

Clarice
Lispector
100
ANOS
entre
outras
artes

A ficção apolíneo-dionisíaca de Clarice Lispector

The apollonian-dionysian fiction by Clarice Lispector

Gregory Magalhães Costa*

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Recebido em: 23/05/2020

Aceito para publicação em: 31/05/2020

Resumo

A ficção de Clarice Lispector atravessa da imagem plástica apolínea do dia à excessiva música dionisíaca da noite, conforme conceituado por Nietzsche, o que será demonstrado interpretando os romances da autora, mais detidamente a ascensão inteligível de *Perto do coração selvagem*, a catábese sensível de *A paixão segundo G. H.* e a catarse harmônica de *Água viva*, sob perspectiva artística, filosófica e sociopolítica como um drama cultural da civilização ocidental contendo uma proposta original e originária de existência humana.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Apolo. Dioniso. Catarse.

Abstract

Clarice Lispector's fiction goes from the Apollonian plastic image of the day to the excessive Dionysian music of the night, as conceptualized by Nietzsche, which will be demonstrated by interpreting the author's novels, more closely to the intelligible rise of *Near to the Wild Heart*, the sensitive katabasis of *The passion according to G. H.* and the harmonic catharsis of *Água viva*, under an artistic, philosophical and sociopolitical perspective as a cultural drama of Western civilization containing an original proposal of human existence.

Keywords: Clarice Lispector. Apollo. Dionysius. Catharsis

* Professor Adjunto da UERJ.

Lattes: <<http://lattes.cnpq.br/4620558138460020>>.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2670-153X>>.

E-mail: gregorymagalhaescosta@gmail.com

Introdução

O projeto literário de Clarice Lispector consiste na conversão em ritmo de transe da clausura apolínea inteligível da ordem diurna em excessividade dionisíaca sensível da paixão noturna e em tensão harmônica catártica num movimento epifânico, que vai do mais humilde chão do cotidiano ordinário a vivências extraordinárias. Lúcia Helena detecta que Clarice “constrói o inesperado no comum” (1997, p. 88) e Roberto Corrêa dos Santos fala em “elementos que, saídos da ordem do banal, produzem de súbito luz própria” (1987, p. 72). Talvez por isso Alfredo Bosi (1994) a situe na vertente intimista de nossa literatura e Olga de Sá (1979) verifique uma introspecção profunda.

Já Antonio Candido (2004) advoga a intenção de levar a língua a domínios pouco explorados, forçando-a a se adaptar a um pensamento cheio de mistério, capaz de nos fazer penetrar nos labirintos mais retorcidos da mente, sem se tornar um romance de análise psicológica, mas mostrando o drama de ser em toda a sua interioridade e profundidade. Oswald de Andrade (apud NUNES, 1973) a coloca como uma das continuadoras das altas cogitações estéticas da Semana de Arte Moderna de 22, “situando a escrita de Lispector num ‘entre-lugar’, em que representação e transgressão encenam seu difícil encontro” (1997, p. 14), segundo Lúcia Helena. De modo que a trama imagética é instaurada no drama apolíneo das ações que se embate com o dionisíaco das paixões.

Um dos grandes feitos filosóficos de Nietzsche foi demonstrar, numa era eminentemente racionalista do *cogito* cartesiano, criticismo kantiano, dialética hegeliana, que a cultura helênica não foi meramente apolínea, mas também dionisíaca: “os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo, estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dioniso” e complementa: “esses nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma com a outra” (2005, p. 5).

A arte apolínea instaura a dimensão do princípio otimista, da bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno. Apolo é o pai de toda arte plástica e Deus¹ do aspecto imóvel da beleza, por meio da medida, da eterna juventude, da representação onírica, da força imagética da verdade mais elevada, do conhecimento verdadeiro, da perfeição desses estados, por meio de conceitos, do cognoscível, da delimitação comedida, do sol, da luz, que se revela no brilho, de modo que “seu olho precisa ser solarmente calmo” (2005, p. 7).

A arte dionisíaca funda a dimensão da embriaguez extática do sofrer, da apoteose, do arrebatamento e idealização da orgia, da desmedida da natureza, que se revela em prazer, sofrimento e conhecimento, do sobrenatural irracional, pela pulsão da primavera ou pela bebida narcótica, reconciliando homem e natureza, estado que só se deixa conceber alegoricamente. Dioniso é o Deus da música trágica, do poder comovedor do som extático da celebração e da harmonia. Nietzsche percebe que a imaginação literária do ocidente é a imagem essencialmente plástica do mito do homem, aspecto que Clarice busca derrubar.

Ela buscou conciliar trágico, plástico e lírico, tanto que Álvaro Lins (1963) entende que a originalidade da autora é ter composto o primeiro romance realmente lírico no Brasil, baseado nas contribuições literárias de James Joyce e de Virgínia Woolf. Para ele, uma das estratégias narrativas que permite este alto grau de lirismo é a forte dose de subjetividade que está impregnada em sua obra. Também Lúcia Helena percebe esta linhagem: “aproximando-se de uma tendência frequente em autoras como Virgínia Woolf e Katherine Mansfield, Lispector utiliza-se do fluxo da consciência para manifestar os estados pré-lógicos de suas personagens” (1997, p. 28).

Lins ainda percebe um elemento trágico na obra clariceana ao afirmar que os fatos do livro não importam. Eliane Zagury segue a mesma linha ao indicar a “pouca importância de que se revestem os falsos motores da ação na obra de Clarice Lispector” (1971, p. 22). Ora, a tragédia, enquanto *páthei máthos*, na definição de Ésquilo (1991), ou o saber por sofrer, significa que, neste estilo, se encenam os efeitos dos acontecimentos nos personagens e não a ação em si. Assim, os fatos não importam, mas sim os efeitos deles.

¹ Grafamos Deus com a primeira letra maiúscula, pois é assim que se encontra tanto na obra de Nietzsche quanto na de Clarice Lispector.

Para não ficar em uma só definição, podemos recorrer a René Girard (1990), que define a tragédia em termos de sacrifício ritual. Desta perspectiva, a luz apolínea seria a vítima expiatória que deve ser sacrificada para emergir a noturnidade dionisíaca, que, por sua vez, se torna um novo bode expiatório, que também será sacrificado para, enfim, se realizar a real catarse da complementaridade dos opostos antagônicos agora harmônicos. Já Nietzsche (1984) descreve a tragédia em termos de união dos princípios plásticos apolíneos com os musicais dionisíacos, exatamente a perspectiva em que Clarice se situa.

Aristóteles (1998) descreve a tragédia grega em termos de expressão do terror e da piedade e sua posterior purificação na catarse. Para Nietzsche, “o horrível ou o absurdo elevam, porque só em aparência é horrível ou absurdo” (2005, p. 30), ligando-os à força dionisíaca do encantamento. *Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G. H.* encenam o terror e a piedade da prisão na unicidade apolínea ou na multiplicidade caótica dionisíaca. Do ponto de vista nietzschiano, a piedade é “a mais estranha máscara da pulsão da vida” (2005, p. 29). *Água Viva* encena a purificação do terror e piedade na catarse da tensão harmônica desses opostos. De fato, o que se narra é o ser humano inserido de corpo e alma no drama existencial.

Por fim, Lins identifica a temporalidade da poética clariceana no plano da descontinuidade, com a inserção do passado no presente. A questão temporal na obra de Clarice é criticamente bastante convergente. Schwarz (1981) escreve que o tempo inexistente enquanto possibilidade de evolução e que um dos temas do romance é o hiato entre as estações da vida; para Antonio Candido (1970), o tempo cronológico perde a razão de ser ante a intemporalidade da ação e não se sabe se a narrativa se refere a algo passado ou em vias de acontecer; já para Silviano Santiago (1997), o tempo como evolução linear é rechaçado, instaurando um tempo atomizado, neutro e mitopoético da *durée* da satisfação do trabalho feminino, observação similar à de Ronaldo de Melo e Souza (1997), que vê a concatenação lógica das ações confutada, e de Benedito Nunes (1973), que fala em quebra da ordem causal interior em oscilações do tempo como *durée*.

A Paixão Segundo G. H. começa e termina com seis travessões que indicam a descontinuidade temporal e seu caráter cíclico de não ter início nem fim, que não meramente se repete, mas se expande, sendo isomórfico à sua evolução cíclica expansiva metamórfica, caracterizando-se, na realidade, em uma espiral espaço-temporal, tanto que sempre a parte posterior se inicia com o final da anterior. A própria escritora refuta a ideia de relato e descrição nos seus romances, como crítica em alguns artigos, em especial “O verdadeiro romance” e “Ficção ou não” (1999).

A obra de Clarice é classicamente considerada como monólogo interior, como na crítica de Lins, Nunes e Schwarz; porém, Nunes identifica o diálogo no monólogo, questão que se confunde com a da temporalidade e a do estilo, uma vez que o texto oscilaria entre passado épico monológico e presente dramático dialogal. Nas palavras de Lúcia Helena, “a complexidade da obra de Lispector revela, por vezes, que o diálogo se reduz à condição de um ‘diálogo a um’, estratégia utilizada por Lispector para questionar o estado de antagonismo insuperável que faz do diálogo um ‘monólogo a dois’” (1997, p. 20).

Ronaldo de Melo e Souza classifica esta narrativa como monodialogo, em que consciência e diálogo implicam-se mutuamente: o diálogo penetra em cada palavra, tornando-a bivocal, mobilizando todo o gesto e movimento do personagem, suscitando a trama imagética e o drama das paixões sem concatenação lógica dos fatos, escapando da definição aristotélica de tragédia. Este diálogo se consuma na pluralidade e na interação dialética das vozes de um mesmo personagem. Maria Amália Bezerra de Melo dá uma contribuição importante ao perceber que “os monólogos em *PCS* são na verdade solilóquios e não propriamente ‘*stream of consciousness*’” (1987, p. 127).

Em *Perto do coração selvagem*, a narradora é sintonizada com a personagem. Essa narrativa é desenlaçada da perspectiva da Joana-narradora presente que tenta entender o mistério de sua angústia. Assim, a Joana-narradora presente narra a passada que desembocou nela mesma. O presente se concretiza na Joana-narradora, o passado, na Joana-narrada, que tem seu vislumbre de um futuro sensível, situando a narração no presente da narradora que se confunde com seu passado narrado e com sua perspectiva futura que é tão presente quanto as demais temporalidades. Segundo Candido, “este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhestra a domínios pouco explorados [...], para o qual sentimos que a ficção não é um exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito” (2004, p. 89).

A oscilação narrativa também é percebida pelos críticos. Candido nota que “o seu drama é o de Tântalo, sempre pensando tocar o alvo e sentindo-o sempre fugitivo” (2004, p. 92) e Santiago fala em constante

transformação. A situação narrativa *figural*, definição de Franz Stanzel (1971), permite que a narradora-personagem penetre seus pensamentos, por meio do monólogo narrado, designação de Dorrit Cohn (1978), transmitindo os sentidos da mente: pensamento e imaginação, corpo, visão, audição, tato e olfato, por meio do que Aristóteles intitula fanopeia, o que faz ver; melopeia, o que faz ouvir; e logopeia, o que faz pensar; constituindo uma inovação na utilização destas técnicas que, em geral, permitem ao narrador entrar nas memórias e sentidos de vários personagens e não a uma única narradora-personagem penetrar nas próprias sensações e razões.

Benedito Nunes também compara a poética clariceana com “novelas de James Joyce e Virgínia Woolf, nas quais podemos ver os antecedentes de *Perto do coração selvagem*” (1973, p. 12), que encena a preliminaridade do ser inserido no cotidiano, adaptado às circunstâncias existentes, como advoga José Castello ao reconhecer que a unidade da narrativa de Joana é caracterizada “pelo tumulto silencioso do pensamento dela. Feito de reflexões, cogitações, imagens surpreendentes e quase insólitas” (1999, p. 442). G. H. assimila a liminaridade do ser que entra em conflito com a situação existente, no apelo de uma dupla negação, pois não é mais o que era e ainda não é completa; e *Água viva* representa a pós-liminaridade da personagem completa, plena.

Perto do Coração Selvagem e *A Paixão Segundo G. H.* encenam terror e piedade, pois Joana está presa na ordem apolínea e se aproxima, mas nunca penetra no coração selvagem da vida: é prisioneira da perspectiva inteligível do olho solar de Apolo; já G. H. é seu oposto, penetrou no coração selvagem e narra da perspectiva da paixão dionisíaca, mas está presa nela, almeja o neutro que nunca atinge, na voz de G. H.: “o horror será minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transformou em claridade” (1998b, p. 18). Ela vive naquele domínio expresso por Nietzsche: “antes de tudo se tratava de transformar aqueles pensamentos de repugnância sobre o horrível e o absurdo da existência em representações, com as quais se pudesse viver” (2005, p. 25).

O drama de Joana consiste em permanecer presa na ordem apolínea e a travessia para a paixão dionisíaca é a tragédia de G. H., que nunca atinge o neutro, o que só acontece na catarse de *Água viva*. As representações da prisão dessas personagens encenam o terror e as perversões desta clausura que causa a compaixão pelo personagem que sofre o drama como sujeito. É por isso que os correlatos objetivos que estruturam esta obra, mostrando o objeto externo para representar a situação, o sentimento interno, são de imagens mortificadas, uma vez que, na visão nietzschiana, “tão logo, porém, aquela realidade cotidiana retorna à consciência é sentida como tal com repugnância” (2005, p. 24).

Vale ressaltar que em G. H., mesmo as imagens sendo mortificadas, elas denotam o movimento dinâmico da mundividência dionisíaca, pois, como observa Nietzsche, “o arrebatamento do estado dionisíaco, com sua aniquilação de barreiras e limites habituais da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico” (2005, p. 24). A partir desta cena de mortificação no terror da compaixão, vai se desenhando a complementaridade da harmonia. G. H. percebe que não tem saída a não ser adorar apaixonadamente, pois foi esta a dimensão que atingiu pela experiência que narra, entendendo-a enquanto a rememora. Chegou a hora de ultrapassar o horizonte habitual de expectativa existencial.

A fuga apolínea de Joana

Perto do Coração Selvagem, de 1944, é composto por justaposição descontínua de imagens e de episódios autônomos, que alternam as vivências do passado com as do presente, na sucessão desordenada de iluminações instantâneas que se multiplicam desconexas, solitárias e incomunicáveis, em que sua protagonista, Joana, se encontra cheia de frustrações e conflitos, inquieta e reflexiva, vítima da cultura ocidental esquizofrênica, de modo que representa um complexo cultural e não um psicológico nem um problema patológico. Esta narrativa é desenvolvida em base apolínea, tendo seu drama no vislumbre do dionisíaco que atrai e repulsa a personagem, que se aproxima, mas nunca consegue penetrar no coração selvagem da vida, que é o coração não domesticado pelas fórmulas.

Por isso, Candido observa que “Clarice Lispector aceita a provocação das coisas à sua sensibilidade e procura criar um mundo partindo das suas próprias emoções, da sua própria capacidade de interpretação. Para ela, como para outros, a meta é [...] buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem” (2004,

p. 90). O drama de autorreconhecimento de Joana consiste em permanecer enclausurada numa vida limitada pela norma apolínea, dividida entre os apelos do corpo e os da alma, buscando dizer o indizível e narrar o inenarrável, na confluência de seu drama com o da própria narrativa. Trata-se de uma mulherilhada no espaço monádico da subjetividade² e em busca de si, que não consegue se aproximar dos outros. Também Melo percebe que “a narrativa clariceana aparenta ser monocêntrica, mas na verdade a dualidade é sua principal característica [...]. Em *PCS*, as personagens são bipartidas” (1987, p. 126).

Joana está cindida numa dupla negatividade: sua vida já não é humana, mas ainda não está na vida em si mesma, ou seja, está dividida entre os apelos do corpo e da mente, onde se encontra presa, sobretudo pela relação complicada e objetiva que tem, não tendo, com os homens da sua vida, começando por seu pai, que representa o poder patriarcal: “a máquina do papai batia tac” (1998a, p. 13); passando pelo professor que “parecia um gato castrado” (1998a, p. 114); com o marido Otávio, “sentiu-se um galho seco” (1998a, p. 32); até chegar ao seu igualmente frio e seco amante, que tinha “cheiro de maçãs velhas, doces e velhas” e a deixava com “braços vazios” (1998a, p. 187). Entre eles, o amor e o desamor não se distinguem. O que a distingue é não encobrir a ausência de vitalidade.

Ela costumava ser excessiva, cheia de imaginação, mas é tolhida por essas figuras masculinas fortes em sua vida: seu pragmático pai maquinal, acomodado marido burguês, egoísta professor indiferente, autocentrado amante interesseiro. Não se trata de um drama psicológico, mas do próprio drama da cultura ocidental que conheceu sua cisão fundamental na alegoria da caverna, representada no Livro VII da *República* de Platão (1976). Assim, os personagens são prisioneiros da subjetividade, do autoespelhamento, opacos, alheios uns aos outros. O momento de cisão de Joana, em que ela se enclausura, é quando sua tia insuportável, não por acaso, denominada Armanda, a chama de víbora, palavra que se torna índice poético, simbolizando a protagonista, que introjeta todas as vozes e se assume como víbora. A separação de corpo e alma causa a perversão do ser.

Somente Joana decide evadir-se da prisão da caverna da subjetividade, como observa Candido ao afirmar que ela “nada pode, [...] mas possui uma virtude que a nem todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo” (1970, p. 130). José Castello concorda ao afirmar que o romance “é também pautado pela ânsia de reconhecimento e conquista de independência da protagonista, mas nos limites apenas individuais, seja conjunção de corpo, instinto, sensibilidade, percepção, inteligência, reflexão” (1999, p. 443), complementando que “é o desfecho de uma etapa de vida, com abertura para um novo começo, mas tão desconhecido quanto a própria protagonista se desconhece” (1999, p. 443).

Sua trajetória é encenada desde a visão infantil, passando pela juvenil, até chegar à adulta, representando o seu drama da ascensão ao inteligível celeste de Platão, nunca mais conseguindo descer do alto da montanha castanha e estúpida que se sente, em sua realidade petrificada, refletindo a vida de pedra de uma mulher perdida de si. Esta imagem é um dos muitos correlatos objetivos da obra, termo de T. S. Eliot, para quem

the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked³ (1921, p. 49).

O quarto de janelas fechadas é o correlato objetivo do sujeito enclausurado no espaço monolítico da subjetividade. Joana sente, desde pequena, que as coisas são muito abstratas, só tendo contato com o simulacro. Seu problema é epistemológico e ontológico, pois vive na divisão cartesiana entre sujeito e objeto e na clausura do ser em si da subjetividade monádica postulada por Leibniz. Em vez de ter contato com a coisa, ela só tem contato com o objeto, com o conceito da coisa. Nietzsche evidencia que “a essência da coisa

² Espaço monádico da subjetividade é uma referência ao postulado de Leibniz do princípio de individuação, que entende os entes como mônadas ou substâncias espirituais ou, resumidamente, razão pura ou necessidade lógica, contrapondo-se, ao mesmo tempo, ao dualismo cartesiano e ao monismo espinosiano.

³ A única maneira de expressar emoção na forma de arte é encontrar um “correlato objetivo”; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que deve ser a fórmula dessa emoção particular, de modo que, quando os fatos externos, que devem terminar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada (tradução do autor).

é inalcançável para o pensamento” (2005, p. 38). O conceito é o simulacro da coisa. O inteligível na linguagem se traduz em conceito, signo. O mundo à volta da protagonista é descarnado, vazio. As coisas se imobilizam em uma cosmovisão estática.

Hannah Arendt indica que a filosofia desde Platão pensa por conceitos, mas na modernidade passa a desconfiar deles: “a destruição kantiana do antigo conceito de ser tinha como propósito estabelecer a autonomia do homem” (2002, p. 21), o que Kant chama de dignidade humana. Assim, ele liberta o homem do contexto universal do ser em que o homem é uma coisa entre coisas e “ao destruir a antiga identidade entre ser e pensamento destruiu também a noção de uma harmonia preestabelecida entre homem e mundo” (2002, p. 22). É justamente essa harmonia que Clarice quer reestabelecer, porém entendendo que a libertação inteligível desse conceito se tornou outra prisão humana.

Na luta pela libertação do inteligível, há o combate entre masculinidade celeste dos deuses olímpicos e feminilidade da terra sensível dos deuses ctônicos: “não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra” (1998a, p. 68). Por isso, há uma infinidade de correlatos objetivos de imagens mortificadas como a orelha grande, cor-de-rosa e morta que representa como Joana vê (ouve) as coisas, que, para ela, são mortas, ela só gosta de ouvir as notas puras. Há a boneca Arlete, que morre atravessada por um carro, representando a própria Joana morta e dividida, como que por um atropelamento, que é como ela se sente. A filha, a fada, o carro azul eram senão Joana.

Na verdade, ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. E é nesta divisão entre apelos simetricamente opostos que a estrutura dialógica da obra se expressa: “um pássaro que vem e volta, não sabia decidir-se, se ficava triste ou alegre, se calma ou agitada” (1998a, p. 140). As imagens de sua prisão inteligível se justapõem descontinuamente com as imagens sensíveis, sendo mortificadas porque ambos os planos são prisões e as coisas se imobilizam em uma mundividência estática, mas ambos devem ser percorridos para se alcançar a harmonia.

O inteligível de Joana vai tornando tudo à sua volta inteligível, seco e morto: “seus pensamentos eram, depois de erguidos, estátuas no jardim e ela passeava pelo jardim olhando e seguindo seu caminho” (1998a, p. 20) e “ela só veria o que já possuía dentro de si” (1998a, p. 21), ou seja, o seu exterior é isomórfico ao interior. A subjetividade do sujeito só pode conhecer a objetividade do objeto. A própria estrutura arquitetônica da obra está subdividida em capítulos, o que é significativo, pois representa na estrutura narrativa a cisão de Joana entre a prisão inteligível e sua vontade de conhecer o sensível. Ela quer resgatar o sensível que está recalcado. Para se dedicar ao sensível, é preciso trabalhar com imagens e não com conceitos.

Narrado em seus momentos epifânicos, que não se trata do natural em oposição ao sagrado, mas de uma aparição extraordinária que pode surgir da coisa mais ordinária, o capítulo “Banho” alterna e contrapõe imagens sensíveis e inteligíveis. A umidade sensível do vapor e da água quente fazem Joana, adolescente, cair no abismo do mundo sensível descobrindo seu corpo que floresce e produz imagens: “alisa cintura, quadris, sua vida” (1998a, p. 60). Alisar a vida é estimular a própria fonte de onde toda vida brota, ou seja, ela está nascendo para a vida, que é o próprio corpo. Imersa num mundo líquido e morno, sofre o impacto de imagens de um corpo sensível que alegremente se descobre.

Joana tem seu vislumbre do corpo sensível, que se ilumina neste instante, conforto, descobrindo-o, mas logo sofre novo retorno à prisão inteligível, desconforto. As imagens inteligíveis neutralizam o arrebatamento do corpo. As outras moças mortas sobre a cama, imóveis, é o correlato objetivo da própria visão do internato, que as mortificava, inclusive Joana, que tem de rezar por causa do pecado (da carne) que cometeu no banho. Dentro do inteligível, qualquer contato com o corpo é pecaminoso, perverso, desconfortável. O internato se torna imagem da repressão, em que tudo tem de ser recalcado. Mais uma vez, Joana sofre o impacto desvitalizante do espírito.

Para Joyce, a literatura não deve representar tudo o que existe: na vida, há momentos de calma, inativos, e de iluminação, ativos, este é que é fundamental, em que algo irrompe, acontece para o bem ou para o mal. A literatura deve narrar os momentos ativos, fundamentais para a vida humana, que são os epifânicos, pois estes são significativos para a nossa existência. Ele é o mestre da narrativa epifânica, nunca narrando do ponto de vista do narrador, mas sempre dos personagens. Melo destaca este fato: “note-se que a epígrafe de *PCS* é uma citação do livro de Joyce *Retrato do artista quando jovem*. – Através das visões epifânicas, Joana foge ao tempo sucessivo e ingressa na eternidade” (1987, p. 126). E realmente Joana tem vislumbres, se

aproxima, mas nunca penetra no coração selvagem: “também eu. Nunca entrei no meu coração” (1998a, p. 151).

Ela está presa ao inteligível para onde se sublimou em criança e tem vislumbres do corpo sensível que deseja e que, em momentos esporádicos da sua vida, principalmente nos limites, se expressa. A mulher da voz habita a perspectiva sensível e prenuncia uma continuação de Joana, sendo, justamente, o outro lado dela, que descobre ser uma mulher sem corpo. Melo nota que “a Mulher da Voz, [...] antes de ser despertada [...], não tem consciência de seu inexorável destino” (1987, p. 128). A mulher da voz é G. H. tentando se libertar da inteligibilidade de Joana: “o fim da lucidez de Joana misturou-se ao navio torto sobre as ondas, movendo-se” (1998a, p. 172). O fim da obra vem a encenar a morte de Joana e o nascimento da outra: “as coisas espichavam-se no quarto, o fim de uma dando mão ao começo da outra”, o fim de Joana, já sem se prender a raciocínios, dando mão ao começo de G. H. fundindo-se “mais em sensações do que em pensamentos” (1998a, p. 191).

Vale lembrar que mão representa o tato sensível, além de remeter à obsessão de vida e morte de Lady Macbeth, “e tão forte era a presença da outra na casa que os três formariam um par” (1998a, p. 166). Aqui estamos interpretando que a outra que nasce é G. H., pois a descrição, “orelhas grossas [...], com um fundo de caverna [...], os lábios úmidos” (1998a, p. 167), cabe perfeitamente nas características de G. H. em sua liminaridade sensível dionisíaca. A própria Joana chama pela catábase, por G. H.: “das profundezas chamo por vós” (1998a, p. 199).

A morte-renascimento é representada em pequenas alegorias que interagem de forma caleidoscópica. Esse espectro imagético representa a desordem, o caos, a velocidade alucinante da queda. Na voz de Joana: “um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, [...] sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer” (1998a, p. 201). Neste sentido, catábase é baixar da idealidade à realidade. A descida ao inferno poematiza a revelação de que a norma do dia é suspensa da paixão da noite. Melo lembra como, a partir da paixão de G. H., “a união com o eterno é qualificada como infernal [...]. Clarice reconhece o instante eterno como o único verdadeiro” (1987, p. 126).

O inferno aqui não é o cristão, mas significa o inferior que é o sagrado e não o superior celeste. As culturas matriarcais costumavam ter a terra, de onde tudo brota, como o sagrado. O feminino está ligado ao noturno, à caverna sensível, ao sentido da vida, ao aspecto criador da natureza. Vale lembrar que, segundo fragmento de Heráclito, Dioniso é o *Hades*. Com a cultura patriarcal, emerge o celestial olímpico e o inferno passa a ser infernal. Esse patriarcalismo dicotômico sacraliza a alma e condena o corpo. Quando Zeus sobe ao Olimpo, a terra (corpo) deixa de ser sagrada e passa a ser o céu (inteligível).

Zeus representa o supremo que expulsa os outros para regiões infernais, suplantando os deuses pela ideia de um Deus supremo. O helenismo é matriz arquetípica do humanismo. O império da subjetividade torna-se réplica humana do império da divindade olímpica. A humanização dos deuses culmina na divinização do humano, tornando-o o centro unificador do sentido do mundo. O regime de autorrepresentação do sujeito converte o homem em protagonista único da história. Na maioria das religiões, Deus está num mundo celeste e não na terra, a verdade não está aqui, gerando uma cultura esquizofrênica. Com o teísmo, começa e se intensifica a culpa no mundo, o pecado. Lúcia Helena identifica que Clarice aborda “a culpa original, a náusea, a origem da vida e da criação, a pergunta pelo sentido da existência. [...] Os livros de Lispector inserem estas questões no cotidiano de seres [...] perdidos em suas próprias indagações” (1997, p. 36).

A metamorfose dionisíaca de G. H.

A Paixão Segundo G. H., 1964, é narrada por sua protagonista enclausurada na subjetividade dionisíaca da matéria pura, se perdendo na paixão diluvial de si mesma, por perder a forma humana de vida, que é a cultura ocidental dicotômica. A forma humana de vida não é a vida em si mesma, mas a visão que se dá dela, idealidade abstrata, cisão, separação, clausura. A vida em si mesma é a que vibra no real, não separa orgânico e inorgânico, vida e morte, é o coração selvagem da vida: “a vida em mim os havia retido para que um dia enfim desabrochasse essa matéria desconhecida e feliz e inconsciente que era finalmente: eu! eu, o que quer que seja” (1998b, p. 53).

Essa paixão traduz uma desorganização profunda, que é a maior organização possível, em que o próprio Cosmo vai se expandindo e recriando. G. H. perde a própria tradição espiritualista da cultura ocidental. Seu canto é dionisíaco, pois Dioniso é filho de um imortal, Zeus, e uma mortal, Semele, sendo o Deus metamórfico, guardião da euforia diurna vital e da disforia noturna mortal, representação maior da narradora-protagonista dividida entre os apelos do mundo sensível e do inteligível.

A protagonista parte do pico luminoso de sua sala de jantar para o obscuro quarto de empregada. G. H. é o resultado da metamorfose renunciada por Joana, que tem vislumbres da noturnidade dionisíaca, mas nunca a alcança. G. H. já passou pelo estágio da ordem apolínea e está recém adentrada na paixão dionisíaca, se perdeu na paixão diluvial da vida em si mesma, perspectiva da qual narra sua metamorfose, que coincide com a da narrativa, com o movimento explicando a forma. Ela própria afirma que ficaria contente se o livro fosse lido apenas por pessoas de alma já formada, ou seja, esta obra é para ser lida por pessoas que já superaram o inteligível do espírito puro.

A paixão de G. H. inicia com a perda da forma humana de vida, retirando sua terceira perna, a perna ideal que a tornava um tripé estável, equivalendo ao terceiro olho, o olho solar de Apolo ou o eidético de Platão, significando desligar-se do inteligível, apartar-se da tradição espiritualista da cultura ocidental. Para Bosi, “a terceira perna é o supérfluo que parece essencial: tudo aquilo que impede o espírito de caminhar com as forças nuas do próprio ser. E a ‘paixão’, o contato da mulher com o inseto esmagado consumam o sacrifício de todo entulho psicológico” (1994, p. 425). Sua paixão equivale à desorganização profunda, da qual tem medo, embora esteja decidida a permanecer perdida, o que lembra a reflexão nietzschiana de que “desde o mais alto prazer ressoa o grito de terror, o anelante soar do lamento por uma perda irreparável” (2005, p. 13).

Os nomes das personagens e os títulos das obras já antecipam seu tema, tom e motivo. Joana é o próprio nome que a representa, se torna a própria imagem de alguém que se perde no conceito inteligível do nome. A redução fenomenológica do nome de G. H. já denuncia sua prisão na perspectiva sensível, uma vez que ela só tem a superfície palpável dele, é um nome sem substantivo, sem substância, sem essência. Já a personagem de *Água Viva* sequer tem nome, representando a harmonia, integração entre palavra e silêncio, “eu me ultrapasso abdicando de meu nome e então sou mundo” (1998c, p. 44), ou seja, agora sequer tem nome, porque não possui mais diferenças, constituiu-se num mito, sacrificou suas identidades anteriores de Joana inteligível e G. H. dionisíaca e gerou a catarse do silêncio poético em harmonia entre os opostos.

O título *Perto do Coração Selvagem* já denuncia o drama de Joana que sempre se aproxima, mas nunca penetra no coração selvagem da vida. Nas palavras de Schwarz, “Joana observa-se, lúcida e fina, mas não se alcança” (1981, p. 54). *A Paixão Segundo G. H.* já prepara o leitor para uma narração da perspectiva excessiva da paixão dionisíaca noturna e *Água Viva* é um animal transparente, neutro, sem racionalidade ou sensibilidade, apenas devém em seu mundo líquido, embora possa queimar, causando dor, representando a natureza, Deus, a vida.

O próprio movimento narrativo encena a substância e sentido da obra já que G. H. faz a transição entre a sala clara, passando pelo corredor claro-escuro, até chegar ao escuro quarto de empregada. Ela joga seu cigarro aceso abismo abaixo, representando imagética e alegoricamente sua catábase: G. H. acesa caindo no abismo do alto pico de uma cobertura, que corresponde ao subtítulo de um artigo que não leu, e que evocava seu drama: “perdida no inferno abrasador de um cânion, uma mulher luta desesperadamente pela vida”. Por projetar sua vida, ela só se lembra do subtítulo, sem se recordar do título nem sequer ter lido o texto, pois ele já dizia tudo e, assim, o resto se fez inútil, sem sentido.

Além de o percurso da sala clara ao quarto escuro representar às avessas o movimento cognitivo da cultura ocidental do mundo inteligível da luz do conhecimento ao sensível da escuridão, também possui uma dimensão política classista, assim como o mito da caverna platônico, em que os políticos e cidadãos da pólis são prisioneiros da caverna e apenas os filósofos seriam capazes de escapar do mundo sensível e acessar a suposta verdade inteligível do mundo real, das coisas como realmente são e não apenas seus simulacros. G. H. executa o percurso simetricamente oposto ao proposto por Platão, indo da luz inteligível da sala e se atirando no abismo sensível da matéria pura. Quando o filósofo volta à caverna para contar a verdade, ela não é bem aceita, e ele é assassinado. Se a protagonista busca alguma verdade, ao menos, a verdade de si, então ela estaria na paixão dionisíaca, no coração selvagem da vida, e não na luz racional.

Com isso, se a verdade, ao menos o real, está na caverna escura da cosmovisão sensível, na embriaguez dionisíaca, ela também não estaria na sala de estar clara da classe média sedentária, e sim no quarto dos fundos da classe trabalhadora ocupada, explorada. A luz racional do sedentarismo da classe média só se libertaria pela descoberta da matéria pura do corpo sensível da noturnidade da classe trabalhadora explorada. Sugestão no mínimo explosiva, com um quê de revolucionária. O que significa os desenhos rupestres de uma empregada doméstica levarem uma mulher de classe média a uma epifania de salvação? A libertação dependeria das classes trabalhadoras mais exploradas? Se o caminho cognitivo da cultura ocidental, segundo Lispector, leva da luz do dia à caverna noturna, o político-social leva da casa grande à senzala.

Emma Goldman fornece uma chave de leitura ao falar sobre autoridade: “no campo político, o progresso consiste em afastar-se cada vez mais da autoridade do chefe da tribo, do clã, do príncipe e do rei, do governo e do Estado. [...] E culturalmente, ele é o resultado de tudo o que se realiza algures, independência política, intelectual e psíquica cada vez maior” (1998, p. 25). A autoridade de G. H. é invertida, agora é a empregada, com seus desenhos, que exerce poder sobre a patroa, numa verdadeira abolição carnavalesca das hierarquias apontada por Bakhtin. Para G. H. atingir o neutro, terá de se libertar de toda hierarquia social, pois no instante-já da catarse divina não há hierarquias.

Goldman sustenta que “o indivíduo é a verdadeira realidade da vida, um universo em si. Ele não existe em função do Estado, ou dessa abstração denominada ‘sociedade’ ou ‘nação’, e que nada mais é que um ajuntamento de indivíduos” (1998, p. 26). Para ela, “a individualidade é a consciência do indivíduo de ser o que é, e de viver essa diferença. É um aspecto inerente a todo ser humano e um fator de desenvolvimento” (1998, p. 26). Nietzsche observa que “no original ditirambo primaveril do povo, o homem não quer se exprimir como indivíduo, mas sim como homem representante da espécie” (2005, p. 36).

G. H. busca exatamente essa consciência de ser o que é, representante da espécie, pelo sensível, pois se sente estrangeira em seu próprio país, em seu próprio lar e em seu próprio ser. Goldman arremata que “a própria essência da individualidade é a expressão, o sentido da dignidade e da independência, [...] é um todo individual, um todo que evolui e se desenvolve” (1998, p. 27). Vale ressaltar que a filósofa militante está criticando o individualismo de direita que considera ser a expressão do egoísmo, da tirania política e da opressão social, ao qual ela opõe o indivíduo social, independente, autônomo.

A libertação existencial também terá de ser social e política. Neste sentido, o progresso da civilização se caracteriza pelo questionamento do divino, do mistério e da verdade eterna, inteligível, na substituição gradual do abstrato pelo concreto. O indivíduo é o gerador do pensamento e do ato libertador, que, ao sonhar com um mundo segundo o seu coração, ilumina o caminho das grandes realizações. Como se livrou da uniformidade inteligível, G. H. tem de se livrar da sensível para atingir a unidade neutra, pois, como decreta Goldman, “a melhor muralha da autoridade é a uniformidade” (1998, p. 34).

O que podemos concluir com isso? A luz inteligível corresponderia a uma perspectiva de classe média, talvez pela possibilidade da vida sedentária, da ociosidade, da oportunidade de cursar universidades etc., e a noturnidade sensível equivaleria à matéria pura do corpo embriagado do povo, talvez por sua sina ao trabalho braçal, potencializando suas forças físicas e aguçando os sentidos, restando pouco tempo para qualquer tipo de reflexão. Deixar a racionalidade fria de classe média para atingir a materialidade bruta do corpo sensível da classe trabalhadora seria o caminho da salvação, mas ainda não da libertação em si, que viria da mediação entre o apolíneo de elite e o dionisíaco dos explorados, na sua difícil e sutil conciliação.

Lúcia Helena percebe que Lispector “trabalha com a inclusão, a luz e a sombra, o verso e o averso das coisas transmutadas em palavras, e revisita o campo minado e o canto escuro do sentido” (1997, p. 20). A perspectiva de G. H. é dionisíaca noturna, em que começa a expor o caráter alucinatório da forma sensível: “sem dar uma forma, nada me existe” e anuncia o caos noturno: “uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão da carne infinita é a dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços [...] – então ela [...] será de novo a vida humanizada” (1998b, p. 93). Essa fragmentação da carne sensível é representada na estrutura arquitetônica atravessada por travessões que simbolizam o eterno retorno ao corpo sensível.

A narradora em alguns momentos conversa diretamente com o leitor, mas na verdade se refere a si mesma: “eu te salvarei deste terror e quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo” (1998b, p. 99). G. H. confessa que vive seu suave pré-clímax que “foi até agora a minha existência”

(1998b, p. 27). Essas imagens que remetem à liminaridade se perpetuam: “um passo antes do clímax, [...] da revolução, do amor, [...] da vida – que, por uma espécie de imã ao contrário, eu não transformava em vida” (1998b, p. 28). Assim, ela ainda não precisa da catarse, apenas da liminaridade pré-harmonia: “eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor” (1998b, p. 28). Segundo a narradora pintora de *Água viva*, “antes de me organizar, tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me” (1998c, p. 62).

Chegamos ao momento culminante da metamorfose de G. H., sua epifania dionisíaca, no seu movimento de composição de gênese ao apocalipse. O movimento de origem e destruição – da vida surgindo da morte e a morte da vida – é o movimento fundamental da poética clariceana. Por isso que G. H. descreve o seu itinerário existencial assim: “caminho em direção à destruição do que construí, [...] para a despersonalização” (1998b, p. 173). Seu percurso é o da destruição do individual inútil. G. H. quer descer à terra, habitar o corpo, no trânsito iniciático da travessia do humano para o inumano.

No quarto, há imagens que o conformam à caverna: “o alívio era de eu caber no desenho mudo da caverna” (1998b, p. 65). Foi Joana quem deixou o desenho ali, tanto que o nome da empregada é uma corruptela do seu, Janair, como quem deixa sua história registrada em desenhos rupestres para G. H., se tornando sua própria casa sensível: “há muito tempo, fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei das profundezas escuras até hoje” (1998b, p. 114), e conclui: “nunca havia mudado de forma desde o tempo em que me haviam desenhado na pedra de uma caverna” (1998b, p. 65). G. H. alcança a altura de poder cair e renuncia a catábase final.

O momento culminante é aquele em que G. H. lambe a gosma da matéria bruta ancestral, mais antiga do que toda a humanidade. Sua experiência com a barata significa uma força de afirmação da subjetividade, rompendo uma clausura muito forte, a da vida sensível, a do sujeito centrado em si, a ponto de G. H. negá-la. Barata é aquilo que não é humano, restrita ao determinismo biológico, enquanto o humano pode determinar sua própria vida. Mastigar a barata é desumano, mas não inumano, superar o nojo a ela é a antropomorfia ideal invertida em zoomorfia material. A interpretação de Castello segue o mesmo sentido: “as reflexões e cogitações que compõem a narrativa sugerem uma reversão à unidade primordial, ponto de partida da origem do ser que se diversifica em seres, dentre os quais o homem” (1999, p. 444).

Sacrificar o humano é tornar-se sagrado. O sacrifício que redime o humano é o autossacrifício. A barata não tem espírito, é matéria pura e o mundo inteligível repugna e renega a carne. G. H. precisa entrar em contato com a matéria, pois é uma alma sem corpo e a barata, um corpo sem alma, e, ao mastigar a barata, experimenta, entra em contato com a matéria pura, procura encontrar o corpo para equilibrar com sua alma e superar a dicotomia. Ela não sai do inteligível para o sensível, busca reconciliá-los e percebe que, se conseguiu no passado, o tendo perdido, pode ser recuperado, o que acontece em *Água viva*. Este ato representa também o líquido seminal fecundante de toda a vida. Mais uma vez, é a vida surgindo da morte e a morte da vida.

Assim, o ser se conecta com sua ancestralidade primordial da matéria, vira pura matéria, puro corpo pulsante dionisíaco. No coração da matéria está a pulsação de Deus, o Deus imanente na natureza, o que vai contra o Deus ocidental que está sem matéria, despreza a matéria: “o que eu gostava na natureza era o seu inexpressivo vibrante” (1998b, p. 142). O Deus de Clarice pulsa. Em Clarice, a matéria está impregnada de energia, é sacralizada num Deus neutro ao mesmo tempo matéria e espírito. A natureza é o oratório mudo de Deus. O ato sexual se consuma então na plenitude da união espírito-matéria, em que *Eros* se converte em amor sexual e amor à vida.

O importante é ser artista da própria vida, é criar, se criar, findar a dicotomia corpo/alma, ultrapassar o corpo inexpressivo, acabar com a personalidade (da cultura ocidental). A catarse em G. H. é a troca voluntariosa da alma pelo corpo, não é mastigar a barata, que é o primeiro passo para confrontar a supremacia do inteligível: “a atualidade simultânea já não me assustava mais e enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade, e sua realidade agora sensível: na última extremidade de mim eu podia sorrir, enfim: a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro” (1998b, p. 179). A paixão de G. H. se consuma no amor do neutro.

A reconciliação da plástica apolínea com a música dionisíaca em *Água viva*

Em *Água Viva* (1973), a própria civilização ocidental vai rememorando como pintou o quadro de sua humanidade cindida que agora se integra na tensão harmônica entre os supostos opostos das artes plásticas apolíneas e da música dionisíaca, através da travessia existencial de uma pintora inominável, que transcendeu qualquer necessidade lexical. Trata-se de uma pintura livre da dependência da forma, em música coral, que se confunde com a natureza, com Deus: “a natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? A própria palavra final que não é nunca mais eu. Os séculos cairão sobre mim [...], uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras” (1998c, p. 38), encenando o diálogo da cultura ocidental consigo mesma.

O romance já se inicia com o anúncio da libertação: “nada me prende mais” (1998c, p. 9) e da harmonia dos polos não mais opostos: “aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano de dor de separação, mas é grito de felicidade diabólica” (1998c, p. 9). Essa narrativa se dá em alegorias estruturadas na harmonia entre opostos dicotômicos, agora harmônicos. Lúcia Helena observa que, “em *Água viva*, este esquema binário já não é mais possível” (1997, p. 85). O sentimento de terror e piedade sofreu sua catarse: “eu te salvarei deste terror” e “quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo” (1998b, p. 99).

Por ser narrativa catártica, se debruça sobre a própria linguagem, em que enredo e fato, mínimos nas outras obras, são praticamente abolidos. Olga de Sá (1979) ressalta essa fabulação/ação romanesca mínima. Roberto Corrêa dos Santos nota que “a avaliação, como gestos do bailarino hindu, faz parar o andamento do que se costuma chamar ação da narrativa, criando a ação da linguagem” (1987, p. 74). Similar a Schwarz que analisa: “os momentos psicológicos, construídos cada qual a partir de seus elementos mínimos, não podem se inserir num desenvolvimento de cunho histórico” (1981, p. 55). Dimensão que não passou despercebida por Lúcia Helena num entendimento de que, “em *Água viva*, ocorre um grau de radicalidade extrema da crise da representação” (1997, p. 59).

As únicas referências que temos da narradora-protagonista é que se trata de uma pintora pincelando em seu ateliê, como se pintasse a própria obra que lemos, no momento da leitura, um verdadeiro *work in progress*: “vou te explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado [...]. Ao mesmo tempo que eu vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante” (1998c, p. 69). Provavelmente venha daí o caráter essencialmente plástico e de linguagem dessa obra.

Lúcia Helena nota que, “com *Água viva*, a escrita de Lispector se insere na categoria dos textos ‘escrivíveis’ [...]. Ou seja, a cena fulgor vital da obra é a da própria escrita, como se aí se revelasse mais intensamente – no limiar, digamos – o aspecto transgressor da poética de Clarice Lispector”, pois “este é um tipo de texto que [...] faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (1997, p. 84). Candido fornece ensinamento lapidar sobre esse trabalho com a linguagem:

para que a literatura brasileira se torne grande, é preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado. Uma corrente dupla, de que saem as obras-primas e sem a qual dificilmente se chega a uma visão profunda e vasta da vida dentro da literatura (1970, p. 126).

Por isso, essa narrativa catártica funda sua própria visão do conceito de catarse, como transformação da oposição antagônica em complementar. Os opostos realmente se complementam em imagens simbólicas que se entrelaçam poeticamente em ritmo de transe. Percurso que se enquadra também na conceituação de Girard de sacrifício da vítima expiatória com o fim da catarse social. Há até mesmo uma dinâmica imagética simbólica que perpassa as três obras aqui tratadas.

Nietzsche ressalta que “na sequência de palavras, portanto por meio de uma cadeia de símbolos, algo de novo e maior deve ser simbolicamente representado: a esse nível tornam-se novamente necessárias rítmica, dinâmica e harmonia” (2005, p. 38). As três imagens clariceanas fundamentais que formam sua dinâmica imagética são: a de cavalos, a de portais de igreja e a de triângulos. Os cavalos, baratas, águas vivas, rios são a indicação do drama zoogônico que perpassa as suas narrativas. Essa trama imagética é a fundadora por excelência da dimensão plástica apolínea de sua obra. Para Nietzsche, “uma imagem só pode ser simbolizada

por uma imagem. A pintura e a escultura apresentam o homem no gesto, ou seja, elas imitam o símbolo” (2005, p. 33).

Joana caiu do cavalo, representação do corpo vivo e dinâmico, e não consegue reencontrá-lo: “o cavalo de onde eu caíra, esperava-me junto ao rio” (1998a, p. 71), mas o cavalo a espera no rio, símbolo de renovação, e renascerá novo: “me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (1998a, p. 202). Em G. H., o cavalo renasce novo, um relincho a acorda para sua realidade zoomórfica: “se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta” (1998b, p. 127), agora ela está na dimensão da alegria do prazer do corpo sensível: “eu havia roubado um cavalo de caçada de um rei da alegria” (1998b, p. 127) e do inferno dionisíaco: “que fizemos nós, os que trotam no inferno da alegria?” (1998b, p. 128). Já em *Água Viva*, o cavalo está livre: “deixo o cavalo correr livre” (1998c, p. 65) e tem autonomia de decidir sua direção livre da segura inteligível: “e eu, selvagem enfim e enfim livre dos secos dias, trote para frente e para trás” (1998c, p. 68).

O portão é iluminado pelo olho solar de Apolo: “como ela afundava docemente na incompreensão de si própria [...], mas a grade do portão [...] estava brilhando sob o Sol” (1998a, p. 190). Na paixão de G. H., o portão é a fronteira intransponível que não deixa voltar à luminosidade solar, mas há outro aberto para uma nova perspectiva, a material sensível: “dois portões se abriam” (1998b, p. 79), “vou ter que desistir de tudo o que deixo atrás dos portões, pois a partir dos portões não haveria diferença entre mim e a barata” (1998b, p. 81). Na narrativa catártica, o portão virou uma pintura, não há mais acesso para a simetria da ordem apolínea e assimetria da paixão dionisíaca como opostas: “foi assim que vi o portal da igreja que pintei. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz” (1998c, p. 69).

Agora, a simetria é harmonia e não repetição monótona de lados iguais. Nietzsche analisa: “a harmonia, que em seu movimento leva a Vontade da natureza ao entendimento imediato veio aqui ao mundo” (2005, p. 23). Ele conclui que “esse é um mundo totalmente encantado, a natureza celebra a sua festa de reconciliação com o homem. O mito diz que Apolo reuniu novamente o Dioniso despedaçado” (2005, p. 15). Assim, “Apolo e Dioniso, ambos os deuses saíram vencedores da disputa: uma reconciliação no campo de batalha” (2005, p. 11). De modo que a harmonia é o símbolo da pura essência da vontade.

Na obra de estreia, o triângulo ainda é só uma ideia, conceito, está longe de se consolidar: “como nasceu um triângulo? Antes em ideia? Ou veio depois de executada a forma? Um triângulo nasceria fatalmente?” (1998a, p. 172). Na canção da paixão, o triângulo é repetição, tendo a base formada pelos polos opostos, que ainda não se encontraram no vértice: “a menos que eu também me transforme num triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte de repetição” (1998b, p. 22) e “pirâmide curiosa: um triângulo reto que é feito de suas formas opostas” (1998b, p. 30). Em *Água Viva*, os polos opostos da base se encontraram na síntese: “duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria; esta [...] solução terceira: a síntese” (1998c, p. 69).

Em *Um sopro de vida*, Clarice indica que sua construção imagética se imbrica à musical, sugerindo como se mistura ao plástico apolíneo da “paisagem”, da “luz fria”:

estou ouvindo música. Debussy usa as espumas do mar morrendo na areia, refluindo e fluindo. Bach é matemático. Mozart é o divino impessoal. Chopin conta a sua vida mais íntima. [...] Beethoven é a emulsão humana em tempestade procurando o divino e só o alcançando na morte. Quanto a mim, que não peço música, só chego ao limiar da palavra nova. Sem coragem de expô-la. Meu vocabulário é triste e às vezes wagneriano-polifônico-paranoico. Escrevo muito simples e muito nu. Por isso fere. [...] Quero escrever esqualido e estrutural como o resultado de esquadros, compassos e agudos ângulos de estreito enigmático triângulo. "Escrever" existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê — é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu (1978, p. 6).

As imagens zoogônicas de cavalos seriam o tema ou ponto; as de portões, os contrapontos. Entre elas, há várias outras imagens, que seriam improvisos ou músicas incidentais. Se considerarmos variações do tema, que se entrelaçam, desembocando nos triângulos, podemos julgar que se trata de uma fuga. Se compreendermos que estes temas entram em conflito até formar um triângulo, é plausível se tratar de uma sonata. Atentando ao alto grau de improvisado existente nessa poética, é possível considerá-la um jazz, que inclui entre seus movimentos fuga e sonata. A própria narradora do instante-já sugere isso: “estou improvisando e a beleza do que improvisado é fuga” (1998c, p. 43).

Coincidentemente, o percurso da ficção de Clarice se confunde com o do jazz no Brasil e do samba-jazz, mais conhecido como Bossa Nova, o que situa sua poética entre o erudito e o popular. Embora o jazz seja originalmente um ritmo popular da cultura afro-americana dos EUA, mais notadamente Nova Orleans, ele foi exportado como um ritmo mais voltado ao erudito. Seus próprios arranjos e harmonias complexas sugerem isso. Para comprovar a influência do jazz, basta citar este trecho de *Água viva*: “sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia” (1998c, p. 21).

A seguir, seu embriagado jazz dionisíaco confirma que ela narra outras duas: “o que diz este jazz que é improviso? [...]. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa” (1998c, p. 22). O que nos remete àquela interpretação de Nietzsche de que “só a embriaguez do sentimento é bem-sucedida em elevá-la à sonoridade pura”, concluindo que “a essência da palavra se revela mais clara e mais sensível no símbolo do som em meio à intensificação do sentimento: por isso a palavra tem mais sonoridade” (2005, p. 37).

Podemos também recorrer às revelações da própria autora em *A descoberta do mundo*: “enquanto escrevo levanto de vez em quando os olhos e contemplo a caixinha de música antiga” (1999, p. 104). A seguir, nos brinda com esclarecimento sobre sua técnica criativa dionisíaca do arrebatamento: “eu não teria vergonha de dizer tão claramente que quero o máximo – e o máximo deve ser atingido e dito com a matemática perfeição da música ouvida e transposta para o profundo arrebatamento que sentimos” (1999, p. 129).

Mesmo numa obra apolínea, como *Perto do coração selvagem*, essa música é dionisíaca, perspectiva apenas vislumbrada por Joana: “as pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor” (1998a, p. 19). Ao penetrar na cosmovisão da narradora, a música acaba ganhando inevitável caráter inteligível: “a música era da categoria do pensamento, ambos vibravam no mesmo movimento e espécie. Da mesma qualidade do pensamento tão íntimo que ao ouvi-la, este se revelava. Do pensamento tão íntimo que ouvindo alguém repetir as ligeiras nuances dos sons” (1998a, p. 45). E complementa sua análise da música enquanto razão pura: “o pensamento só era igual à música se criando. Joana não se identificava profundamente com todos os sons. Só com aqueles puros, onde o que amava não era trágico nem cômico” (1998a, p. 45).

Nietzsche reconhece que pode existir uma música apolínea, mas “somente o ritmo, cuja força imagética foi desenvolvida para a apresentação dos estados apolíneos” (2005, p. 12). A música se coaduna à busca da natureza, de Deus: “a beleza das palavras: natureza abstrata de Deus. É como ouvir Bach” (1998a, p. 124). Este tipo de imagem musical transmutando pensamento em música e música em pensamento se propaga por toda parte: “eu não pensava pensamentos, porém música” (1998a, p. 72). Os exemplos são quase inesgotáveis: “enquanto a música volteia e se desenvolve, vivem a madrugada, o dia forte, a noite, com uma nota constante na sinfonia, a da transformação. É a música sem apoio em coisas, em espaço ou tempo, da mesma cor que a vida e a morte. Vida e morte em ideias” (1998a, p. 83). Até que ritmo plástico se choque com matéria sensível, não se pode ouvir a verdadeira música, assim como “não se entende a matéria e não se percebe até que os sentidos com ela se choquem, não se ouviria sua música” (1998a, p. 83).

Já em *G. H.*, a música se faz matéria, mesmo quando silencia, buscando a integração, a harmonia do neutro, do it, do instante-já: “o som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio” (1998b, p. 43). A música se torna matéria pura, bruta, primordial, como a de uma barata: “entre duas notas de música existe uma nota [...], existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio” (1998b, p. 98).

Adiante, a confirmação: “não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma – foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas” (1998b, p. 98). Essa música não quer mais se situar nos polos opostos extremos do apolíneo e do dionisíaco, quer o misterioso milagre da unidade: “a continuidade tem interstícios que não a descontinua, o milagre é a nota que fica entre duas notas de música, é o número que fica entre o número um e o número dois” (1998b, p. 169).

Água viva inicia com epígrafe de Michel Seuphor que evoca a integração das artes plásticas com a musical: “tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito” (1998c, p. 7). Já não há divisão entre inteligível e sensível, compreensão e sentidos, “não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. [...] A palavra é minha quarta dimensão” (1998c, p. 10). Agora, encontrou o neutro, o ser integral: “tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical. [...] Apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade” (1998c, p. 11). O drama da linguagem se resolve na aliança entre gesto apolíneo e música dionisíaca notada por Nietzsche: “a mais íntima e mais frequente fusão entre uma espécie de simbólica dos gestos e o som denomina-se linguagem” (2005, p. 37).

Este caminho é tortuoso, com consequentes quedas à embriaguez dionisíaca: “estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível” (1998c, p. 18). Há também ascensão aos céus platônicos: “o que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. O futuro é para a frente e para trás e para os lados” (1998c, p. 18). Dessa tensão, surge a integração do pensamento com o coração: “quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. [...] Assim, o mais profundo pensamento é um coração batendo” (1998c, p. 42).

Essa tensão harmônica, “harmonia difícil dos contrários” (1998c, p. 27), que engloba a dissonância e a desarmonia, agora é *it*, instante-já: “a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado ‘leitmotiv’. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro *it*” (1998c, p. 60). Por fim, o recurso da música infinita, melódica e harmônica: “inicia-se um som [...] que atravessa as ondas musicais sem tremor, e se repete tanto que termina por cavar com sua gota ininterrupta a rocha. É um som elevadíssimo e sem frisos” (1998c, p. 83).

Deste modo, a narradora neutra conciliaria os princípios da arte plástica apolínea, representada por Joana, com os musicais dionisíacos, contidos em G. H. Talvez seja por isso que possui a profissão de pintora, talvez também seja musicista. O feitiço trágico de sua obra seria, então, sobretudo moderno nietzschiano de união da plástica apolínea com a música dionisíaca, porém sem descartar o caráter trágico do saber por sofrer de Êsquilo. Assim, o erudito-popular se une ao clássico-moderno numa obra original e originária.

O *it* é um dos índices fundamentais de sua poética por ser um pronome neutro da língua inglesa, situado entre o *he* e o *she*, ele e ela, masculino e feminino. Yin e Young? No Tao, há a interação de Yin e Young, o que embasa a práxis clariceana do neutro, que é Deus, “o *it* vivo é Deus” (1998c, p. 28), por não ser nem bom nem ruim, é o fim das dicotomias. Voltando a René Girard, o divino é a ausência de diferenças, Deus é aquele que não possui diferenças, como o Dioniso, ao mesmo tempo homem, Deus e animal. Joana e G. H. sofrem uma *cosmofania teocrítica*, gerando o aspecto catártico do Cosmos de uma personagem inominável: “o monstro sagrado morreu” (1998c, p. 78). Clarice foi leitora e estudiosa de filosofia, inclusive a hindu, por influência da obra de Hermann Hesse, buscando a complementaridade: “basta-me o impessoal vivo do *it*” (1998c, p. 61).

Sua narrativa é iniciática, encenando a travessia da forma inautêntica de ser para a autêntica, assim como a de Hesse. Reza a lenda que Clarice teve uma febre altíssima quando leu *O lobo da estepe*. Segundo a pintora-narradora, “fecundação é a união de dois elementos de geração — masculino e feminino — da qual resulta o fruto fértil. ‘E plantou Javé Deus um jardim no Éden que fica no Oriente e colocou nele o homem que formara’ (Gen. 11, 8)” (1998c, p. 52), pois “a vida é muito oriental. Só algumas pessoas escolhidas pela fatalidade do acaso provaram da liberdade esquiva e delicada da vida. [...] Essa liberdade fugitiva da vida não deve ser jamais esquecida: deve estar presente como um eflúvio” (1998c, p. 63). G. H. reconhece essa perspectiva: “sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente” (1998b, p. 61).

Por isso que suas narradoras de si mesmas querem o inexpressivo, expressão ligada à personalidade, à *persona*, que pressiona para fora o que está dentro: “a transcendência dentro de mim é o *it*” (1998c, p. 28).

Anaximandro entendia que o *ápeiron*, o ilimitado, consistia em que os diferenciados se juntam e formam a existência. Há o indiferenciado quando ele se diferencia da existência, a diferença primordial, que poderia dar origem a todas as coisas: “natureza: a inviolabilidade das coisas” (1998c, p. 75). A verdade em si se confunde com a união indissolúvel entre corpo e alma.

Para Clarice, o inumano é neutro, elemento vital que liga as coisas, neutralizando as oposições entre vida e morte, ser e nada, caos e Cosmos, céu e inferno, instituindo o indiferenciado pela desconstrução poética do mito humano, como manifestado por Alberto Caeiro, mestre, por excelência, da reconciliação corpo/alma, espírito/natureza, que em vez de cantar a natureza, humanizá-la, a faz falar. Nietzsche conclui que “nesse mundo intermediário, é possível a união de Dioniso com Apolo. Esse mundo revela-se em um jogo com a embriaguez, não em ser completamente tragado por ela” (2005, p. 26).

A vida em si mesma assume todas as formas, inclusive a humana, superando a gênese da cultura patriarcal, que se deu pela separação masculino/feminino, atribuindo papel secundário à *magna mater*, mãe terra ou Pachamama. Todas as coisas possuem uma neutralidade viva. O culto, como lambar a matéria pura da barata ou a pintura, é a origem da cultura, de modo que toda cultura celebra um culto, neste caso, desconstruir o mito do homem. O complexo cultural do Ocidente se representa na ascensão do mito humano e no conseqüente declínio do rito divino. O único mito genuinamente grego é o humano, desígnio absoluto da cultura helênica, em que os próprios deuses são submetidos ao regime humano de dominação. Assim, sua composição artística se imbrica a uma construção política, conciliando o patriarcal ao matriarcal.

O instante-já equilibra tempo e espaço, pois o corpo devém, a realidade é viva, dinâmica. Como estado meditativo, único modo de abranger o aqui e agora, único tempo em que se vive, sem sofrer o passado ou a angústia do futuro, pois é presente, passado e futuro, “estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já” (1998c, p. 9). Único tempo em que Deus habita e modo de acessá-lo: “quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já” (1998c, p. 9). Só se atinge a si mesmo no instante-já: “alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é” (1998c, p. 10). Este se torna o único tema possível da narrativa: “meu tema é o instante? meu tema de vida [...]. Só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim” (1998c, p. 10). O êxtase só se dá no agora.

Considerações finais

Clarice percebe a complexidade da civilização ocidental, negando Deus e os valores masculinos. Para isso, recorre a Dioniso, destruidor dos homens puramente humanos. É considerado o Deus da tragédia grega por representar o sofrer, afetação, sensível, corpo, feminino; enquanto Apolo se alinha ao conhecer, saber, inteligível, mente, masculino. O universo masculino é o centro da vida inteira, já o mundo dionisíaco, em sua conclamação da excessividade noturna, é excêntrico, não reconhece o humano e o humano não se reconhece, o que nos remete à conclusão de Nietzsche de que “no ditirambo dionisíaco, todavia, o entusiasta dionisíaco é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas” (2005, p. 39).

O filósofo conclui que “o mundo da Vontade exige uma expressão simbólica inaudita. As potências da harmonia, da dinâmica, da rítmica crescem repentinamente com ímpeto”, de modo que “o servidor ditirâmico de Dioniso só é compreendido por seu igual. Por isso, todo esse novo mundo da arte dança em rodopio em sua maravilha selvagem e sedutora entre terríveis lutas através da helenidade apolínea” (2005, p. 40). Com isso, podemos compreender que, quanto mais se entender de arte plástica apolínea, mais se entenderá Joana, quanto mais se conhecer a música trágica dionisíaca, mais se saberá de G. H. e, quanto mais próximo ao neutro de Deus, mais se alcançará a pintora inominável. Bella Jozef vai ao ponto ao declarar que

Clarice Lispector realizou uma viagem dentro de si mesma para surpreender a condição humana num instante crucial e revelar a solidão do ser em todas as suas dimensões. A ficção recupera, assim, uma realidade perdida e rompe com uma existência massificada, numa aprendizagem de vida e de amor (1987, p. 79).

Ela conclui que “Clarice Lispector revolucionou o dizer da literatura brasileira, abrindo-lhe novos caminhos, [...] marcada por intensa força interior e uma voz inconfundível. Realizou uma obra

definitivamente incorporada ao nosso patrimônio cultural” (1987, p. 79). Não se atinge essa literatura e esse amor sem grande esforço artístico, sensível, intuitivo e intelectual, pois o neutro só é alcançado em ritmo de transe por uma profunda meditação, que reconecta às forças da terra sem se desligar do céu.

Aqui podemos mobilizar Maria Amália Bezerra Melo ao perceber que, em Clarice, “a eternidade é diabólica, porque aniquila nossa individualidade” (1987, p. 126). É preciso se livrar das amarras da imposição da individualidade da cultura da civilização ocidental, que soa mais como um individualismo, para poder se integrar a si mesmo, aos outros, ao mundo e ao Cosmos. Esta é mais ou menos a conclusão de Melo: “o ideal seria possuir-se como indivíduo na eternidade. Esta é a meta de Joana, que será retomada nos romances seguintes e é sobre este paradoxo que Clarice Lispector constrói sua ficção” (1987, p. 126). A crítica ainda arremata que “em todos os romances há também uma preocupação existencial e mística. As personagens têm uma visão poética e atemporal do mundo e de si mesmas” (1987, p. 133). Não se trata meramente de um misticismo, mas de unir sua noturnidade matriarcal com a luz patriarcal para formar um claro-escuro mais do que barroco e se tornar ao mesmo tempo humana, animal e divina.

Assim, Clarice reergue o matriarcal para provocar um equilíbrio de forças, o neutro, Deus, a tornando uma escritora única e singular que representa em suas obras os dramas humanos universais, notadamente o da clausura moderna fria e maquinal, que atravessa a conversão do inteligível apolíneo em sensível dionisíaco e em catártico, num movimento de epifania, que retira o extraordinário das experiências ordinárias, o que a levou a ser comparada a James Joyce e Virgínia Woolf. Sua capacidade de penetrar reflexões e sentidos das personagens e de si mesma, por meio de monólogos narrados, solilóquios e de uma situação narrativa *figural* inovadora, gera um sentido introspectivo, de autodescoberta, libertação e êxtase, mas só depois de percorrer uma verdadeira *via crucis* do corpo, reconciliando sua arte plástica apolínea com a música trágica dionisíaca.

Com isso, Candido detecta que “o seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração, que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea” (2004, p. 91). Ele conclui que “a intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta [...] escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura” (2004, p. 93). Ao unir vigor de expressão musical dionisíaco com rigor apolíneo de composição, de fato, ela atingiu uma tensão harmônica original, constituindo uma visão própria e uma forma de conhecimento inovadora do mundo: “o que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua. Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo. O que te escrevo continua e estou enfeitada” (1998c, p. 87). Deste modo, podemos tranquilamente advogar lugar definitivo de destaque da ficção de Clarice Lispector na literatura.

Referências

ARENDDT, Hannah. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. Uma Tentativa de Renovação. In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. p. 87-93.

_____. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 125-131.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira. Origens e unidade*. Vol. II. São Paulo: Edusp, 1999.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

ELIOT, Thomas Stearns. Hamlet and His Problems. In: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921. p. 47-50.

- ÉSQUILO. Agamêmnon. In: *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra e Unesp, 1990.
- GOLDMAN, Emma. *O indivíduo, a sociedade e o Estado*. São Paulo: Imaginário, 1998.
- HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1997.
- JOZEF, Bella. Clarice Lispector: a Recuperação da Palavra Poética. *Travessia*. Florianópolis, v. 14, p. 63-80, 1987.
- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarice Lispector. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-193.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. *A Paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- MELO, Maria Amália Bezerra. O Tempo nos Romances de Clarice Lispector: a Eternidade *versus* a Identidade. *Travessia*. Florianópolis, v. 14, p. 125-135, jun. 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Moraes, 1984.
- _____. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Quíron, 1973.
- PLATÃO. *A República*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 5-12, 7 de dezembro de 1997.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Lendo Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Atual, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. Perto do Coração Selvagem. In: *A Sereia e o Desconfiado*. Petrópolis: Paz e Terra, 1981. p. 53-57.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. A poética dionisíaca de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 130, p. 123-143, 1997.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel (Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses)*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- ZAGURY, Eliane. Clarice Lispector e o conto psicológico brasileiro. In: *A Palavra e os Ecos*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 20-27.