

LINGUAGEM E PERCEPÇÃO: A FILOSOFIA DE DAVID HUME EM *TENTAÇÃO* DE CLARICE LISPECTOR

*LANGUAGE AND PERCEPTION: DAVID HUME'S PHILOSOPHY IN CLARICE
LISPECTOR'S TENTAÇÃO*

Stephanie Hamdan Zahreddine

Universidade Estadual do Piauí

tehamdan@gmail.com

RESUMO: O ensaio apresenta aproximações entre a teoria do conhecimento de David Hume e o conto *Tentação*, de Clarice Lispector, que explora a “possibilidade de comunicação” entre uma garota e um cachorro. Inicialmente, examina-se a maneira pela qual Hume aborda a influência das artes literárias para o saber filosófico. Posteriormente, elementos característicos da escrita clariceana são analisados à luz de alguns conceitos da epistemologia humeana – como a simpatia, o costume e as ideias abstratas. Dessa maneira, será possível constatar, no conto, exemplos eloquentes das paixões, comportamentos e princípios da natureza humana descritos por Hume.

PALAVRAS-CHAVE: David Hume; Clarice Lispector; Literatura; Ideias Abstratas; Simpatia.

ABSTRACT: The essay investigates the affinities between David Hume's theory of knowledge and Clarice Lispector's short story *Tentação*, which explores the “possibility of communication” between a girl and a dog. Initially, the work examines Hume's thoughts on the influence of literary arts to philosophical knowledge, and then analyzes the elements of Lispector's writing through the lens of Humean's epistemological concepts – such as sympathy, custom and abstract ideas. Thus, it will be possible to observe, in the short story, eloquent examples of the human passions, behaviors and principles described by Hume.

KEYWORDS: David Hume; Clarice Lispector; Literature; Abstract Ideas; Sympathy.

“In short, He knew Florence as no human being has ever known it; as Ruskin never knew it or George Eliot either. He knew it as only the dumb know. Not a single one of his myriad sensations ever submitted itself to the deformity of words.”

Virginia Woolf, *Flush, A Biography*¹

Considerações Introdutórias

Os escritos de Hume sobre a Literatura e sobre as artes em geral se encontram ao longo de toda a obra do filósofo, seja no *Tratado da Natureza Humana* ou nos *Ensaio sobre o gosto e as paixões*. As frequentes menções ao tema e a maneira de sua abordagem deixam clara a compreensão da arte como fornecedora de elementos que endossam outros aspectos de seu pensamento. No trecho a seguir, extraído do *Tratado*, o filósofo expõe sua posição no que concerne à origem dos sentimentos morais de prazer e dor. Ao tratar do prazer derivado da obra de arte, ele investiga uma das influências da simpatia, importante princípio da natureza humana que consiste na comunicação de sentimentos; no contágio capaz de fazer alguém sentir com a outra pessoa – seja o desgosto que se sente ao ter a percepção de uma situação ruim vivenciada por outra pessoa; ou, ao contrário, o agrado que se tem ao presenciar uma situação aprazível vivida por outrem.

Sempre que um objeto tenha uma tendência a produzir prazer em quem o possui, ou, em outras palavras, quando é uma *causa* própria de prazer, ele seguramente agradará ao espectador, por uma sutil simpatia com o possuinte. A maioria das obras da arte humana são consideradas belas quando adequadas ao uso dos homens; aliás, muitas das produções da natureza derivam sua beleza dessa fonte (T 3.3.1§8).

O prazer que um objeto causa a quem o possui é transmitido via simpatia, de maneira que o espectador se contagia pelo prazer do possuidor. Aqui, dois aspectos merecem ser abordados. O primeiro diz respeito ao contexto no qual Hume faz referência à obra de arte. Ao analisar o estatuto dos objetos que causam prazer ou dor, ele simplesmente menciona a obra de arte como uma fonte de prazer. Segundo Peter Jones, as observações de Hume sobre a arte se estabelecem no contexto da vida social, e é por isso que ele considera tanto a produção quanto a recepção da obra de arte como um assunto que diz respeito às ações humanas. Nesse sentido, a obra de arte se insere na análise que o filósofo faz sobre outras ações humanas (JONES, 1993,

¹ “Resumindo, conhecia Florença como nenhum ser humano jamais conheceu; como Ruskin jamais conheceu, nem George Eliot. Conhecia-a como apenas os mudos a conhecem. Nem uma única de suas infinitas sensações jamais foi submetida à deformidade das palavras.”

p. 255). Ou seja, a obra de arte é vista, até certo ponto, como mais uma, dentre tantas outras, múltiplas, ações humanas.

O segundo aspecto a ser comentado se refere ao uso da obra de arte. Se um objeto é útil, ele é agradável. Ora, se, para Hume, o que é agradável causa prazer, então uma obra de arte possui uma *utilidade* e, por isso, é agradável. Nota-se, também nessa passagem, a ênfase no papel da simpatia:

Essa observação se estende a mesas, cadeiras, escrivaninhas, lareiras, carruagens, selas, arados, e a todo produto da indústria humana, pois é uma regra universal que sua beleza deriva sobretudo de sua utilidade e adequação ao propósito a que se destinam. Mas essa é uma vantagem que diz respeito apenas ao proprietário; e somente pela simpatia pode interessar ao espectador (T 2.2.5§17).

Hume estende o caráter de utilidade também às obras literárias. Como um cientista da natureza humana, o autor reconhece a profícua relação entre Filosofia e Literatura, à medida que reconhece a última como parte do “laboratório” da natureza humana, capaz de retratar as paixões, o funcionamento dos princípios da natureza humana e a maneira de formação das condutas morais. Nas palavras de Don Garrett, a literatura pode oferecer “*experimentos* valiosos para a teorização filosófica” (Garrett, 2003, p. 162).

Além disso, as artes literárias tocam as mentes e incitam as paixões calmas, tão estimadas pelo autor. Não é somente para poetas e escritores de literatura que a escrita eloquente é instrumento precioso: no ensaio “Da simplicidade e do refinamento na escrita”, o autor considera que isso se aplica a “oradores, críticos, ou qualquer autor que fala em seu próprio nome, sem introduzir outros interlocutores ou atores”: os mais válidos e brilhantes argumentos não atingem os corações se expressados com as frias especulações abstrusas de gabinete. “Se sua linguagem não é elegante, suas observações incomuns, seu senso forte e viril, ele irá em vão gabar-se de sua natureza e simplicidade. Ele talvez esteja certo, mas ele nunca será agradável” (SR§3).

Isso não significa que Hume aborde a Literatura como um campo subalterno a outros domínios do conhecimento, pelo contrário. A literatura era vista por ele como uma categoria mais geral, em que se incluíam tanto a História quanto a Filosofia. O próprio Hume foi um admirador das obras literárias: via em autores como Cícero e Virgílio a expressão maior da eloquência. No campo da história, não é diferente, uma vez que o autor escreveu uma obra de história monumental, a *História da Inglaterra*, repleta de elementos textuais que bebem da fonte das estratégias literárias de seu tempo: retratando narrativamente as paixões, os agentes e as ações humanas, sem que o narrador se torne uma voz exterior à própria narrativa – em

outras palavras, sem que o narrador se perca da vida de sua narrativa. E é no viés no qual Hume via a Literatura que este ensaio pretende atuar: se a própria filosofia de Hume justifica a utilização da Literatura em outros campos, então se justifica explorar um texto literário à luz da teoria do conhecimento de Hume – especialmente se o texto busca exprimir o mais íntimo do que é ser humano, sem se perder de sua própria vida.

Clarice Lispector é, definitivamente, uma autora que preenche esses requisitos. Nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira, é uma escritora reconhecida pela crítica, tanto no Brasil quanto no exterior. Seu estilo mais intimista remete à escrita de James Joyce e Virginia Woolf, mesmo apesar da escritora ter conhecido o trabalho de Woolf depois da produção de sua primeira obra, *Perto do Coração Selvagem*, que possui um estilo parecido com o da escritora britânica.

Nas obras de Clarice Lispector, encontra-se um interesse especial pela linguagem e pela questão mística. Em várias passagens de seus contos e romances, surge a impressão de que a personagem insiste em dizer algo que é indizível, justamente pelo fato de esse algo preceder o discurso. Os contos da autora apresentam uma característica comum: a partir de um episódio – que serve de núcleo da narrativa – se desenvolve a experiência interior da personagem, que se dá por meio da relação de embate entre a personagem e a realidade. Segundo Benedito Nunes, na maioria dos contos de Lispector, esse episódio único, que também serve de núcleo, é um momento de *tensão conflitiva*, que “se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo” (Nunes, 1973, p.79)².

Nesse momento de ruptura, é como se a personagem passasse por um *instante de flutuação*, em que fosse possível perceber a realidade tal como ela realmente é. Esse instante é mínimo e não pode ser emitido pela linguagem. Após esse momento, a personagem, mesmo incapaz de expressar sua experiência, retorna à realidade de forma diferente, pois é como se ela tivesse vivido uma experiência mística de cisão do eu com o mundo. Ou, melhor dizendo: a experiência mística dilui o eu, e o que sobra é o todo; aquele anterior eu diluído no mundo.

O conto

Em *Tentação*, conto presente na obra *Felicidade Clandestina*, o movimento da narrativa acompanha esse traço característico dos contos da autora. A vida da menina ruiva, antes do

² Benedito Nunes pode ser considerado um dos maiores comentadores da obra clariceana. Em uma entrevista dada à revista Textura, em 1974, Clarice afirma: “Benedito Nunes? Ele é muito bom. Ele me esclarece muito sobre mim mesma. Eu aprendo sobre o que escrevi” (apud Margutti Pinto, 2006, pp.1-2).

clímax que se dá no episódio central, segue seu curso normalmente; sua insatisfação em ser ruiva “numa terra de morenos” aponta para certo deslocamento ao qual já se habituara. Além disso, a narrativa começa como se fosse uma continuidade: sem parágrafo, afirmando que “ela estava com soluço”. E continua:

Que fazer de uma menina ruiva com soluço? Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento. Numa terra de morenos, ser ruivo era uma revolta involuntária. (...) Por enquanto ela estava sentada num degrau faiscante da porta, às duas horas. O que a salvava era uma bolsa velha de senhora, com alça partida. Segurava-a com um amor conjugal já habituado, apertando-a contra os joelhos (Lispector, 1998, p. 46).

É nesse cenário de habitual desalento que o episódio central ocorre:

Foi quando se aproximou a sua outra metade neste mundo, um irmão em Grajaú. A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina acompanhando uma senhora, e encarnada na figura de um cão. Era um basset lindo e miserável, doce sob sua fatalidade. Era um basset ruivo (Lispector, 1998, pp. 46-47).

Nesse momento, o cachorro e a menina se olham e, sem dizer palavra, se encaram durante um tempo indeterminado. O confronto pelo olhar faz com que eles se vejam ao mesmo tempo em que se veem no outro. É como se a troca de olhares fizesse refletir na menina o que ela é e o que ela não é; o que a une ao cachorro – o fato de ser ruiva – e o que a separa dele – o fato de existir sob circunstâncias inexoravelmente diversas. Ainda nos termos de Nunes, os motivos que compõem esse confronto são a “potência mágica do olhar”, que desemboca no “descortínio contemplativo silencioso” (Nunes, 1973, pp. 82-93): a partir da troca de olhares e da identificação mútua, outra realidade é aberta; a realidade mesma, que não é passível de ser exprimida.

Este foi o momento em que “[u]m grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Ela também passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo” (Lispector, 1998, p. 47). O soluço, nesse momento, representa a total falta de importância de um acontecimento que ainda está colado às circunstâncias do eu. Ao “passar por cima” do soluço, encontra-se a superação de um estado habitual para o estado de fusão.

Depois de um tempo, a narrativa descreve como que um “acordar de um sonho”. Após o estado de êxtase possibilitado pela troca de olhares entre a menina e o cachorro, cai como uma pedra sobre a cabeça das personagens o mundo; mundo que não era passível de fuga, e que trazia novamente a possibilidade da linguagem, que, por sua vez, escancarava o fato de que “ambos eram comprometidos. Ela, com sua infância impossível, o centro da inocência que

só se abriria quando ela fosse uma mulher. Ele, com sua natureza aprisionada” (Lispector, 1998, p. 47).

Em apenas duas páginas, o conto apresenta diferentes graus de interpretação, bem como elementos característicos da escrita clariceana – o que inclui a imersão no tema da linguagem e da experiência humana e que podem ser examinados em camadas de diferente profundidade.

Uma leitura humeana

A partir do apresentado até agora, cabe ressaltar os principais aspectos da obra de Clarice Lispector que serão analisados paralelamente ao pensamento de Hume: a *inquietação*, o *desejo de ser*, o *predomínio da consciência reflexiva*, a *desagregação do eu*, a *potência mágica do olhar* e o *descortínio silencioso das coisas* (Nunes, 1973, p. 9).

O conto pode ser dividido em três momentos cruciais, seguindo sua ordem cronológica: 1) a existência habitual das personagens; 2) o momento da troca de olhares entre as personagens; e 3) o retorno a suas existências habituais. No primeiro momento da narrativa, a descrição do espaço onde a menina se encontra remete a uma situação rotineira: uma pessoa esperando o bonde que nunca passa, a menina suportando o solução que também não passa, e o sol das duas horas da tarde trazendo a claridade e o calor de outra tarde qualquer. Antes de enxergar “sua outra metade nesse mundo”, o basset ruivo trotava pela rua, acompanhado de sua dona, “desprevenido, acostumado, cachorro” (Lispector, 1998, p.47).

O caráter habitual dessa descrição relaciona-se com a perspectiva de Hume sobre a possibilidade de um conhecimento seguro do mundo, derivada do princípio do costume, fator crucial para a formação do princípio da causalidade e da crença na uniformidade da natureza. Depois de repetidas experiências que desembocam em resultados semelhantes, a mente apreende o experienciado como um conhecimento, pois acaba se habituando a ele (T 1.3.14§31). Um exemplo: a crença de que o fogo queima está baseada nas experiências anteriores, em que o fogo sempre queimou, e por um mecanismo do costume, a mente apreende esse fato como um conhecimento seguro, como uma crença causal, criando-se a expectativa de que o fogo queimará em experiências futuras. Pois bem: é no cenário do costume que a narrativa é introduzida. O próprio cachorro se encontra acostumado com a sua situação – o que indica certo grau de raciocínio causal em sua constituição, aspecto que Hume também explora no *Tratado*, e que será analisado mais à frente.

No segundo momento do conto, em que se dá o episódio central, ocorre a troca de olhares entre a menina e o cachorro. Nos termos da própria autora, quando os olhares se cruzam, há a “possibilidade de comunicação” – que é caracterizada pela identificação entre os dois envolvidos. É importante ressaltar aqui que a comunicação não é unilateral: não é só a menina que olha o cachorro; os dois se olham e se comunicam de alguma forma.

Ora, se a linguagem humana é o que os seres humanos dispõem para se comunicarem, como é possível a comunicação descrita no conto? E mais: se houve uma identificação mútua entre os personagens, como justificar a capacidade que o cachorro teve de se identificar com a menina, senão por um processo de raciocínio causal?

Aqui, aponto algumas concepções humeanas sobre a constituição da mente: primeiramente, sobre a *ideias abstratas* ou *gerais*, que são, segundo Hume, a expansão dos significados das ideias particulares. Ou seja: a partir de uma ideia particular, a mente atua de modo a ampliar seu escopo, incluindo várias ideias particulares que se assemelham e ligando-as, todas, a um termo comum. Assim, ao pensar na ideia abstrata de animal, por exemplo, incluem-se nesse grupo as ideias particulares dos animais em geral, não levando em consideração as próprias particularidades destes – já que há animais de diferentes tamanhos e qualidades. Ora, como é possível que a mente conceba uma ideia abstrata de animal: pensando um animal que contém em si todas as formas e qualidades de todos os animais particulares, ou não considerando nenhuma forma em particular? Ou melhor: é a mente capaz de conceber tais tipos de ideias, ditas abstratas?

Retomando o exemplo da ideia abstrata de animal, pode-se afirmar, tendo em vista até mesmo os processos mentais humanos, que mesmo pensando em uma ideia geral de animal, esta tem na mente uma aparência específica de quantidade e qualidade, ainda que seja concebida para representar outras ideias específicas com graus de quantidade e qualidade distintos. Hume apresenta um argumento contra a capacidade de produzir uma imagem da ideia abstrata na mente, tendo em vista a sua definição de ideia como cópia: já que a ideia é cópia da impressão, então a primeira só se difere da segunda em graus de força e vividez – de resto, tudo o que é verdade sobre uma é necessariamente admitido como verdade para a outra. Então, se uma impressão necessita de graus determinados de força e vividez, a ideia, justamente por ser cópia da impressão, também necessita desses graus determinados. Disso decorre que a ideia abstrata, em si mesma, pode ser considerada individual – já que sua imagem na mente é particular – mas, na sua representação para fins de raciocínio, pode ser considerada geral. Essa concepção, derivada de George Berkeley, recebeu a posição favorável de Hume, que a retomou reforçando

a argumentação berkeliana. Ele, então, afirma que essas ideias abstratas ou gerais se formam tendo em vista a cooperação do hábito:

Algumas idéias são particulares em sua natureza, mas gerais pelo que representam. Uma idéia particular se torna geral quando a vinculamos a um termo geral – isto é, a um termo que, por uma conjunção habitual, relaciona-se com muitas outras idéias particulares, evocando-as prontamente na imaginação (T 1.1.7§10).

No entanto, o autor não desconsidera as ideias abstratas no âmbito da razão – apesar de ter demonstrado a incapacidade da mente de concebê-las da forma defendida por alguns filósofos, que Hume associa à chamada filosofia abstrusa. Ao contrário, ele reconhece a utilidade das ideias abstratas para o raciocínio e a conversação – justamente por fazerem a mente se remeter, a partir de um único termo, a outros objetos. Essa discussão relaciona-se intimamente com a possibilidade de comunicação entre os seres humanos.

Avancemos. Na seção do *Tratado* intitulada “Da razão dos animais”, Hume afirma que os animais não-humanos possuem duas formas de raciocínio em especial: a primeira, de natureza mais banal, necessita de uma impressão que esteja imediatamente presente em sua memória ou em seus sentidos, uma vez que “[d]o tom da voz, o cão infere a raiva de seu dono e prevê seu próprio castigo. De uma certa sensação que afeta seu olfato, julga que sua presa não está muito distante dele” (T 1.3.16§6). A segunda forma, que apresenta exemplos de maior sagacidade, diz respeito à variação de casos que o animal experimenta. As conclusões a que ele chega, a partir de uma impressão imediata, podem variar, pois se o estímulo dado ao cachorro for, por várias vezes, modificado, “ele extrairá sucessivamente conclusões diferentes, segundo sua experiência mais recente” (T 1.3.16§7).

É possível perceber que os processos da mente dos animais não-humanos seguem os mesmos processos da mente humana, salvo aqueles relacionados à razão, no domínio do conhecimento demonstrativo. Quanto a esse ponto, Hume afirma:

Os animais, certamente, nunca percebem nenhuma conexão real entre os objetos. É pela experiência, portanto, que inferem uns dos outros. São incapazes de, mediante argumentos, formar a conclusão geral de que objetos que eles nunca experimentaram se assemelham àqueles de que já tiveram experiência. Portanto, é unicamente por meio do costume que a experiência opera sobre eles (T 1.3.16§8).

Assim, o costume pode ser encontrado também nos animais não-humanos, justamente por ser um dos princípios da natureza, e não somente da natureza humana. Animais não humanos, portanto, não se diferenciam de humanos em termos qualitativos, mas apenas

quantitativos – somente em graus de raciocínio causal, e não em qualidade, ou seja, em capacidade de raciocínio causal³. No entanto, pelo fato de os animais não-humanos não serem capazes de se descolar da experiência imediata – a saber, das impressões –, eles não são capazes de generalizar suas impressões e estendê-las a situações não experimentadas. Disso é possível concluir que eles não são capazes de produzir ideias abstratas.

O costume, princípio crucial na formação de induções, é o que possibilita a comunicação – e consequente identificação – entre as personagens do conto. Essa indução concernente ao cachorro é, por sua vez, de caráter instintivo – com isso, pretendo afirmar que ela não executa inferências relacionadas a sentenças, proposições ou raciocínios lógicos, justamente por não envolver a abstração. Nos termos de Hume, a indução instintiva seria um encadeamento de impressões (que são a percepção imediata do objeto), e não de ideias (que são a cópia menos viva da percepção imediata), que não leva, portanto, à formação de ideias abstratas.

A indução instintiva executa um papel importante nesse momento. Se um fato é sempre seguido de outro fato, conclui-se disso que o primeiro é a causa do segundo. No caso em questão, quando o cachorro percebe a menina – produzindo imediatamente uma impressão dela – ele percebe a “pelugem” vermelha sobre a cabeça dela. Até aqui, ocorre um processo comum de percepção por meio da visão – que se assenta sob o princípio de semelhança no processo de associação de ideias (T 1.1.4§1). Entretanto, ele continua num processo associativo, pois imediatamente identifica a pelugem vermelha da menina com a sua própria: “No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne” (Lispector, 1998, p. 47).

Ele para de andar, encara-a e a reconhece como “carne de sua ruiva carne” – desempenhando algo que supera a percepção imediata e aleatória por meio dos sentidos, a saber, a indução instintiva. A menina, por sua vez, só pode se comunicar com o cachorro se ela for capaz de executar esse mesmo processo de indução instintiva, sem a utilização das ideias abstratas, e, consequentemente, sem o uso da comunicação que se dá somente entre os seres humanos.

³ Este argumento é amplamente utilizado para refutar concepções cartesianas de consideração dos animais como seres meramente autômatos e, portanto, passíveis de exploração indiscriminada. Além de servir para reforçar o argumento de sua própria teoria, Hume também deu um passo à frente ao estabelecer argumentos contrários à exploração animal.

Além disso, a troca de olhares faz produzir nos protagonistas uma sensação de pertencimento: a experiência de se enxergar ao olhar o outro faz abrir outra realidade, em que ambas as personagens acabam por se misturar – entre si e com o resto do mundo. O que possibilitou enxergar-se no outro, possibilitou também enxergar-se no todo. Dessa maneira, o *eu* perde totalmente sua razão de ser, e o que antes era indivíduo, agora se dilui nessa realidade como um todo. Esse ponto remonta à discussão de Hume sobre identidade pessoal, em que o eu seria um feixe de percepções que estão em perpétuo movimento, e não uma essência invariável – aspecto que, por apenas tangenciar o objeto desse estudo, não cabe desenvolver no presente trabalho.

No terceiro e último momento do conto, o instante místico e de cisão é interrompido; a troca de olhares é cessada; cada qual volta a si, e a existência habitual retorna. No entanto, a menina sai dessa experiência modificada, “com o acontecimento nas mãos, numa mudez que nem pai nem mãe compreenderiam. Acompanhou-o com os olhos pretos que mal acreditavam, debruçada sobre a bolsa e os joelhos, até vê-lo dobrar a outra esquina.” O conto termina ironicamente, demonstrando que a indução instintiva é habitual para o basset: “Mas ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás” (Lispector, 2001, p. 48).

Considerações finais

A epistemologia de Hume e seus escritos sobre literatura permitem a este ensaio um movimento interior à própria teoria do filósofo: a partir de sua concepção de literatura, justifica-se a análise de sua teoria do conhecimento aliada à sua concepção da literatura. A posição de Hume com relação à utilidade da obra de arte possibilitou essa justificativa.

É certo que não se pode esquivar das diferenças entre Hume e Lispector, não apenas no que diz respeito a suas abordagens: Hume não admite experiências místicas em sua filosofia, como é recorrente ao longo de todas as obras de Lispector. Para ele, as causas ocultas ou forças indefiníveis pelas quais a mente funciona são simplesmente desconhecidas: ele não necessita de um fundamento místico metafísico que tente explicá-las; elas ficam, portanto, indeterminadas.

Isso não significa, por outro lado, que a literatura não possa contribuir para essas questões. Assim como essas forças desconhecidas estão em aberto, a discussão permite que se levantem cada vez mais questões sobre outras causas ocultas, e assim a Filosofia sobrevive até hoje. No que diz respeito à obra de Clarice Lispector, a filosofia e a literatura se entrelaçam

intimamente. A ânsia por dizer o que não é passível de ser dito, a náusea frente à existência e o estatuto do *eu* são questões filosóficas que, sob a pena da autora, tomam a forma da excelência literária.

A experiência de comunicação com um animal não-humano, por meio de uma não-linguagem, que desemboca na fragmentação do *eu* justamente por ter se descoberto enquanto um *eu* que possui beleza: eis a experiência do autoconhecimento de *Tentação*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- GARRETT, D. 2003. The Literary Arts in Hume's Science of the Fancy. *Kriterion*. Número 108, pp.161-179.
- HUME, D. 2009. *Tratado da Natureza Humana*. Déborah Danowski (tradutora). 2ª Edição. São Paulo: Editora UNESP.
- HUME, D. 2017. Da Simplicidade e do Refinamento na Escrita. *Controvérsia*. Tradução de Bruno H. de S. Soares. Volume XIII, número 2, pp. 156-162.
- JONES, P. 1993. Hume's literary and aesthetic theory. *The Cambridge Companion to Hume*. David Fate Norton (editor) United Kingdom: Cambridge University Press, pp. 255-280.
- LISPECTOR, Clarice. 1998. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MARGUTTI PINTO, Paulo. 2005. A dialética da Linguagem e do Silêncio em Ludwig Wittgenstein e Clarice Lispector. *Linguagem & Linguagens*. João Mac Dowell e Marcelo Yamamoto (organizadores). São Paulo: Loyola, pp. 49-94.
- NUNES, Benedito. 1973. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron.