

POÉTICAS DO INCONCLUSO EM ROMANCES DE CLARICE LISPECTOR**UNFINISHED POETICS IN NOVELS BY CLARICE LISPECTOR**Mariângela ALONSO¹

RESUMO: A obra de Clarice Lispector (1920-1977) caracteriza-se pela recusa à narrativa fechada e acabada ao buscar formas líquidas e inconclusas, que perpetuamente se desmancham para novamente se construírem. Nesse sentido, o texto clariceano percorre um itinerário labiríntico, reportando-se aos limites da linguagem em romances como *A paixão segundo G.H* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973). Em tais narrativas, a extremidade do final retorna ao início, num movimento circular e escorpiônico, restando à autora tecer e destecer o texto num contínuo entrelaçamento. Em linhas gerais, buscamos empreender um caminho possível de análise aos textos mencionados, guiando-nos pelos estudos de Jean-Yves Tadié (1978), Lucien Dällenbach (1979), Davi Arrigucci Júnior (1995), entre outros. Os resultados desse estudo apontam a intersecção *en abyme* de encadeamentos significativos diversos, isto é, um intrigante jogo narrativo especular, correspondente a uma literatura com forte capacidade reflexiva, instaurando o movimento do sujeito que se procura.

PALAVRAS-CHAVE: *Mise en abyme*; Circularidade; Clarice Lispector.

ABSTRACT: The work of Clarice Lispector (1920-1977) is characterized by the refusal to the closed and finished narrative when searching for unfinished and liquid forms, which perpetually crumble to build up again. In this sense, the Lispector's text traverses a labyrinthine route, referring to the limits of language in novels such as *The passion according to GH* (1964), *An apprenticeship or the book of delights* (1969) and *Água viva* (1973). In such narratives, the edge of the end goes back to the beginning, in a scorpion and circular motion, leaving the author to weave and unweave the text in a continuous interweaving. In general, we seek to undertake a possible way of analyzing the texts mentioned, guided by the studies of Jean-Yves Tadié (1978), Lucien

¹ Bolsista CNPQ e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP/FCLAR, CEP: 14800-901, Araraquara-SP-Brasil. Email: malonso924@gmail.com

Dällenbach (1979), Laurent Jenny (1979), Davi Arrigucci Júnior (1995), among others. The results of this study indicate the intersection *en abyme* of a significant number of threads, ie an intriguing narrative specular game, corresponding to a literature with strong reflective capacity, establishing the movement of the subject that seeks itself.

KEYWORDS: *Mise en abyme*; Circularity; Clarice Lispector.

Introdução: uma ciranda de textos

Os anos quarenta assistiram ao surgimento de uma nova forma de narrar. Clarice Lispector desponta no cenário de nossas letras, possibilitando um horizonte novo de expectativas para o público brasileiro e em relação à escrita ficcional.

Desde seu primeiro romance, a autora causou impacto na crítica que, àquela altura não se mostrava pronta para adentrar no complexo universo romanesco construído por suas narrativas. Sua obra está hoje entre os autores mais celebrados e estudados da literatura brasileira e tem sido alvo de diversos estudos e abordagens: “os leitores criaram, de Clarice Lispector, uma figura misteriosa e enigmática, colada aos seus livros e imersa nos jogos de linguagem” (CASTRO SILVA, 2012, p. 259).

A construção do texto clariceano provém da curiosa montagem de achados e perdidos, resíduos de linguagem encaixados nas crescentes multiplicações textuais:

Tomava nota de tudo que lhe ocorresse. Era a partir dessas notas que estruturava ou um conto ou um romance [...] Só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros. (BORELLI, 1981, p. 82).

Nessa intrigante ciranda de textos, o conjunto textual transita continuamente pela expressão, transmigrando-se por romances, contos e crônicas. O jogo especular reflete-se na repetição de temas que se cruzam por escritas curtas ou extensas, tais como capítulos inteiros de romances que surgem metamorfoseados em artigos de jornais, permeando a escritura: “[...] fragmentos de seus textos, em diálogo interno, endogâmico, migram incessantemente, criando, a cada nova posição, significantes diferentes” (WALDMAN, 1998, p. 97).

A autora deixa entrever, portanto, o fato de que por trás da técnica que domina, há todo um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza. Assim, expandindo-se para além dos espaços ficcionais, a obra de Clarice Lispector caracteriza-se pela recusa à narrativa fechada e acabada ao buscar formas líquidas e inconclusas, que perpetuamente se desmancham para novamente se construírem.

Assim, a escrita clariceana percorre um itinerário labiríntico, reportando-se aos limites da linguagem em romances como *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973). Em tais narrativas, a extremidade do final retorna ao início, num movimento circular e escorpiônico², restando à autora tecer e destecer o texto num contínuo entrelaçamento.

A retomada intratextual aponta para fragmentos de conjuntos variados, às vezes alterados com mínimas modificações nos títulos, com pequenos cortes ou ainda com mudanças radicais, tais como a supressão ou adição de parágrafos inteiros, intrigantes peças de um quebra cabeça: “Processa-se, desse modo, com a recente composição, uma profunda transformação no corpo textual, subsistindo, por vezes, apenas a ideia primeira, bruta” (CURI, 2001, p. 42).

Dessa maneira, a obra de Clarice Lispector mostra-se em sua multiplicidade, legando-nos uma produção literária diversificada em crônicas, contos e romances, num percurso sabiamente construído.

Narrativas escorpiônicas:

O século XX assistiu a uma nova forma de narrar. De um modelo de ficção acabada passou-se a uma narrativa essencialmente mais aberta, marcada pela pluralidade de significados. Tal texto conta com a multissignificação, expressões mais abrangentes, que possam sustentar a excentricidade da realidade, reclamando uma nova postura do leitor: “[...] exige que ele saia da prazerosa atitude de quem espera a fruição fácil de

² Quando inseridos em círculos de fogo, os escorpiões tendem a erguer a cauda acima do corpo, possibilitando que o ferrão chegue à altura da cabeça. Dessa maneira, o animal movimenta a cauda em diversas direções, procurando atacar o inimigo, o que pode dar a impressão de que está tentando envenenar-se. Essa imagem alimentou e difundiu popularmente a crença de que os escorpiões suicidam-se com o próprio veneno. Porém, de acordo com experiências científicas, o animal é resistente ao veneno da própria espécie e na verdade a morte se dá pelo dessecação do corpo provocado pelo calor. Por estarmos lidando com o texto literário, manteremos aqui o sentido alimentado pelo imaginário popular. Informação extraída de EICKSTEDT, Vera Regina Von. O que você quer saber sobre os escorpiões? *Revista de Ensino de Ciências*. São Paulo, Instituto Butantã, n. 22, p. 39, 1989.

uma estorinha ‘água-com-açúcar’, descruze os braços e participe atentamente do jogo” e participe atentamente do jogo” (MARIA, 2004, p. 82). É nesse sentido que as narrativas de Clarice Lispector despontam em nossas letras, pautando-se por um encontro particular com o público tocado por sua Literatura.

Permeada por um movimento bastante autodilacerado, essa escritura apresenta tênues limites entre prosa e poesia, cujo nomadismo indica um eterno movimento que percorre os hiatos contidos nas margens das páginas. A esse respeito, o crítico e filósofo Benedito Nunes (1995) reconheceu a condição de *persona* no processo de composição da autora. Para o estudioso, Clarice Lispector exhibe-se ao lado de seus personagens, de forma a atingir o conhecimento de si e do outro: “– Eu que narro, quem sou?, numa réplica ao Cogito de René Descartes (‘Penso, logo sou’).” (NUNES, 1995, p. 169).

A narrativa torna-se, portanto, o espaço errante do sujeito que se procura, extremado no “drama da linguagem” (NUNES, 1995, p. 76). Os enredos acabam traduzindo um processo de “desapossamento” e reconquista de um eu, num “processo em círculo, que termina para recomeçar, e cujo início não pode mais ser do que um retorno” (NUNES, 1995, p. 76).

Embora tais narrativas pretendam retomar o começo, há um certo deslocamento, uma releitura do velho para a reconfiguração do novo. Ao analisar a escritura de Cortázar, Davi Arrigucci Júnior (2003) salienta a presença da destruição e do silêncio na tentativa de ir além dos limites da linguagem:

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria. (ARRIGUCCI-JÚNIOR, 2003, p. 23-24).

Ainda que trate da escrita de Júlio Cortázar, o ensaio de Davi Arrigucci Júnior é propício para o que estamos aqui tratando, uma vez que a obra clariceana também conta com um aspecto circular, escorpiônico, oscilando entre os pólos da palavra e os limites do silêncio.

É o caso do romance *A paixão segundo G.H.* em que a narradora tenta dizer o indizível com palavras contornadas pelo silêncio: “O indizível só me poderá ser dado

através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que não consegui” (LISPECTOR, 1998a, p. 113).

A narrativa é conduzida àquilo que não se pode narrar, tolhendo o ato de enunciação da personagem. Os apontamentos de Nádya Gotlib são úteis para a compreensão da estrutura da obra, marcada por um recurso técnico original: cada última frase de um capítulo se repete como a primeira do capítulo seguinte, num sinal de continuidade e retomada, ao modo de rimas dispostas em uma poesia. Este encadeamento em corrente sela “[...] o compromisso estrutural de uma sequência densa, em que cada elo tem seu peso no processo de ‘aproximação’ de algo que se procura e que se encontra” (GOTLIB, 1995, p. 358).

Também observada por Massaud Moisés (1991, p. 5), esta estruturação marca um traçado na narrativa, o qual, “abre e fecha com travessões, a indicar a circularidade de um poema”.

O retorno das frases cria um efeito alucinatório constante, no qual a repetição pode sugerir o movimento mítico do eterno retorno, ou seja, a percepção da circularidade, fato que remete ao constante re-início da escrita e da experiência, semelhante ao circuito do “tempo serpente” que morde incessantemente sua própria cauda, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível, conforme salienta Octavio Paz: “[...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também o princípio [...]” (PAZ, 1995, p. 83).

Prestes a ruir no silêncio petrificado, o discurso de G.H. torna-se falho à medida em que avança.: “[...] Desnecessário dizer que o momento mais intenso do relato, a ingestão da barata, é irrepresentável, sendo apenas aludido pelo silêncio através do qual se presentifica” (ROSENBAUM, 1999, p. 153). No instante de fusão com a barata, a narrativa tende à “descoberta da diferença específica do humano – a linguagem – como único método possível de aproximação” (PENNA, 1987, p. 3). E é com esta constatação da linguagem que o livro se fecha e se abre, preparando o seu início.

O crítico Affonso Romano de Sant’anna (1988, p. 238), ao comentar o processo narrativo em *A paixão segundo G.H.*, afirma ser o texto “uma massa que vai espreado sobre o papel em círculos concêntricos. Em espiral ou espirais”. Nesse contexto, cada capítulo, cada *leixa-pren* é uma tentativa de explicar o mundo e si mesmo, um mergulho na própria alma. Localizada no espaço de sua escrita, G.H. adere à vida que lhe é dada,

mas que não compreende. Os seis travessões finais conferem à narrativa o aspecto de ininterrupta continuidade da trajetória da personagem: “[...] A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro _ _ _ _ _” (LISPECTOR, 1998a, p. 179).

Continuando a perseguir o exercício permeado pelo viés escorpiónico, de propensão ao inconcluso, surge o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, publicado em 1969. Polarizado pelo diálogo e pela narração em terceira pessoa, essa obra apresenta a vivência de Lóri, a professora primária e Ulisses, o professor de filosofia.

O processo de aprender a amar é percorrido por Lóri a partir de um árduo caminho, que vai da solidão à comunhão de si mesma. Nesta trajetória, Ulisses é uma espécie de “[...] interlocutor que a devolve a si mesma e à realidade” (NUNES, 1995, p. 78).

A narrativa inicia-se com uma intrigante vírgula, apresentando o cotidiano da professora Lóri:

,estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava o serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que erma a sua melhor comida [...] (LISPECTOR, 1998b, p. 13).

O território móvel, reforçado pelo início do parágrafo, articula uma curiosa história de amor, marcada, sobretudo, pela busca desesperada do outro: “[...] duas consciências que se reconhecem, a princípio de maneira reticente, para se comunicarem em seguida através do silêncio da palavra, da carne e do verbo” (NUNES, 1995, p. 79).

A vírgula inicial parece indicar que o momento do início não foi suspenso no tempo, mas sim capturado de um movimento contínuo de escrita. Da mesma forma, o romance termina com dois pontos, transtornando a perspectiva de uma história pronta e acabada, ao sinalizar a inconclusão do movimento: “– Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (LISPECTOR, 1998b, p. 155).

A dupla articulação entre narração e suspensão parece indicar que a narrativa prosseguirá para além do romance, no reconhecimento, talvez, da experiência singular da própria vida. Segundo Jeana Laura Santos:

Os dois pontos são o prenúncio de uma citação que poderá ser o próprio livro como objeto que será dado a um outro-leitor, ou, quem sabe, a antecipação de um novo livro a ser escrito. Os dois pontos são a garantia que a autora tem de que o movimento é incessante e pode restituir-lhe a vida, no momento em que novamente necessitar. Não finalizar um livro, sob pena de finalizar-se. E o que seria deste sujeito inacabado que somos se um dia ele viesse a se completar? (SANTOS, 2000, p 111).

Após a experiência crucial de *Uma aprendizagem*, desponta a escrita de *Água viva*, obra lançada em 1973. Essa narrativa teve dois títulos anteriores, *Atrás do pensamento: monólogo com a vida* e *Objeto gritante*. A autora preferiu finalmente *Água viva*, “coisa que borbulha. Na fonte” (LISPECTOR, 1980. p. 27).

Conforme sinaliza a leitura de Yudith Rosenbaum (2002, p. 50), *Água viva* é, dentre todas as narrativas clariceanas, a que mais independe da fábula ou enredo. Por meio de um monólogo dialogado, a voz narrativa que tem por ofício a pintura em palavras, dirige-se um tu imaginário e anônimo, tecendo as mais diversas reflexões em torno do tempo, da liberdade e do próprio livro. O registro das impressões e gostos da voz narrativa converte-se no embate e na captura do “instante-já” e do “é” da coisa:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está agora sendo transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo. (LISPECTOR, 1980, p. 16).

A concepção de tempo como entidade fluida, fixada no instante, aniquila o passado, colocando em crise o futuro ao tornar o presente uma espécie de zona de passagem ou espaço lacunar entre o que foi e o que está por vir:

Matéria primordial das coisas, como visão do inexprimível, o texto pretende converter a linguagem numa gestualística sonora; as entrelinhas, mais importantes do que aquilo que se enuncia, mostrarão o não-dito: o tom dos sentimentos, o halo dos objetos, o âmago de tudo, o limite verbal de toda experiência, que ainda é palavra. (NUNES, 1995, p. 158).

A busca pelo cerne último e primeiro da vida faz com que as palavras de *Água viva* deslizem na folha, em movimento de desconstrução e construção, restando à autora tecer e destecer o texto, num contínuo entrelaçamento. Para Lúcia Helena (1994, p. 21), esse processo de escrita autodilacerada “abandona o binarismo oposicional entre origem e consequência, entre causa e efeito, para introduzir a questão da fluidez da forma e, mais ainda, a da fluidez muito maior da significação”.

E assim, o aspecto fragmentário da narrativa constata o desejo que se metaforiza pela busca da palavra. Embora o livro termine, a narrativa continua a se espriar, tal como em *A paixão segundo G.H.*, cujos travessões finais remetem ao início. A voz narrativa de *Água viva* igualmente sinaliza o inconcluso: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada” (LISPECTOR, 1980, p. 97).

Nos apontamentos acerca do romance do século XX, Jean Yves-Tadié toma de empréstimo a expressão **obra aberta**, retirada do conhecido estudo de Umberto Eco. Para o teórico italiano, “toda a obra de arte [...] é aberta pelo menos por poder ser interpretada de maneiras diferentes sem que seja alterada com isso a sua singularidade irreduzível” (ECO, 1962 apud TADIÉ, 1990, p. 109).

Recorrendo aos estudos de Eco, Jean Yves-Tadié discute a estrutura do romance moderno, caracterizando-o pela abertura do sentido, ao lado da indeterminação e descontinuidade: “Reencontram-se assim, por felicidade, todas as filosofias da obra aberta, anônima, plural, desconstruída, em fragmentos, em movimento perpétuo, como discurso infinito, escrita do desastre” (TADIÉ, 1990, p. 120).

O sentido arquitetônico dado a essa construção é perpassado por inserções que reinventam o próprio desdobramento da gênese do romance, através de perturbações que quebram a fixação de um plano fechado, como se constituísse um “organismo vivo”, nas palavras de Jean-Yves Tadié (1995, p. 263).

As considerações de Tadié confirmam o efeito de circularidade presente no texto clariceano como um aspecto consciente, uma espécie de preparação para o silêncio do discurso, concorrendo para o “drama da linguagem”, tão bem descrito por Benedito Nunes: “[...] certas matrizes poéticas que indicam o movimento em círculo, a que antes nos referimos, da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra” (NUNES, 1995, p. 135).

Nessa rede de relações, a massa textual assinala a intersecção *en abyme* de encadeamentos significativos diversos, isto é, um jogo narrativo especular. Por meio do efeito da *mise en abyme*³ a obra clariceana requer a eternidade das histórias que retornam, assumindo uma tensão conflitiva frente ao leitor, semelhante aos espelhos convexos na pintura flamenga, os quais atribuem novas dimensões aos espaços frontais e demarcados das telas: “O que primeiro cabe evidenciar, é que a obra de arte reflexiva é uma representação – e uma representação dotada dum grande poder de coesão interna” (DALLENBACH, 1979, p. 67-68).

Manejando os meandros da linguagem literária, a obra clariceana avança, portanto, em direção à capacidade reflexiva, intervindo como metassignificação, o que permite à narrativa tomar-se a si mesma como tema:

Esta espécie de presente de grego, que nos remete sempre a uma outra caixa para nos deixar, no final, com o nada do início, esta progressão que não avança, circunvoluções no labirinto, acaba por fazer reverter a busca sobre si mesma numa autoindagação da possibilidade de prosseguir. [...] defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. A linguagem criadora é minada pela metalinguagem. (ARRIGUCCI JUNIOR, 2003, p. 24-25).

A estrutura circular da narrativa clariceana conduz o leitor ao eterno retorno, a uma volta contínua de um mesmo ponto, enredado por uma teia de sentidos e sensações infinitas, à semelhança da lógica das bonecas russas (*matrioskas*) e das caixas chinesas, acopladas umas dentro das outras, em sinal de infinita retomada.

³ Trata-se de uma das formas mais empregadas pela literatura no intuito de refletir sobre si mesma, ou seja, um processo de auto-reflexão, denominado *mise en abyme* pelo escritor André Gide, em 1893. A imagem *en abyme* que seduz Gide é oriunda da heráldica e representa um escudo contendo em seu centro uma miniatura de si mesma, de modo a indicar um processo de profundidade e infinito, o que parece sugerir, no campo literário, noções de reflexo, espelhamento.

Considerações finais

Em linhas gerais, procuramos abordar o aspecto singular do procedimento de circularidade da obra de Clarice Lispector. Como uma escritora essencialmente voltada à perspectiva ontológica, Clarice remete o texto para o ser da própria escritura, produzindo uma narrativa intrigante, que se reitera obsessivamente.

Como folhas soltas que se procuram e se completam, a escrita clariceana move-se pela compulsão ao ato de repetição, apropriando-se de tudo em um constante diálogo. Como nos indica Michel Schneider:

O espaço literário é um espaço regido por uma vertigem essencial. Cada livro é o eco dos que o anteciparam ou o presságio dos que o repetirão. Cada um, peça imprópria e aleatória de um conjunto sem fim, dá para o precedente e para o seguinte, como essas enfiadas de quartos que povoam os pesadelos, sonhos do inatingível. (SCHNEIDER. 1990, p. 100-101).

Cada obra que se encerra tende a fechar um ciclo que será retomado pela obra seguinte e assim sucessivamente, como as eternas bonecas russas ou as emblemáticas caixas chinesas. Nessa ciranda de textos tudo se duplica, espelhando-se em vários modos de ser e de estar, como algo que ora converge, ora diverge no espaço literário.

Assim, no espaço de projeção das imagens, o texto clariceano vê-se a si mesmo, experimentando sentimentos incongruentes e geradores de um clima alucinatório, o qual permanece ao longo de toda a obra. Nesse sentido, não restam dúvidas de que o processo narrativo da *mise en abyme* é uma “estrutura privilegiada” (DALLENBACH, 1979, p. 76), situada nos limites entre o gênero e a intertextualidade, ocupando o lugar do “coração” desse campo narrativo transtextual.

A percepção da circularidade remete ao constante reinício da escrita e da experiência da narrativa, semelhante ao circuito do tempo escorpiônico, em movimento de eterna busca, de conclusão impossível:

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. E, ao ter lido o livro, cortei muito mais que a metade, só deixei o que provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer. Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional. (LISPECTOR, 1999, p. 21)

Referências

- ARRIGUCCI-JÚNIOR, Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Júlio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector**: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CASTRO SILVA, Odalice de. Mistério em São Cristóvão ou os mascarados e a mocinha do fio branco. In: COUTINHO, Fernanda; MORAES, Vera. (Orgs). **Clarices**: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de *Laços de família*). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 259-275.
- CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DALENBACH, Lucien *et alii*. **Intertextualidades**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.
- EICKSTEDT, Vera Regina Von. O que você quer saber sobre os escorpiões? **Revista de Ensino de Ciências**. São Paulo, Instituto Butantã, n. 22, p. 35-40, 1989.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.
- HELENA, Lúcia. Um texto fugitivo em *Água viva*: sujeito, escrita e cultura em Clarice Lispector. **Brasil/Brazil**. Porto Alegre, n. 12, p. 9-28, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. **Água viva**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MARIA, Luzia de. A crise da representatividade na arte do século XX e o conto. In: MARIA, Luzia de. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 76-96. (Coleção Primeiros Passos; 135).
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector: introspecção e lirismo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 20 jul. 1991. p. 05-06.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- PENNA, João Camillo. A imitação da barata. **Folha de S. Paulo**. São Paulo. 18 dez. 1987. Folhetim, p. B02-04.

ROSENBAUM, Yudith. **Clarice Lispector**. São Paulo: Publifolha, 2002 (Col. Folha explica).

_____. O pathos da criação. In: ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 1999. p. 147-173, (Ensaio de Cultura; 17).

SANT'ANNA, Affonso . Romano de. O ritual epifânico do texto. In: **A paixão segundo G.H.** Ed. Crítica/Benedito Nunes, coordenador. Paris: Association Archives de la littérature latinoaméricaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p.237-257, (Col.Arquivos, 13).

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: UFSC, 2000.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**. Trad. Luiz Fernando Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

TADIÉ, Jean-Yves. **Proust et le roman**. Paris: Gallimard, 1995.

_____. **O romance no século XX**. Trad. Miguel Serras. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector. In: WALDMAN, Berta. **Revista de crítica literária latinoamericana**, n.47, Lima: Berkeley: Latinoamericana Editores, 1998, p. 95-104.