

INTERDISCIPLINAR

UM SOPRO DE VIDA ? — ASPECTOS DA ESCRITURA E DO PENSAMENTO DE CLARICE LISPECTOR.

Olga de Sá

Mestra em Literatura — Faculdades Inte-
gradas Teresa D'Ávila (Lorena)

“Um sopro de vida” — Esse é o título de um livro póstumo de Clarice Lispector, a escritora brasileira falecida em dezembro de 1977. De origem judia, nascida numa aldeia russa, Clarice criou-se no Brasil, desde os dois meses de idade e a língua em que moldou e exprimiu sua pessoal visão do mundo em mais de quinze obras, entre romances, contos, crônicas e ficção para crianças, foi a língua portuguesa.

A alguns que atribuíam sua estranha dicção à influência de fala estrangeira, ela chegou a esclarecer:

“Eu sou brasileira, de Pernambuco, oi. Do Recife, menino. Foi lá que eu me criei. Foi lá que eu estudei.”

Como nasceu em viagem, em Tchetchelnik, uma cidadezinha da Ucrânia, acrescentava: “Nem falar russo eu sei. Foi-não-foi alguém chama a atenção para o seu sotaque. Eu não tenho sotaque algum. Tenho é língua presa”.¹

A respeito do idioma em que escreveu — sua alegria e seu tormento — deixou expresso:

“Esta é uma declaração de amor: amo a língua portuguesa. Ela não é fácil. Não é maleável. (...) Eu gosto de manejá-la — como gostava de estar montada num cavalo e guiá-lo pelas rédeas, às vezes lentamente, às vezes a galope. (...) Se eu fosse muda, e também pudesse escrever, e me perguntassem a que língua eu queria pertencer, eu diria: inglês, que é preciso e belo. Mas como não sou muda e pude escrever, tornou-se absolutamente claro para mim que eu queria mesmo era escrever em português.”²

Um sopro de vida (pulsações) foi — releve-se a metáfora desgastada — seu canto de cisne, que lhe mereceu, entre outras, esta epígrafe de intencional analogia:

“Do pó da terra formou Deus — Jeová, o homem, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o homem tornou-se um ser vivente”. (Gênesis 2,7.)

Escrito entre 74 e 77, engendrado enquanto ela mesma ia morrendo, nascido portanto de seu fôlego final, dessas derradeiras “pulsações” — movimento puro — as epígrafes alinham o Gênesis, Nietzsche e André Azulay, sendo a última da própria Clarice:

“Haverá um ano em que haverá um mês, em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e, dentro do segundo, haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada.”

O livro foi escrito como para salvar a vida de alguém. “Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz”. (**Um sopro de vida**, p. 11.)

Esse texto marca também um estágio significativo e privilegiado na recepção da obra de Clarice Lispector, no Brasil. Considerada por muitos uma escritora difícil, mais conhecida pelas crônicas leves no **Jornal do Brasil**, agora alcança o público do teatro, nos palcos de São Paulo e Rio de Janeiro, veiculada pela coreografia e voz da dançarina e atriz Marilena Ansaldi.

A Rede Globo de Televisão apresentou, em junho de 1977, uma adaptação do conto “Feliz aniversário” de **Laços de Família**. Parece auspicioso ver a obra de Clarice Lispector na televisão, como tem acontecido com Guimarães Rosa.

Hans Robert Jauss aplicou ao fenômeno de recepção da obra artística o conceito de “horizonte de expectativa”. Quando aparece, a obra é vista e apreciada, segundo a expectativa do público e da crítica vigente. Produz impacto, reações de surpresa, ou é consumida ao nível das expectativas comuns. O impacto, fenômeno ativo e dinâmico, provoca um reajuste de horizonte, uma mudança de relações, em que autor e leitor, crítico e historiador se interagem na dinâmica do processo histórico. Modifica-se então o panorama cultural.

Jauss nos dá o exemplo do caso literário de **Madame Bovary** de Flaubert, que surgiu no “horizonte” literário francês, ao mesmo tempo em que **Fanny**, obra hoje esquecida, de Feydeau. **Madame Bovary** causou escândalo e um processo judiciário. Aliás, ambos os romances foram atacados como produtos da nova escola literária do realismo, que infringia alguns valores morais da sociedade da época. Porém, enquanto **Fanny** chegava rapidamente à décima terceira edição, a obra de Flaubert era esquecida. O público e a crítica não tinham um “horizonte de expectativa” aberto à revolução formal, de que a narração impessoal de Flaubert já era índice. Esse desafio desorientou o público que, no entanto, digeriu prontamente o tema provocante de **Fanny**, apresentado num tom acessível, do gênero “confissões”. Além disso, as descrições de Feydeau representavam certos desejos recalcados da classe dominante.

Madame Bovary foi compreendida por poucos leitores. Avaliada depois como uma reviravolta na história do romance, tornou-se sucesso mundial e o novo público sancionou o novo cânon. **Fanny**, no entanto, envelheceu.³

A referência ajuda-nos a compreender o que aconteceu, em 1944, com **Perto do coração selvagem**, primeiro romance de Clarice. O “horizonte de expectativa” era o do romance regionalista de 30 ou o do romance intimista. O historiador e crítico Sérgio Buarque de Holanda, em maio de 1950, em artigo de jornal, partindo de uma aproximação entre Oswald de Andrade e Clarice Lispector, cujos nomes estão, segundo ele, nas fontes de renovação do romance brasileiro, situa essa renovação em problemas de técnica, abandonando-se a indiscutida primazia do tema na inspiração regionalista, patente no êxito da literatura de 30. Mesmo os autores introspectivos não teriam sido, segundo Buarque de Holanda, menos supersticiosos do “bom tema”, que apenas remetiam para paisagens interiores. Procurar uma forma consubstancial à matéria da ficção, conceder maior importância à capacidade de organização do material da novela numa unidade artística coerente, superando assim a literatura introspectiva, foi o caminho escolhido por Clarice, somente preocupada com o conteúdo da experiência humana.⁴

Diríamos hoje que os autores intimistas não foram convincentes ao nível da linguagem, não se preocuparam com a camada sensível da língua, como o fez Clarice Lispector.

Ela revela os hiatos que existem no encadeamento artificial, imposto pela inteligência e pela práxis à espontaneidade da vida; a imprevisibilidade irrompe soberana, entre os consagrados clichés sociais e linguísticos. Clarice tem aguda percepção dos clichés morais e, pelo desgaste deles, consegue uma desautomatização do leitor, provocada pelo “estranhamento” de certas imagens e colocações: a bondade faz vomitar, a oração pode reduzir-se a uma espécie de anestesia, a maldade aproxima-se do selvagem coração da vida.

Radicalmente ela se insurge contra a linearidade discursiva, num momento literário, em que a ficção, em geral, estava amarrada à noção de causa e efeito. Torna-se por isso quase ilegível, afasta-se do público consumidor, rompe a noção de texto passivo, não preenche as necessidades do mercado. Não é um produto facilmente digerível. Exige a atenção do leitor.

Perto do coração selvagem só vinte anos depois teve a sua segunda edição. Hoje, um conto de Clarice vai à televisão; uma jovem universitária faz de **A Paixão segundo G. H.** livro de cabeceira; Maria Bethânia, intérprete consagrada da música popular brasileira, recita um texto de Clarice no show "Pássaro da manhã"; palavras autografadas da ficcionista abrem um livro de culinária para crianças, patrocinado pela Nestlé. Qual será o "horizonte de expectativa" do público "mass media", em relação à obra de Clarice? Será ela consumida ao nível das expectativas gerais ou, ao contrário, cria efeitos de estranhamento que provocam rupturas de percepções automatizadas?

Eduardo Portella é cético quanto à possibilidade desse tipo de literatura transformar-se em produto de cultura de massa.

"A automação de Guimarães Rosa ou Clarice Lispector é teoricamente impossível. Arrancar deles o que neles é criatividade para dinamizar o processo comunicativo, para atender à economia da comunicação, é simplesmente aniquilá-los".⁵

Em 1944, era, portanto, natural que a crítica militante, com exceção de alguns poucos, não lhe reconhecesse o talento.

"A incompreensão, quando não a indiferença, cercou aquele aparecimento silencioso e esquivo." A crítica estava desaparelhada e se viu num impasse para penetrar naquele estranho e complexo universo romanesco. "Os aparelhos críticos acostumados a medir a tensão de um naturalismo que sobrevivia tranqüilamente horizontal, não estavam capacitados para nos falar daquele mundo de problemas que se levantavam verticalmente."⁶

Não é o caso de repetirmos, nesta sede, o exaustivo levantamento bibliográfico-crítico que fizemos, relativo à obra de Clarice Lispector e para o qual remetemos o leitor interessado.⁷ Respigamos aqui e ali, demarcando apenas as grandes linhas do quadro. Sergio Milliet, Antonio Cândido e Alvaro Lins foram os críticos pioneiros a apontar a grande ficcionista que surgia.

Situando-a na tradição de um Joyce e de Virgínia Woolf, do moderno romance lírico, foi Álvaro Lins quem disse ter ela a técnica de um Joyce aproveitada por um temperamento feminino.

Antonio Cândido saudou o aparecimento de **Perto do coração selvagem** como "performance da melhor qualidade" e em Clarice, a capacidade de se aventurar por caminhos não batidos. De inaugurar um novo

ritmo de ficção, amoldando-a “às necessidades de uma expressão sutil e tensa” de tal maneira que a língua adquira a “mesmo caráter dramático que o entrecho”.⁸

Clarice insurgia-se concretamente, ao nível de seu fazer literário contra a rotina, fazia da descoberta do cotidiano uma aventura de linguagem. Raro poder inventivo, aguda sensibilidade, valor poético, química sintática, eram qualidades que Sergio Milliet lhe apontava. Denunciava-lhe, porém, a tentação do rococó, o prazer da frase como fim em si mesma, o perigo das fórmulas preciosas.

Novamente se constata, no panorama crítico brasileiro da época, a ausência do instrumental necessário para avaliar o fenômeno novo da experimentação em linguagem, que será a glória de um Joyce e de um Guimarães Rosa.

Clarice rejeitou a forma tradicional do romance com começo, meio e fim e personagens-biografadas, como possível deformação de sua pessoal visão do mundo. Criou uma ficção estranha, para nos fazer ver o real, que o hábito de olhar nos impede de ver. Embora desconfie da linguagem, é humildemente, pelos caminhos da própria linguagem, que ela continuamente palmilha e desgasta, que procura levar-se e a nós com ela, ao íntimo surpreendente das coisas. Clarice não nos conta estórias, pelo prazer dos fatos. Ela é uma contadora de “sussurros”. Alguém já disse que ela se situa do lado não iluminado das coisas; convinha acrescentar que é desse lado, porém, que ela nos ilumina.

O tempo da ficção e a epifania

Clarice Lispector foi chamada por Massaud Moisés “a ficcionista do tempo por excelência”⁹; embora, também se possa dizer com Schwarz, que, na sua ficção, o recurso narrativo — o tempo — se torna tão inútil quanto o enredo.¹⁰

O aparente paradoxo decorre do tratamento dado ao tempo na ficção contemporânea. Sob o signo de Bergson e de Proust, ele é analisado como “um dado imediato da consciência”. Tem uma dimensão humana, não é uma simples realidade física sujeita às leis da natureza. Interior e “existencializado”, apresenta-se paradoxal, em relação ao tempo logicamente construído e objetivamente cronometrado.

Caducou a ciência positivista do século XIX e a evolução, sob a marca do fluir, da “durée”, invade a consciência moderna; jamais idêntico

a si mesmo, seu ritmo é análogo ao ritmo da vida. No tempo vivo da consciência constrói-se a essência humana.

Apesar da distância cronológica, a técnica de entrelinhas usada por Clarice, aproxima-se do mesmo recurso usado por Sterne em **Tristram Shandy**. Mendillow, que analisou longamente a obra de Sterne, salienta:

“Como Sterne, o escritor de hoje está preocupado com os problemas do tempo na ficção; o que a psicologia associativa de Locke com o seu corolário da “troca de tempo” era para um, a “durée” de Bergson e a teoria da intuição é para o outro”.¹¹

Mendillow focaliza ainda como Sterne utiliza o contraste entre o tempo real e o tempo ficcional e as impropriamente chamadas “digressões” de seu texto não têm um ponto de referência cronológico, mas todos os tempos dialogam entre si. Conclui que até Gide, Proust, Joyce ou Virgínia Woolf “não há em ficção qualquer quadro do processo de viver, apanhado no próprio ato de ser, que lhe seja comparável”.¹²

Clarice tem plena consciência de sua técnica de escrever, das particularidades de sua escritura:

“Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia; a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler e distraidamente”. (**A Legião Estrangeira**, p. 143.)

As “digressões” de Clarice como as de Sterne, embora ralentem o ritmo da ação, constroem a trama e são essenciais à narrativa. Sterne é o mestre dos assuntos truncados que se iniciam num capítulo e se reatam adiante; da montagem de caracteres que não são propriamente descritos; mas se revelam em respectivos papéis:

“By this contrivance the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, — and at the same time”.¹³

Mendillow diz que o método de Sterne antecipa a técnica polifônica, em contraste com as técnicas melódicas e harmônicas de seus contemporâneos.¹⁴

Não sem razão, o primeiro romance de Clarice foi chamado de romance “polifônico”, para designar a natureza de sua composição.¹⁵ Passado e presente “caminham em ondas concêntricas”, adequando-se ao tem-

po remoto, menos remoto e cada vez mais próximo — da infância, da puberdade, do casamento, da viagem final — por associações múltiplas e dinâmicas. “Polifonia” está aí no sentido etimológico de simultaneidade de melodias que se desenvolvem, independentemente, mas dentro da mesma tonalidade: a unidade narrativa.

Na trilha de Meyerhoff¹⁶ não é difícil situar na obra de Clarice as características com que ela concretiza o tempo interior, dependente de estados subjetivos, relativo e irregular. O tempo das emoções é sempre maior ou menor que o tempo paralisado do relógio. O estar sozinha tornava mais longos os segundos da infância de Joana, a protagonista de **Perto do Coração Selvagem**. Por mais que inventasse palavras, poemas, estórias, armasse bonecos de papelão, o tempo não se escoava nunca. Pela imaginação, que reinventa os fatos lembrados, seu passado de criança é presentificado na narrativa. E projeta-se para o futuro, ilumina a fatalidade da morte, pois olhando o mundo das galinhas no quintal, ela já as anuncia como seres privilegiados “que-não-sabiam-que-iam-morrer.”

Os momentos parados “sem nada dentro”, brancos, deixam Joana à espera. Até que o tempo físico do relógio, marcado pelos automatismos, se transfere para a realidade viva. Ou melhor, a subjetividade da menina parece criar o próprio tempo cronológico e “dá-se corda” ao dia. Tudo começa a funcionar “as coisas revivendo cheias de pressa como chaleira a ferver”. Ela enjoava de tanta vida borbulhando e procurava surpreender o momento seguinte no seu acontecer. Porém, a espera subjetiva e sua urgente expectativa corroíam antecipadamente o ser das coisas futuras.

O tempo experimentado pela mente humana tem a qualidade de fluir, e embora os momentos sucessivos se escoem, constantemente, o fluir perdura no seio da própria mudança. Este aspecto se liga à dimensão psicológica da memória, como instrumento de registro dinâmico dos acontecimentos. Nem só os sonhos sofrem os processos de condensação e deslocamento apontados por Freud. A memória também. Os fatos lembrados se confundem e interpenetram e embora exista uma ordem subjacente subjetiva, essa ordenação parece caótica e confusa, comparada com a ordem do tempo cronológico. Na duração do tempo interior existe certamente uma lógica interna, que se manifesta como uma espécie de falta de lógica. Ninguém se lembra das coisas linearmente. A reescritura da memória tem seus pontos de condensação, seus saltos, suas ubiqüidades e deslocamentos. Passado e presente se misturam e a chamada “lógica das imagens” é regida por associações significativas para o sujeito, mas nem sempre acessíveis a uma análise que busque nexos causais externos.

A estruturação da primeira parte de **Perto do coração selvagem** se rege por esse processo, que começa por desnortear as expectativas do leitor. O narrador encerra o primeiro capítulo com uma preocupação que o pai formula numa pergunta, a qual enfeixa todo o destino da protagonista: **o que vai ser de Joana ? ”**

O fio tênue da infância, tecido de fatos filtrados pela memória e recriados pela imaginação, atravessa toda a narrativa, como uma espécie de memória involuntária, ao sabor das associações que o presente propicia. Joana nem precisa ter saudades da infância.

“Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria...” (**Perto do coração selvagem**, p. 44.)

Joana se reconhece e identifica nas sensações que a invadem, mas nem sempre distingue os fatos acontecidos das próprias fantasias. Desloca, por vezes, pensamentos recentes para o passado remoto e só com esforço, consegue situar-se no passado mais próximo, que acabou de ser o seu presente.

“A imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito” (**Perto do coração selvagem**, p. 40.)

Dentro dos fatos, que um simples olhar esgota, a vida se condensa, o mar chama como um apelo para a viagem final em busca do selvagem coração da vida, cuja pulsação a impele. A infância se liga à morte.

“O que vai ser de Joana ? ” O que vai ser de Clarice ? Esta pesquisa sofrida da própria identidade se concretiza, portanto, em linguagem, em ficção.

A forma se debate dentro dela, mas ela não sabe o que quer dizer.

“... eu tenho o contorno à espera da essência”.

“... Um dia, depois de falar enfim, ainda terei do que viver ? ”
(**Perto do coração selvagem**, p. 65.)

O monólogo final de Joana reata o monólogo de sua adolescência, quando olhando a janela e vendo as estrelas se imaginara um ser de ar e estrela. Quase eterno.

Vale aqui citar a impressionante afirmação de Proust comentada por Meyerhoff:

“Um único minuto libertado da ordem cronológica do tempo recriava em nós o ser humano similarmente libertado”. Eis o comentário:

“O que Proust queria dizer era que o evento isolado lembrado em toda a sua riqueza qualitativa e realidade concreta parecia estar libertado da data que tinha originalmente na ordem cronológica do tempo: e que o mesmo vale para o eu recriado imaginativamente através desse ato de recordação.”¹⁷

A eternidade não é algo abstrato e frio, mas um momento concreto e singular, um “agora” permanente, que fixando o fluir pela presentificação, confere à memória o fluir da duração. As alegrias de Joana são, pois, seus momentos eternos. Uma de suas ocupações favoritas consiste em captar o eterno sob o vir-a-ser. Epifanias. Manifestações do ser.

“A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais um instante teria uma revelação — facilmente como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço. Eternidade não era só o tempo, mas algo como a certeza enraizadamente profunda de não poder contê-lo no corpo por causa da morte (...)” (**Perto do coração selvagem**, p. 39.)

Eternidade é, paradoxalmente, sucesso fixada no seu suceder, porque o movimento é que explica a forma. Joana está toda do lado de quem **sente** o fluir **não logicamente** apreensível da realidade, transformando em absoluto o instante fugidio. No pólo da sensação e não da inteligência se pode pulsar como um cavalo novo na cavalgada para o núcleo do existir. As sensações de glória são sensações puras em que o entendimento não pode dissolver o mistério da plenitude sentida. A epifania é, pois, um momento de visão. Mas nada tem com a inteligência racionalizadora. Tem sim, com a imaginação, fonte de criação. Joana sabe que o **ver**, o lance visionário, o seu, nunca será religioso. Será um **ver** pela primeira vez, embora já tenha olhado antes. Esta capacidade reconquistada de **ver** é própria da sensação e, no entanto, colhe a essência, a marca da existência. Acaba-se por descobrir empiricamente que “tudo é um”, a identidade dinâmica de todos os seres. Joana atinge o cerne do ser, pela imaginação.

Segundo Pouillon, a imaginação é uma forma de conhecimento do eu. Uma forma criadora. Joana também sabe que inventa. Sabe que inventar é criar e, se alguma vez chama isso de “mentira”, é porque assume ironicamente o “bom-senso” das pessoas banais (o marido, a tia) para desmantelá-lo.

“Havia muitas sensações boas. Subir o monte, parar no cimo e, sem olhar, sentir atrás a extensão conquistada, lá longe a fazenda. O vento fazendo esvoaçar as roupas, os cabelos. Os braços livres, o coração fechando e abrindo selvagememente, mas o rosto claro e sereno sob o sol. E sabendo

principalmente que a terra embaixo dos pés era tão profunda e tão secreta que não havia a temer a invasão do entendimento dissolvendo seu mistério. Tinha uma qualidade de glória esta sensação." (**Perto do coração selvagem**, p. 40-1.)

A Epifania é, assim, integrada à visão que Clarice Lispector tem do mundo. Não uma visão florida e somântica, feita de êxtases e lances brilhantes que gerem uma alegria sentimental.

O termo "epifania" vem da esfera religiosa e significa manifestação, aparição, irrupção de Deus no mundo ante os olhos dos homens, sob formas sensíveis. Repentinamente. O ponto das manifestações de Deus no Antigo Testamento é o acontecimento do Sinai, com sinais extraordinários, relâmpagos e trovões. No Novo Testamento há aparições de anjos, do Espírito Santo e de Jesus Cristo. A epifania constitui, portanto, uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato (Gn 32, 24; Jo 20,22). Não existem epifanias mudas. A palavra está sempre no centro da manifestação de Deus. Escondido talvez, sua voz ecoa através da sarça ardente (Ex 3), do cicar do vento (1 Rs 19, 13) e da nuvem (Mc 9,7).

Joyce transforma essa revelação em técnica literária. Rastreamos, em outro momento, a evolução da técnica epifânica em Joyce, desde o **Stephen Hero** até **Finnegans Wake**¹⁸.

É evidente, até certo ponto, a analogia do procedimento em Joyce e Clarice, sem que por isso, tenhamos de palmilhar o escorregadio terreno da "crítica de influências".

O título do primeiro livro de Clarice **Perto do coração selvagem** inspira-se em **The Portrait of the artist as an young man** e diz textualmente:

"He was alone. He was unheeded, happy and near to the wild hearth of life".¹⁹

O texto precede a uma das mais características epifanias de Joyce: o episódio da menina-pássaro.²⁰

Clarice privilegia esse momento da obra de Joyce na sua própria inauguração como romancista. Jamais, porém, usa o termo epifania e se tem consciência do processo, não o demonstra explicitamente. O capítulo "... o banho...", um dos pontos altos de seu primeiro livro, nos remete, por vários traços, se bem que em situação diversa, ao episódio paradigmático da moça-na-água de Joyce.

"A água cega e surda, mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da bandeira, o quarto abafado

de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, reluz úmido na meia escuridão — é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás — a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos agasalham-se uns nos outros de olhos fechados. — Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.” (**Perto do coração selvagem**, p. 61.)

O espaço e a natureza deste artigo não nos permitem citar o texto inteiro. Temos de retalhá-lo. Predominam, nele, sensações táteis e, entre elas, especificamente as sensações térmicas derivadas da água: vapores mornos, umidade, espelhos embaçados. A moça é só movimento. Sua alegria é pura sensação corporal. Os seios e as pernas brotam da água. O símile que compara o pé a uma asa frágil nos leva a pensar em bailarina e pássaro. As sensações térmicas exprimem e acalentam a sensualidade nascente: por associação de movimentos, quando a moça inclina a cabeça para trás, lembra o frescor da relva e espera o beijo. Na relva, os pequenos coelhos. As sensações ganham então calor animal; a maciez e o aconchego dos pêlos, apenas adivinhados, sugerem o corpo nascente da mulher. Fundem-se o movimento e o tato e a moça alisa sua própria vida metonimicamente significada pelos quadris. As sensações produzidas pela água morna, que lhe abraça o corpo e sobre ele pesa expressas por um novo símile — lembram o mar. A invasão da maré no corpo da moça é uma metáfora do ritual da fecundação, da iniciação para vida, tangível agora, na alegria da puberdade.

Aliás, “a mulher e o mar” é uma das imagens recorrentes na ficção de Clarice Lispector: Joana e o mar, Lóri e o mar em **Uma Aprendizagem**.

“Ali estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar (...)

Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas.

Mas uma alegria fatal — a alegria é uma fatalidade — já a tomou, embora nem lhe ocorra sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular (...)

O caminho lento aumenta sua coragem secreta — e de repente — ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo espantada de pé, fertilizada”. (**Uma aprendizagem**, pp. 83 — 4.)

São inúmeras as epifanias de beleza nos romances e contos de Clarice: os cavalos brancos, a pantera, o vento, os amantes, enfim todos os intervalos da vida que a preenchem e dela trasbordam.

Mas seus momentos epifânicos não são necessariamente transfigurações do banal em beleza. Muitas vezes, como marca sensível da epifania crítica, surge o enjôo, a náusea.

Mesmo no episódio do “banho” referido, há também sensações desagradáveis.

“Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pés gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor — a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente” (**Perto do coração selvagem**, p. 61 — 2.)

Vislumbra-se a crise da identidade, quando a menina, emergindo da infância, não se reconhece. Essa crise, acumulando-se, provoca um questionamento progressivo e as sensações de desconforto. Nesse instante, desconhecendo-se, estranhando seu próprio sentir, a crise da própria identidade coincide com o corte do frio, que lhe fere o dorso.

O texto não cabe todo numa epifania da visão reveladora, embora dela ostente a graça e o brilho.

O estado final que Joana atinge é-nos oferecido ao nível do corpo, por sensações cromáticas: o vermelho, o escuro, indicam o sangue púbere, que inaugura a vida de mulher.

A adjetivação negativa indicia uma epifania crítica, que operativamente se construiu pela linguagem. Uma antiepifania corrosiva da primeira irrupção epifânica.

O movimento unido ao tato, no ato de enxugar-se, acompanha-se de emoções, que marcam estados negativos: a moça está leve e triste, infeliz, humilhada, sem amor por si mesma. Os movimentos, antes vivos e gentis, se ralentam. Morreu a infância. A moça não quer brincar. Ao calor, segue-se o frio. Ferida no dorso, sem cabeça e sem membros, ela é só um tronco de mulher. A sensação de calor que a envolve, já não é animal, mas lhe vem dos braços mornos do roupão. Seu movimento deslizante pelo corredor, até o quarto de dormir, é o deslizar do próprio sangue, pelas paredes íntimas de seu corpo. Ela mesma desliza inteira pela sua natureza desconhecida de mulher, ela mesma se afunda pela garganta escura e discreta, no bojo da vida.

A transfiguração epifânica nem sempre é radiosa, mas se faz também no sentido do mole, do engordurado, do demoníaco.

“Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta — não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral —, a outra crispando-se na ânsia de já comer novo bocado. A ferocidade, a riqueza de sua cor ... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força.”
(**Perto do coração selvagem**, p. 15.)

Ela vislumbra nessa violência a vida, o gosto do mal. Assim como existe na obra de Clarice toda uma gama de epifanias da beleza e da visão, existe também outra, de epifanias críticas e corrosivas, epifanias das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio; os seios flácidos da tia que a acolhem depois da morte do pai, o professor hipocondríaco rodeado de chinelos e remédios, a barata, massa informe de matéria viva, em que G.H. experimenta o gosto inosso do ser.

Em **A Cidade Sitiada**, Lucrecia, a protagonista, incapaz das epifanias da visão, reduz-se ao **ver** de superfície, que instaura um processo irônico e paródico, ao nível da escritura. Esse aspecto, aliás, exige um estudo à parte, que leve a compreender como se podem ler alguns textos de Clarice Lispector ao nível da paródia séria, em que o

procedimento de inversão atinge a camada sensível da língua, sem desembocar no burlesco.

Muitas vezes o recurso estilístico da repetição tem sido instrumental de um processo maior, que visa a epifanizar criticamente certos aspectos mínimos da realidade. Coexistem, portanto, dois pólos em constante oposição: o modo de iluminação epifânico, glorioso, que muitos já sentiram como uma espécie de barroco, e o “estilo humilde”, rastreado da antiepifania, feito de repetições que chegam ao balbúcio: O silêncio passa a ser a paradoxal aspiração do narrador. É nas alternâncias entre um estilo brilhante e um estilo pobre, ou na confluência de ambos, que se pode encontrar o limite de Clarice como ficcionista.

Tem ela a consciência desse perigo. O interlocutor de **A Paixão segundo G.H.** é um interlocutor fictício dentro da própria ficção. Assim se põe a nu o que está escondido no jogo da estrutura narrativa. G.H., a personagem narradora, quer alguém que lhe segure a mão. A experiência de ruptura pela qual passou, e que pôs em xeque sua própria identidade, não lhe permite ter segurança como sujeito do narrar. G.H. tem de fingir esse alguém, que se desvaneceu na sua experiência mística do nada. Mas G.H. não é Clarice Lispector.

Esta, como ficcionista, ainda tem os seus recursos: se salva a personagem, fingindo-lhe um interlocutor necessário, um “tu” para o diálogo, liberando assim o texto como narrativa e comunicação, faz isso com pleno domínio de seus meios de expressão. A linguagem triunfa na medida mesma em que é crucial o impasse da personagem. Desvela-se o cerne da ficção. A escritura epifânica é, portanto, do domínio do narrador. Segundo a lição de Joyce, é na página escrita, na alta montagem dos recursos do estilo, que se configura o momento epifânico. Fora da página, ele não existe. O silêncio que ameaça a personagem é uma técnica para realçar o imperativo da fala, a necessidade da narrativa como necessidade de compreender a vida. Nesse jogo de desgaste que se preenche a si mesmo, percebe-se como o “tornar possível o impossível” venha a ser a meta do desejo humano. Como “expressar o inexpressivo” seja a sofrida glória do escritor. Ou vice-versa, segundo Barthes, “inexpressar o expressível”.

Clarice não usa a epifania do vocábulo, em si mesmo, não cria palavras-metáforas como Joyce. Seu caminho é próprio. O questionamento que faz da linguagem nos remete ao núcleo de sua escritura.

Hélène Cixous, em artigo recente para a Revista **Poétique**, expressou essa experiência-limite do leitor de Clarice. Aproximar-se dela signi-

fica deixar-se ler por ela, na paixão segundo ela própria. Seu texto trasbor-da do “ler” para o “viver”.²¹

Ao apresentar-nos **A Paixão**, Clarice nos solicita como leitores que não a leiam como se lê um livro qualquer. Leitores-pessoas especiais.

“Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar.”

Uma escritura metafórico-metafísica: eixos do universo clariceano.

O processo de criação de Clarice Lispector tem sido objeto de muitos comentários por parte da crítica e da crônica jornalística.

A lenda de que escrevia em transe — à qual ela sempre reagiu vivamente — reforça-se com o fato de ter sido a única escritora brasileira convidada a participar do Congresso de Bruxaria, em Bogotá. A mulher estranha, talvez jamais compreendida, em que coexistiam aspectos de extrema credulidade e sensibilidade e não menos radical racionalidade, limitou-se a ler para os bruxos reunidos o seu conto-poema “O ovo e a galinha”. Texto mágico na sua textura despojada, que já foi objeto de acuradas análises.

Clarice Lispector dizia-se mágica. Sua magia, porém, realizava-se no jogo da linguagem, na criação de um logos pessoal e, sob certos aspectos, fascinante, da escritura.

Como escrevia, Clarice? Sempre tomou notas ao correr do dia. À noite, acordava e tomava notas. O que chamou de “inspiração” era o trabalho do inconsciente, a elaboração interior do seu psiquismo sobre o material da ficção. Era o fazer-se da escritura dentro dela. O “estar preparada”, com a ponta do lápis feita, era o seu método. “Sou espontânea, mas tenho uma espontaneidade controlada”.

A respeito das correções a seus livros ou trabalhos, assumia a plena consciência de suas possíveis limitações: “Eu mesma poderia pegar num livro meu e retirar coisas que até eu vejo que não deveriam ali estar, porque, depois do livro pronto, já posso ir-me desligando dele. Às vezes o livro está com pernas demais. Mas é difícil saber se a gente está cortando a perna que anda ou a perna morta. Eu — sabe? — não me incomodo muito com defeito. Defeito é coisa que nunca me atrapalhou”.²²

Sabemos, porque ela o disse, que reescreveu onze vezes **A maçã no escuro**, um livro de mais de 400 páginas. “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.”

Em seus livros se dilui concretamente o conceito de gênero e já não se pode submetê-los às velhas exigências de enredo e personagens, que constituíam, salvo raras exceções — Oswald, Mario de Andrade e Graciliano — ingrediente fundamental do romance brasileiro nas décadas de 20 a 40.

Os textos de Clarice, trabalhados por uma ânsia de exprimir a gama extremamente diferenciada das sensações e da vida, submetem as palavras a uma constante compreensão de sentido, não por força de agentes exteriores, mas pela própria dinâmica interna de sua escritura. A recorrência de imagens em **Perto do coração selvagem** e nos outros romances é tão fértil, que recolhê-las e organizá-las, segundo certos núcleos fundamentais, esclarece a própria organização de seu universo ficcional e a estrutura ondulante de sua linguagem.

Diz Haroldo de Campos, tentando explicitar a chave do “inesperado e intrigante” nos processos de Oswald de Andrade:

“A chave desse estilo cubista é a acentuação daquilo que foi chamado pelo lingüista Roman Jakobson o pólo metonímico da linguagem, que afeta a relação de contigüidade pela qual se combinam as frases e se formam os contextos. Como o pintor cubista que junta um olho a uma perna, Oswald de Andrade seleciona este ou aquele detalhe, reordena o mundo exterior segundo critérios próprios, estabelece novas relações de vizinhança e hierarquia.”²³

Usando o mesmo processo, se poderia definir o estilo de Clarice Lispector como centrado no pólo metafórico da linguagem, Isto significa que predominam nela as operações situadas no eixo da seleção-substituição. A metáfora estranhada, oposta aos lugares-comuns, constitui um momento privilegiado na escritura de Clarice Lispector. Há, no seu texto, preferência pelos jogos metafóricos, em que se criam associações de similaridade, em prejuízo das operações estilísticas, fundadas na contigüidade. É claro que as duas atitudes não se excluem, mas, como diz Jakobson, manipulando esses tipos de conexão, uma pessoa revela suas predileções espontâneas e seus esforços voluntários.

Manifesta-se todo um modo pessoal de estruturar a frase e o discurso, de organizar a sintaxe, de dar relevo a certos aspectos da enunciação.

Sensível e alerta em relação às oposições e semelhanças que constituem elementos da complexidade do mundo, o estilo de Clarice é pontuado de contrastes e analogias, que se traduzem os primeiros, em oxímoros e paradoxos, e as segundas, em comparações e metáforas.

Essas expressões, parecendo formular evidências, manifestam a face chocante do óbvio:

“E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas”. (**A Paixão segundo G.H.**, p. 8.)

“Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu” (**A Legião estrangeira**, p. 143.)

Os clássicos elementos primordiais, que a filosofia, desde antes de Heráclito, foi elaborando como fundamentos materiais do ser, podem servir de armaduras para traçar quatro paradigmas. Esses elementos são: a terra, a água, o ar e o fogo. Não vai, nesta escolha, apesar da coincidência, nenhuma aproximação com os estudos psicanalíticos de Gaston Bachelard, que toma os quatro elementos, como modos das substâncias, para focalizar o estilo de determinado autor e compreender sua “forma mentis”. A natureza das imagens escolhidas pelo poeta ou escritor conduz Bachelard a identificar seu tipo de imaginação, cujas raízes estão no inconsciente.

Na obra de Clarice Lispector, os quatro elementos constituem-se em eixos significativos de uma escritura metafórico-metafísica. O que a caracteriza, porém, particularmente, é a fusão dos elementos numa harmoniosa unidade refeita, no plano da escritura, em busca do ser que o narrador tão teimosamente persegue: a vida e/ou a linguagem.

Perto do Coração Selvagem constitui o romance-núcleo da indagação metafísica de Clarice Lispector: os quatro elementos, eixos do universo metafórico clariceano, plasmam a escritura e, muitas vezes, se fundem, em certos momentos da narrativa. Assim, nesse livro, todo o universo clariceano já está esboçado, sob forma de semente, até **Um sopro de vida**. Servem-lhe de contraponto os dois romances publicados ainda na década de 40: **O Lustre** e **A Cidade Sitiada**. Em **O Lustre**, a escritura de Clarice privilegia o eixo ar/luz (fogo gelado) e uma atmosfera diáfana e sombria perpassa a narrativa. A **terra**, onde se planta Granja Quieta, torna-se inquietante, trabalhada constantemente pelas marcas semânticas do eixo ar/luz, e a própria água comparece, na infância de Virgínia, marcada paradoxalmente pela morte.

A Cidade Sitiada parodia a escritura epifânica de **Perto do Coração Selvagem**. Aqui o **ver**, lá o **espiar**. Aqui, os cavalos soltos, símbolos da vida. Lá os pobres cavalos, antes selvagens, que cavalgavam no Morro do Pasto, agora presos às carroças e aos instrumentos de progresso. Aqui, Joana viaja por **mar** (água) em busca de mais vida; lá, Lucrécia viaja por **terra**, em busca da cidade grande.

A Maçã no Escuro é o segundo romance-núcleo do universo clariceano. Desenvolve ela as incipientes propostas de questionamento da

linguagem de **Perto do Coração Selvagem** e se constitui matriz de outros desenvolvimentos. Em **A Maçã no Escuro** se fundem também, em momentos singulares, os quatro elementos. Aliás o título, nesse sentido, já é sugestivo: a **mação** (terra) na **escuridão**, em contraste com a **luz**. Martim percorre seu itinerário pelo deserto das pedras, marcado pelo excesso de sol (fogo), chega à fazenda, onde contata com o mundo vegetal, animal e o amor da mulher (terra molhada, fértil, húmus, água/terra), sempre em busca da recriação da linguagem (som, ar). Na mesma década de 60, dois romances servem de contraponto a esse itinerário da linguagem: **A Paixão segundo G.H.** e **Uma aprendizagem ou O livro dos Prazeres**. **A Paixão** se constrói sublinhando o elemento **terra** (a barata), pois a **voz** da linguagem acaba por silenciar. A pesquisa dessa voz se faz sob a luz do sol, no quarto de uma empregada. Mas o encontro com o ser é marcado pela manducação da barata, ser da primeira idade da **terra**.

Uma Aprendizagem privilegia a **água**, elemento de onde renasce Lóri, a sereia do mar, para o amor e para a vida.

Água Viva é o terceiro romance-núcleo do universo clariceano. Propostos os problemas cruciantes da linguagem, em **Água Viva** o narrador que escreve com o pincel procura fazer da palavra (ar) plasma, húmus, água que dessedenta, vida enfim.

Atinge-se a epifania do escrever, a epifania da escritura. É singular e rara em língua portuguesa essa **epifanização** do tormento de escrever. **A Hora da Estrela** ressalta a **morte** (a estrela é de cinema) e serve de contraponto explícito aos **gritos** sufocados de **Água Viva**. A excepcional ficcionista que é Clarice Lispector, aquela que escreveu por necessidade de se compreender, por “força de lei”, fez de **A Hora da Estrela** o clímax que precedeu seu instante de **fogo**, sua hora maior: “(...) ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia, como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando no canto coral se ouvem agudos sibilantes.” (**A hora da estrela**, p. 36.)

A Hora da Estrela não só recolhe quase todos os problemas da narrativa dos outros romances de Clarice (retomados sob forma de diálogo entre autor e personagem em **Um sopro de vida**), mas também muitas de suas imagens. Macabéa lembra Joana, às vezes, por contraste: ela jamais se questiona.

“Se tivesse a tolice de se perguntar “quem sou eu ? ” cairia estatelada e em cheio no chão”. (**A hora da estrela**, p. 20.)

Maca, como Virgínia, é também um ser fluido, seu destino é lido pela sibila (cartomante/Cecília), e ela morre atropelada, na rua da grande cidade. A marca do fogo e da luz está, de algum modo, em **O Lustre** e na **estrela**. Será a morte essa luz fria ?

Maca como Lucrecia pertence à cidade sitiada. A moça e o cavalo (Sagitário, signo de Clarice), em Lucrecia viva; a moça e o cavalo, em Macabéa morta. Macabéa só sabe **espiar**, como Lucrecia Neves Correia.

O narrador de **A hora da estrela**, como Martim, tenta “a procura da palavra no escuro”. (p. 84.)

De G.H., o narrador tem a paixão:

“Experimentei quase tudo, inclusive a paixão e o seu desespero.” (p. 27.)

Nu e em farrapos, quer sentir o inosso do mundo e, com coragem, “banhar-se no não” (p. 25.)

Como em **Uma Aprendizagem**, Macabéa compreende seu destino de mulher. É certo que não conheceu os desmaios do amor nos braços de Ulisses, como Lóri; seu desmaio de ânsia sensual foi o abraço da morte. Mas quem não sabe que o amor e a morte se tocam na vida e na arte ?

Como o narrador de **Água Viva**, o de **A Hora da Estrela**, nasceu “incumbido” e fez sua grande denúncia.

Ironia e maiêutica da ficção, esse pequeno grande livro constitui um dos últimos coágulos de uma escritura toda voltada para a pesquisa a respeito das ressonâncias profundas entre ser e linguagem.

Macabéa morrendo virou “estrela”: ar/som/voz/linguagem; luz/fogo/chama/estrela; água/mar/suco/plasma; terra/húmus/seiva/vida.

“Estrela” de cinema. Marilyn Monroe. Greta Garbo. Não se coloca, novamente, se bem que de forma pungente, o problema da inversão paródica, que nos resta pesquisar ?

BIBLIOGRAFIA DE CLARICE LISPECTOR

Perto do coração selvagem (romance). Rio de Janeiro, A Noite, 1944.

O lustre (romance). Rio de Janeiro, Agir, 1946.

A cidade sitiada (romance). Rio de Janeiro, A Noite, 1949.

Alguns contos. Rio de Janeiro. Ministério da Educação e Saúde (Os Cadernos de Cultura), 1952.

Laços de Família (contos). São Paulo, Francisco Alves, 1960.

A legião estrangeira (contos e crônicas). Rio de Janeiro, Ed. da Autora, 1964. Na 2ª ed., São Paulo, Ática, 1977, Coleção "Nosso Tempo", só os contos. As crônicas saíram sob o título: **Para não esquecer**. São Paulo, Ática, 1978.

A Maçã no escuro (romance). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1961.

A paixão segundo G.H. (romance). Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1964.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (romance). Rio de Janeiro, Sabiá, 1969.

Felicidade clandestina (contos). Rio de Janeiro, Sabiá, 1971.

A imitação da rosa (contos). Rio de Janeiro, Artanova, 1973.

Água Viva (ficção). Rio de Janeiro, Artanova, 1973.

A via-crucis do corpo (ficção). Rio de Janeiro, Artanova, 1974.

Onde estivestes de noite (estórias e textos curtos). Rio de Janeiro, Artanova, 1974.

De corpo inteiro (entrevistas). Rio de Janeiro, Artanova, 1975.

Visão do esplendor (impressões leves). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.

A hora da estrela. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

Livros infantis:

O mistério do coelho pensante. Rio de Janeiro, José Álvaro, 1967.

A mulher que matou os peixes. Rio de Janeiro, Sabiá, 1969.

A vida íntima de Laura. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974.

Edição póstuma:

Quase de verdade, Ilustrações de Cecília Jucá. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1978.

Um sopro de vida. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

A bela e a fera. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

NOTAS

(1) Nascimento, Esdras do. "Clarice Lispector: o duro ofício de viver". **Revista dos Editores**. Boletim Bibliográfico Brasileiro, nº 7, ago. 1961, p. 210.

(2) "Clarice Lispector: declaração de amor" (biografia breve. **Estado de Minas**, 11 de maio de 1968, citado em **Minas Gerais**, 9 julh. 1977. Suplemento Literário.

(3) Cf. Jauss, Hans Robert. **Perchè la storia della letteratura?** a cura di Alberto Várvaro. Napoli, Guida Editori, 1969, pp. 65 — 7.

(4) Cf. Holanda, Sérgio Buarque de. "Caminhos do romance". **Folha da Manhã**. SP, 30 maio 1950.

(5) Portella, Eduardo. **Teoria da comunicação literária**. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1970, p. 122.

- (6) Portella, Eduardo. "A forma expressional de Clarice Lispector". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 9 out. 1960.
- (7) Sá, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979, cap. I.
- (8) Cândido, Antônio. "No raiar de Clarice Lispector". In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970, pp. 125 – 131.
- (9) Moisés, Massud. *A Criação literária*. São Paulo, Melhoramentos, 1967, p. 192.
- (10) Schwarz, Roberto. "Perto do Coração Selvagem". In: *A Sereia e o Desconfiado*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1965, p. 47.
- (11) Mendillow, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Porto Alegre, Globo, 1972, p. 193.
- (12) Mendillow, A.A., op. cit., p. 216.
- (13) Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, L I, cap. XXII, p. 73.
- (14) Cf. Mendillow, A.A., op. cit., p. 208.
- (15) Cf. Moisés, Massud, po cit., p. 191.
- (16) Meyerhoff, Hans. *O tempo na literatura*; trad. de Myriam Campello. São Paulo, McGraw Hill do Brasil, 1976.
- (17) Meyerhoff, H., op. cit., pp. 48 – 9.
- (18) Sá, Oga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979, cap. IV.
- (19) Na primeira edição do livro, a frase de Joyce está colocada logo abaixo do título do capítulo I: "O Pai".
- (20) Joyce, James. *The Portrait of the artist as a young man*. With an introduction and notes by Harry Levin. New York, The Viking Press, 1949, pp. 431 – 3.
- (21) Cixous, Hélène. "L'approche de Clarice Lispector". In: *Poétique*, Paris, Seuil, nov. 1979. pp. 408 – 419.
- (22) "Pedro Bloch entrevista Clarice". In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 4 julh. 1964, p. 99.
- (23) Campos, Haroldo de. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos e apresentação por Haroldo de Campos*. Rio de Janeiro, Agir, 1967, p. 16.