre a terceira pessoa e as duas primeiras. Contrariamente ao que faria crer a nossa terminologia, elas não são homogêneas”. Ele acrescenta:

Estamos aqui no centro do problema. A forma dita de terceira pessoa comporta realmente uma indicação de enunciado sobre alguém ou alguma coisa, mas não referida a uma pessoa específica. O elemento variável e propriamente “pessoal” dessas denominações falta aqui. É bem o “ausente” dos gramáticos árabes. Só apresenta o invariante inerente a toda forma de uma conjugação. A consequência deve formular-se com nitidez: “terceira pessoa” não é uma “pessoa”; é inclusive a forma verbal que tem por função exprimir a “não-pessoa”. (BENVENISTE, 1991, p. 250-251)

Assim, apesar da gramática listar três pessoas para a flexão verbal, a marca pessoal em relação ao enunciado somente está presente na primeira e

na segunda pessoas. Daí, ainda segundo Benveniste (1991, p. 258, destaques do autor), emerge a correlação de personalidade, “que opõe as pessoas *eu / tu* à não pessoa *ele*”. Aqui, um novo encontro se produz. Desta vez, entre linguística e teoria da literatura, especialmente, aquela construída por Maurice Blanchot. Quando o escritor passa do “eu” ao “ele”, não é de uma mera substituição de pronomes que se trata. Blanchot explica:

O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o desinteresse objetivo, o desprendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna outro, é que, do lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (BLANCHOT, 2011, p. 19)

Assim, se Benveniste descreve a terceira pessoa como a “não-pessoa”, como o “ausente”, Blanchot aproxima o “ele”, que fala através do escritor de um ninguém, da absoluta ausência de alguém.

O termo “it”, que também pode ser associado à terceira pessoa, aparece com frequência no texto de *Água viva*. Sua primeira ocorrência se dá neste fragmento:

Sou-me.

Mas há também o mistério do impessoal que é o “it”: eu tenho o impessoal dentro de mim e não é corrupto e apodrecível pelo pessoal que às vezes me encharca: mas seco-me ao sol e sou um impessoal de caroço seco e germinativo. Meu pessoal é húmus na terra e vive do apodrecimento. Meu “it” é duro como uma pedra-seixo. (LISPECTOR, 1998b, p. 30)

O “it” é descrito pela narradora como o mistério do impessoal que ela localiza dentro de si mesma. O pessoal e o impessoal se alternam em seu interior, que passa de encharcado e apodrecido a seco e germinativo. Esse fragmento nos permite, mais uma vez, pensar numa relação suplementar ou necessária entre o pessoal e o impessoal, visto que é, em meio ao húmus fornecido pelo primeiro, que o último pode germinar.

O termo *it* provém da língua inglesa, sendo ali classificado como pronome da terceira pessoa do singular, de gênero neutro. Em português, não dispomos de um pronome equivalente. O pronome *it* é usado como sujeito em muitas frases em que, na verdade, não há sujeito. Por exemplo, quando se diz “*It is raining*”, que podemos traduzir por “Está chovendo”. Assim, a partícula *it* expande essa marca impessoal que, segundo Benveniste, já é característica da terceira pessoa, fazendo com que a impessoalidade possa marcar não só a enunciação, mas o próprio enunciado.

Apesar de sua origem inglesa, o termo “*it*” consta em alguns dicionários de língua portuguesa. No Aurélio, o verbete é considerado gíria e classificado como substantivo masculino, com o seguinte significado: “magnetismo pessoal, encanto” (FERREIRA, 1986, p. 974). Curioso notar que o pessoal que falta no termo original em inglês, vem integrar sua definição após a passagem para a língua portuguesa. Já no Dicionário Online de Português, encontramos o seguinte significado: “mais ou menos o mesmo que charme e glamour; encanto, atrativo: aquela mulher tem um *it* irresistível” (IT, 2021, destaque do autor). No exemplo oferecido, a neutralidade original do termo não impede que ele encontre abrigo no feminino d’aquela mulher. O Houaiss, por sua vez, define “*it*” como “um quê, um certo traço ou alguma coisa que fascina, encanta, atrai; charme, magnetismo” (HOUAISS, 2021).

O “*it*” que emerge com tanta frequência em *Água viva* pode ser remetido tanto ao pronome do inglês quanto ao termo integrante da língua portuguesa. Do inglês, o “*it*” clariciano guarda a impessoalidade, a neutralidade que lhe permite deslizar e circular na linguagem. Do português, ele traz o magnetismo, esse quê meio indefinido, traço que fascina e atrai. Vejamos alguns fragmentos extraídos do livro:

Eu sou puro *it* que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem *it*. Quem suporta? *It* é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo – sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo. (LISPECTOR, 1998b, p. 38)

Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “*it*”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. (LISPECTOR, 1998b, p. 45)

A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it. (LISPECTOR, 1998b, p. 66)

São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it. (LISPECTOR, 1998b, p. 73)

Estou no âmago da morte? E para isso estou viva? O âmago sensível. E vibra-me esse it. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue. (LISPECTOR, 1998b, p. 75)

Ah esse flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. (LISPECTOR, 1998b, p. 94)

Há dois outros termos que também surgem ao longo de *Água viva* e parecem ter parentesco com o “it”. São eles: o “isto” e o “X”. O parentesco está em que eles apresentam algumas características semelhantes às do “it”, quais sejam: neutralidade de gênero; elasticidade semântica; referência ao inefável; relação à escrita. Eis alguns trechos:

Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um “isto”. E escrevo um “isto” – é tudo o que posso. (LISPECTOR, 1998b, p. 74)

Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um “isto”. (LISPECTOR, 1998b, p. 35)

Tenho que interromper para dizer que “X” é o que existe dentro de mim. “X” – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em “X”. A morte? A morte é “X”. Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. (LISPECTOR, 1998b, p. 79)

“It”, “isto”, “X”, que são eles? De onde vêm? Eles circulam no mundo e no livro, apontando para o mistério da coisa e para o mistério da palavra. Nessa terra de ninguém, a narradora tece seu texto, escreve um “isto” endereçado a um “tu”, faz soprar “it” para “ti”.

O “it” pode ser pensado como o que resta do sujeito após a queda das infindáveis máscaras que cobrem seu rosto. Máscaras que lembram as camadas de uma barata. Como descobriu G.H., “apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma” (LISPECTOR, 1998a, p. 56). Mas, será possível que todas as máscaras caiam? Haverá ainda um rosto debaixo da última máscara a cair?

De todo modo, *Água viva* nos indica isso: que no cerne do sujeito, no cerne envolto pelo pessoal, está o impessoal, o “it”. Para alcançá-lo, o caminho é a perda: perda de letras, perda de uma terceira perna, perda de si mesmo, e também perda da ideia de que o eu possa ser senhor em sua própria casa, como mostrou Freud<sup>1</sup> (1996b, p. 153). E, aqui, ocorre-nos mais uma aproximação com a psicanálise. O pronome *it*, em inglês, corresponde, em alemão, ao pronome *es*, que foi como Freud escolheu nomear essa instância da segunda tópica, caracterizada por ser inconsciente, ao redor da qual o “eu” se constrói (FREUD, 1996a, p. 37-38). Trata-se, em português, do “isso” (na tradução da Edição Standard das Obras Completas, optou-se pelo termo latino “id”). *Isso, es, it* como base do aparelho psíquico, como cerne impessoal da pessoa.

“It” também como cerne do literário, semente de ambiguidade que reúne o duro de uma pedra seixo com o mole de uma ostra. A ele se chega através da redução: das letras em uma palavra, das palavras em um texto, das páginas em um livro. Ao lermos *Água viva*, temos a sensação de acompanhar a escrita acontecendo, as palavras surgindo uma após a outra, como água brotando da fonte. Livro que se escreve em um jorro só, sem planejamento e sem revisão. Entretanto, o processo de escrita foi tortuoso e envolveu muito tempo para que os cortes no texto se fizessem e a redução tivesse lugar. Alguns anos se passaram, enquanto um manuscrito com quase duzentas páginas, intitulado, inicialmente, “Objeto gritante”, transformou-se em outro, de cento e cinquenta páginas, denominado “Atrás do pensamento: monólogo com a vida”, para, finalmente, desembocar no livro publicado

---

<sup>1</sup> Freud afirma que a descoberta de que o eu não é o senhor de sua própria casa corresponde ao terceiro golpe no amor próprio do homem, o golpe psicológico. Os outros dois golpes são: o cosmológico, desferido por Nicolau Copérnico, e o biológico, aplicado por Charles Darwin.

*Água viva*, com pouco mais de cem páginas<sup>2</sup>. No processo de redução, o autobiográfico perde algumas letras e o que resta é apenas “bio”. Já não há história e, muito menos, história de um “eu”.

Ao final do livro, o amor ímpar<sup>3</sup>. Três pessoas se reúnem nos fios do texto: “eu”, “tu” e “isto”; ou, melhor, duas pessoas, “eu” e “tu”, e a não pessoa – que Clarice chamou de “isto”, “it”, “X,” e que podemos chamar de impessoal, neutro ou, simplesmente, escrita.

O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitiçada. (LISPECTOR, 1998b, p. 95)

### Uma travessia em fracasso

No texto clariciano, a passagem do “ti” ao “it”, do pessoal ao impessoal, está imbricada com o tema da liberdade, em suas diversas configurações. A escrita revela um desejo de libertação em face tanto de um “tu” quanto do próprio “eu”. E é justamente através dela, da escrita, que a aparição do “it” pode vir a acontecer.

Dentre as configurações tomadas pela liberdade na obra de Clarice, há aquela mais referida à subjetividade, à experiência daquele que escreve:

É tão curioso ter substituído as tintas por essa coisa estranha que é a palavra. Palavras –movo-me com cuidado entre elas que podem se tornar ameaçadoras; posso ter a liberdade de escrever o seguinte: “peregrinos, mercadores e pastores guiavam suas caravanas rumo ao Tibet e os caminhos eram difíceis e primitivos”. Com esta frase fiz uma cena nascer, como em um flash fotográfico. (LISPECTOR, 1998b, p. 23)

<sup>2</sup> Para uma análise detalhada da gênese do livro *Água viva* e sua relação com os manuscritos que o antecederam, ver a tese de Maria das Graças Fonseca Andrade (2007), intitulada *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva* de Clarice Lispector.

<sup>3</sup> “Amor ímpar” é uma expressão cunhada por Maria Gabriella Llansol. Ela observa: “A melhor forma de amor – e estou aqui a falar sobre qualquer tipo de amor, o amor a uma planta, a um cão – é a forma de amor que se abre para fora de si mesma” (LLANSOL, 2011, p. 50).

Mesmo referindo-se ao sujeito, é possível perceber que não se trata da liberdade como domínio sobre si mesmo. Uma certa passividade não sai de cena.

O que diz este jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal! (LISPECTOR, 1998b, p. 23)

O si mesmo deve ser posto entre parênteses pelo processo de libertação. Clarice escreve: “Ser livre – livre de mim mesma, esse mim foi trucidado pelo excesso secante de ideias” (LISPECTOR *apud* BORELLI, 1981, p. 44). A divisão, a mesma que constitui o sujeito descrito pela psicanálise, marca a liberdade com um traço que parece aprisionar.

Acordei hoje com tal nostalgia de ser feliz. Eu nunca fui livre na minha vida inteira. Por dentro eu sempre me persegui. Eu me tornei intolerável para mim mesma. Vivo numa dualidade dilacerante. Eu tenho uma aparente liberdade mas estou presa dentro de mim. Eu queria uma liberdade olímpica. Mas essa liberdade só é concedida aos seres imateriais. Enquanto eu tiver corpo ele me submeterá às suas exigências. Vejo a liberdade como uma forma de beleza e essa beleza me falta. (LISPECTOR, 1999, p. 58)

Para além da liberdade referida de modo mais próximo ao sujeito, emerge na obra de Clarice uma liberdade claramente exterior a ele, localizada ora na paisagem, ora nas letras. A liberdade passa a encontrar sua morada na própria escrita.

De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e *a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma*. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência da minha voz, eu te escrevo com minha voz. (LISPECTOR, 1998b, p. 40, grifo meu)

Se o poeta deve ceder a iniciativa às palavras, se ele está fadado ao desaparecimento elocutório, como apontou Mallarmé, a liberdade presente na cena da escrita aponta para algo que morre naquele que escreve. É da letra, por entre as palavras e as frases, que emerge a liberdade.

Tudo o que te escrevo é tenso. Uso palavras soltas que são em si mesmas um dardo livre: “selvagens, bárbaros, nobres decadentes e marginais”. (LISPECTOR, 1998b, p. 27-28)

Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto *na liberdade das frases*, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais. A individualidade minha estará morta? (LISPECTOR, 1999, p. 72, grifo meu)

Insinua-se uma travessia no texto de Clarice que vai da liberdade daquele que escreve em direção à liberdade da própria escrita. É um pouco disso que pode ser vislumbrado no seguinte trecho:

Quero esquecer que existem leitores – e também leitores exigentes que esperam de mim não sei o quê. Pois vou tomar a minha liberdade nas mãos e escreverei pouco-se-me-dá-o-quê?, ruim mesmo, mas eu. Eu sou apenas esporadicamente. O resto são palavras vazias, elas também esporádicas.

Tentativa de sensibilizar a língua para que ela trema e estremeça e meu terremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre – mas eu preso e em processo de que não tomo consciência e ele segue sem mim. (LISPECTOR, 1999, p. 87)

De uma liberdade referida a um “eu”, passa-se à liberdade da língua e à escrita que segue sem “mim”. Da liberdade que se pega nas mãos para escrever, passa-se à liberdade das mãos que escrevem. Para se libertar da demanda do leitor, desse outro que espera algo do escritor, afirma-se a liberdade de um “eu” que escreve qualquer coisa. Parte-se daí, mas logo o “eu” se esparsa e se torna esporádico: um “eu” vaga-lume, que se acende e se apaga. Alternância ritmada que ora joga luz sobre as palavras, ora lhes dá um banho de escuridão. A escrita guia e o escritor segue. Quando se

acende a luz, a liberdade mudou de mãos. Das mãos do escritor ela escorre em letras e vai aos pés da língua. Língua livre que atravessa aquele que escreve num processo em que a consciência é deixada para trás. Ao “eu”, pede-se apenas licença poética: que ele ceda espaço e o terremoto possa ter lugar ali, onde fendas assustadoras se abrem.

Note-se que não só na escrita, mas também na pintura de Clarice Lispector<sup>4</sup>, a liberdade constitui tema privilegiado. Além do quadro intitulado *Pássaro da liberdade*, datado de 5 de junho de 1975, destaque-se que o método adotado por Clarice para pintar tinha a liberdade como fundamento. É o que também parece sugerir este fragmento do livro *Um sopro de vida*, em que a personagem Ângela declara:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riça é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente. (LISPECTOR, 1999, p. 53)

Carlos Mendes de Sousa propõe “ler nas frases de Ângela um esboço de teorização em torno do modo clariciano de pintar” (SOUSA, 2013, p. 155). Interessante destacar a presença da liberdade enquanto método de criação. Liberdade que não é absoluta, note-se, dado que modulada pelas nervuras da madeira. Clarice se fazia acompanhar por essa liberdade não-toda na pintura e também na escrita, como se pode perceber quando ela declara: “Talvez o meu mistério esteja no fato de eu ser mais ou menos livre ao escrever”. (LISPECTOR *apud* SOUSA, 2013, p. 142)

---

<sup>4</sup> Na década de 70, Clarice se dedica à pintura de alguns quadros, como exercício de liberdade e descontração. Eis um fragmento em que ela nos conta sobre essa experiência: “O que me descontraí, por incrível que pareça, é pintar, e não ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’ a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com forma alguma. É a coisa mais pura faço” (LISPECTOR, 2005, p. 110).

Em meio a esse cenário configurado pela liberdade, Clarice nos convida a outras travessias<sup>5</sup>. Travessias que podem chegar, ou não, a termo. Lucia Castello Branco destaca a travessia do amor em direção à ausência de reciprocidade e a travessia da letra que vai do literário ao literal, apontando que ambas permanecem em suspenso na obra de Clarice. Segundo Castello Branco:

A escrita de Clarice, chamada para essa travessia do amor, parece permanecer no impasse em que se encontram algumas de suas personagens femininas como Ana: a travessia se impõe, mas não se completa. [...]

Assim, como a travessia do amor não se completa, a travessia da letra parece também permanecer em suspenso na obra de Clarice (lembramo-nos de que, simultaneamente a *Um sopro de vida*, a autora escreveu *A hora da estrela*, romance em que retorna, ainda que à sua maneira, à narrativa). (CASTELLO BRANCO, 2004, p. 198-199)

Em *A paixão segundo G.H.*, podemos perceber a presença dessa mesma travessia que parece não se completar, em que uma tentativa de apaziguamento entra em cena para conter os efeitos da experiência. É o que nos deixa ver Flávia Trocoli (2015, p. 65), quando afirma: “A entrada no quarto da empregada e o ato de comer a barata se dão numa dimensão de corte, de ruptura. Se não, não haveria vertigem. Mas sua narrativa produz um encaminhamento que atenua o efeito disruptivo”. E, na travessia de G.H., a liberdade figura em primeiro plano. Mas, de algum modo, ela parece não se livrar, permanecendo assombrada por sua nostalgia da “terceira perna”:

Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando. As duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende. E eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? Ou havia, e havia, aquela coisa sonsa e inquieta em minha feliz rotina de prisioneira? Ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava tão habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? Também, também. (LISPECTOR, 1998a, p. 13-14).

---

<sup>5</sup> Olga de Sá (1993) destacou a importância da travessia na escrita clariciana em sua obra intitulada, justamente, *Clarice Lispector*: a travessia do oposto.

Diante do desconhecido que pode destruir, o retorno à prisão se oferece como uma via para a sobrevivência. Configura-se um impasse entre, de um lado, a rotina da vida aprisionada, que lateja e inquieta, mas é “feliz”, e, de outro, a “aterradora liberdade”. Segundo Flávia Trocoli (2015, p. 64): “G.H. precisa encaixar seu ‘novo modo de ser’ – o ‘ela’ – no mesmo sistema de referências a que o ‘eu’ estava submetido, a saber: à fixação”<sup>6</sup>.

A suspensão da travessia pode ser pensada como algo que fracassa aí<sup>7</sup>. E o fracasso ocupa, ele mesmo, uma posição oscilante na escrita de Clarice: ora se mostra, ora se esconde. Em *Um sopro de vida*, o Autor adverte:

Ângela é muito parecida com o meu contrário. Ter dentro de mim o contrário do que sou é em essência imprescindível: não abro mão de minha luta e de minha indecisão e o fracasso – pois sou um grande fracassado – o fracasso me serve de base para eu existir. (LISPECTOR, 1999, p. 46)

Ângela, por sua vez, revela: “Eu escondo de mim o meu fracasso. Desisto” (LISPECTOR, 1999, p. 69).

A leitura de *A paixão segundo G.H.* evidencia que o fracasso não se restringe à experiência mística da personagem, alcançando a própria escrita. Segundo Benedito Nunes (1973, p. 151): “Problematizada e esvaziada a forma narrativa, o romance narra o seu próprio fracasso: o fracasso da história, a dissolução do romanesco”. Sobre a imbricação entre a trajetória da personagem e a da narrativa, Nunes observou:

A metamorfose de G.H., que ela própria relata, é, concomitantemente, a metamorfose da narrativa. A primeira metamorfose, no rumo da experiência mística, se dá como perda da identidade pessoal; a

<sup>6</sup> Essa necessidade de um certo apaziguamento da experiência presente em G.H. também é sentida por Ana, protagonista do conto Amor. Mesmo antes da epifania desencadeada pela visão de um cego mascando chicletes, a vida de Ana parece ser uma tentativa de superação do imprevisível: “Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhará-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem. No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe der”. (LISPECTOR, 2009, p. 20)

<sup>7</sup> A esse respeito, ver: Clarice Lispector e a estética da letra em fracasso, de Janaína de Paula (2020).

segunda, no rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe, dá-se como perda de identidade da própria narrativa. Ambas se produzem como um esvaziamento – esvaziamento da alma e da narrativa; a alma desapossada do *eu*, e a narrativa de seu objeto. (NUNES, 1973, p.65)

A desistência integra o rol de significantes que descrevem o processo vivenciado por G.H.: despersonalização, destituição, destruição, entre outros. Como cobra que engole o próprio rabo, a desistência pode desistir de si mesma. Fracassando em fracassar, pode-se desistir do movimento de despersonalização que parece se aproximar perigosamente da destruição. Se a travessia pressupõe desistir do ponto de partida, deixar ir o estado de coisas inicial, por vezes, ocorre haver a desistência da própria travessia, fazendo-se subsistir, ainda, o ponto de partida. O texto nos fala disso em alguns momentos. Vejamos este: “Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. Não quero ficar dentro, senão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento” (LISPECTOR, 1998a, p. 143). O que significa atravessar, fazer uma travessia? Como situar a margem oposta entre a “humanização anterior” e a loucura da coisa? Para G.H., atravessar inclui ser capaz de restituir a humanização do ponto de partida, ou seja, em certa medida, retornar. A temática da travessia é tão central em *A paixão segundo G.H.* que, no endereçamento inicial “a possíveis leitores”, Clarice Lispector declara o anseio de que o livro “fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz, gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 1998a, p. 7). Nessa mensagem, convivem os verbos atravessar e aproximar. Talvez o movimento da escrita clariciana envolva essas duas dimensões. A travessia que fracassa subsiste como um modo de aproximação.

Podemos pensar, ainda, que a travessia da liberdade presente na escrita de Clarice Lispector tanto se completa quanto não se completa. A ambiguidade da coisa literária faz conviverem a liberdade daquele que escreve, a liberdade que é ainda a de um sujeito, com a liberdade do fora<sup>8</sup>, da própria escrita. O “eu” que se quer livre cede lugar à liberdade da escrita,

---

<sup>8</sup> Sobre a noção de fora, ver: *A experiência do fora*: Blanchot, Foucault e Deleuze, de Tatiana Salem Levy (2003).

mas não sem retornar à cena. Há um movimento que não é de mão única, mas de idas e vindas. Nas últimas linhas de *Um sopro de vida*, lemos:

Quanto a mim, estou. Sim.  
 “Eu... eu... não. Não posso acabar.”  
 Eu acho que...  
 (LISPECTOR, 1999, p. 159)

Até o momento final, o “eu” se faz presente na sua recusa em acabar. Acabar ele mesmo, acabar o livro? O fim do livro traz também algo do fim daquele que escreve. Em sua entrevista à TV Cultura, Clarice descreve o período após o término de um livro como um hiato em que ela se sente oca, em estado vegetativo: “Eu acho que quando eu não escrevo eu estou morta” (LISPECTOR, 1977).

Retornando à passagem do “ti” ao “it” na obra de Clarice Lispector, destacamos que não se trata de um movimento definitivo, nem tampouco de mão única. Algo da pessoalidade daquele que escreve convive com a impessoalidade da obra literária em combinações diversas. Nesse texto em que ora se lê “ti”, ora se lê “it”, pode-se vislumbrar uma travessia em permanente recomeço. A incompletude que marca a experiência humana se faz presente também aqui. A escrita que não se esquivava de revelar seu próprio fracasso tem ainda a esperança de tocar o indizível. Ouçamos Clarice:

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou busca-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR, 1998a, p.176)

## Referências

ANDRADE, Maria das Graças Fonseca. *Da escrita de si à escrita fora de si: uma leitura de Objeto gritante e Água viva de Clarice Lispector*. 2007. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, UFMG. Belo Horizonte.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. [1966] Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. [1955] Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CASTELLO BRANCO, Lucia. O amor é cego (sobre a travessia da letra em Clarice Lispector). In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004. p.187-200.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986, p. 974.

FREUD, Sigmund. O ego e o id. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p.13-80.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p.143-153.

IT. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/it/>. Acesso em: 19 fev. 2021.

IT. In: HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#1>. Acesso em: 19 fev. 2021.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 19-29.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista concedida a Júlio Lerner no Programa Panorama da TV Cultura – 01/02/1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>. Acesso em: 11 mar. 2021.

LISPECTOR, Clarice. Literatura de vanguarda no Brasil. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 95-111.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- PAULA, Janaína de. Clarice Lispector e a estética da letra em fracasso. In: LASCH, Markus; LEITE, Nina; TROCOLI, Flávia (Org.). *Da sublimação à invenção*. Campinas: Mercado de Letras, 2020. p.131-144.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa: alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PIRES, Vera Lúcia; WERNER, Kelly Cristini. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. *Revista Letras*, Santa Maria, n.33, 2006.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 53-61.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- TROCOLI, Flávia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado das Letras, 2015.