

A TRILOGIA ROMANESCA TRÁGICA DE CLARICE LISPECTOR

Gregory Magalhães Costa¹

¹ É mestrando em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

RESUMO

Este artigo visa elaborar uma elucidativa propedêutica acerca da poética romanesca da grande escritora da segunda metade do século XX, com base em sua dinâmica imagética fundada na metamorfose personativa, em uma consciência multidimensional, polifônica e lírico-rememorativa em momentos epifânicos que perpassa as obras que compõem o sistema trilógico de Clarice Lispector: “Perto do Coração Selvagem”, “A Paixão segundo GH” e “Água Viva”. Os conceitos aristotélicos de terror, piedade e catarse são fundamentais para a análise proposta por sistematizar o processo trilógico.

Palavras-chave: anábase, catábase, catarse, perspectivismo, metamorfose

ABSTRACT

This article aims at elaborating an elucidative propedeutics of the Romanesque poetry by the great author of the second half of the 20th century. This propedeutics is based on the dynamic imagery of the author's poetry supported by a personative metamorphosis, a multidimensional, polyphonic, and lyric-rememorative conscience in epiphanic moments, which pervades the works that comprise the trilogy of Clarice Lispector: “Near to the Wild Heart”, “The Passion According to G.H.”, and “The Stream of Life”. The Aristotelian concepts of terror, pity, and catharsis are fundamental for this analysis because they systematize the trilogy.

Key words: anabasis; catabasis; catharsis; perspectivism; metamorphosis

-Onde estivestes de noite
que de manhã regressais
com o ultramundo nas veias,
entre flores abissais?

-estivemos no mais longe
que a letra pode alcançar:
lendo o livro de Clarice,
mistério e chave do ar.

de Carlos Drummond de Andrade a Clarice Lispector (LISPECTOR, 2002, p. 287)

A tese acerca da trilogia romanesca de Clarice Lispector tem sua motivação principal na observação de Álvaro Lins (LINS, 1963) de que *Perto do Coração Selvagem* é um romance incompleto, inacabado em sua estrutura de obra de ficção; também na tentativa de Benedito Nunes da compreensão da obra de Clarice como um todo, mas se distinguindo dele em um ponto, aqui faremos um recorte puramente romanesco em contraste ao recorte do *Drama da Linguagem* (NUNES, 1973) que inclui também os contos da autora; e na conexão narrativa pela metamorfose apolínea em dionisíaca proposta por Ronaldes de Melo e Souza (SOUZA, 1997). O processo de criação literária de Clarice, que começou cedo, na adolescência, deu-se em etapas, numa sutil metamorfose rumo à catarse: nas duas primeiras obras, ainda em processo de maturação pessoal, *Perto do Coração Selvagem* publicada em 1944 e *O Lustre* em 1946, Clarice desenvolveu narrativas de base apolínea, tendo seu drama no vislumbre dionisíaco que atrai e repulsa os personagens; *A Cidade Sitiada*, de 1949, talvez seja um projeto transversal; daí vêm as duas narrativas dionisíacas: *A Maçã no Escuro*, de 1961, e *A Paixão Segundo GH*, de 1964; o projeto romanesco de Clarice tem sua completude com as narrativas catárticas *O Livro dos Prazeres*, de 1969, e *Água Viva*, de 1973.

Depois de ter completado seu projeto romanesco, a escritora ainda lançou a novela *A Hora da Estrela* e seu último romance *Um Sopro de Vida*. Deste modo, a presente pesquisa pretende levar a cabo o projeto crítico de Benedito Nunes acerca do estatuto poético da escritora baseado no entendimento da obra romanesca de Clarice como um todo, e não como partes dispersas; fundamentar as intuições de Álvaro Lins a respeito da incompletude da estrutura romanesca das primeiras obras da escritora assim como conectar o nexo das estruturas romanescas entrelaçadas por meio da metamorfose narrativa que percorre a travessia da ordem apolínea para a paixão dionisíaca e depois harmonicamente catártica.

Aristóteles (ARISTÓTELES, 1998) descreve a tragédia grega em termos de expressão do terror e da piedade e sua posterior purificação na catarse. A trilogia trágica clássica é a “Oréstia” (ÉSQUILO, 1991) de Ésquilo, em que as duas primeiras obras *Agamêmnon* e *Coéforas* encenam o terror da vingança familiar e a piedade com os que a sofrem; já a obra final *Eumênides* encena a purificação dos sentimentos de terror e piedade, gerados pela escalada da vingança familiar, expressos nas duas primeiras narrativas, com o fim no julgamento catártico que não harmoniza os opostos, mas expulsa um pólo, o feminino, para os infernos subterrâneos e consagra o outro, os Deuses olímpicos.

Álvaro Lins classificou a obra de Clarice como romance lírico ou poético ou “realismo mágico”, com o adendo de que lirismo não pode ser confundido com sentimentalismo, como a crítica daquele tempo costumava fazer. Uma das estratégias narrativas que permite este alto grau de lirismo é a forte dose de subjetividade que está impregnada na obra da autora. Porém, o crítico só se referiu aos dois primeiros romances dela em seu estudo clássico, na época era impossível ver a bibliografia clariceana como um todo porque ela ainda não estava completa. Para ele, a originalidade de Clarice na literatura brasileira seria justamente essa, ter composto o primeiro romance realmente lírico no Brasil, baseado nas contribuições literárias de James Joyce e Virgínia Woolf, mas na falta de recursos líricos da ficção ela teria utilizado recursos líricos da poesia, que também é ficção. A postulação da originalidade narrativa de Clarice é sim bem possível se compreendermos a obra de Machado de Assis como tragicômica, que, como toda obra poética, tem algum grau de lirismo, mas não é estruturalmente lírica; *Sagarana*, segundo o próprio Lins, trata-se de blocos de

rapsódias e foi publicada dois anos após o primeiro romance de Clarice; já Graciliano Ramos é pouco lírico e se baseia na narrativa personativa, nas diferentes visões de uma mesma travessia.

Ainda assim o crítico percebe um elemento trágico na obra clariceana ao afirmar que os fatos do livro não importam. Ora, a tragédia enquanto *páthei máthos*, na definição de Ésquilo (ÉSQUILO, 1991, p. 25, v. 212); que na tradução de Mário da Gama Kury é “o sofrimento é a melhor lição”, ou, para nós, simplesmente, o saber por sofrer; significa que neste estilo se encenam os efeitos das ações nos personagens e não a ação em si, assim os fatos não importam, mas sim os efeitos dos fatos. Prova disso, para dar um exemplo clássico, é que no “Édipo-Rei” (SÓFOCLES, 1967) não aparece a cena em que Édipo arranca seus olhos, esta cena é narrada por um criado e depois Édipo já entra em cena com os olhos cheios de sangue e ele mesmo narra os fatos: é encenada a dor de Édipo que o levou a furar os próprios olhos, assim como o seu sofrimento catártico de não enxergar mais. Para não ficar em uma só definição, podemos recorrer a René Girard (GIRARD, 1990), que define a tragédia em termos de sacrifício ritual: a perspectiva apolínea seria a vítima expiatória que deve ser sacrificada para que ocorra a catarse da perspectiva 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 agora harmônicos. Já Nietzsche (NIETZSCHE, 1984) descreve a tragédia em termos de união dos princípios plásticos apolíneos com os musicais dionisíacos: veremos, a seguir, que a narrativa de Clarice se situa exatamente na tensão entre a perspectiva apolínea da ordem e a dionisíaca da paixão. Por isso que Drummond situou a narrativa de Clarice entre a noite e a manhã, imersa em mistério, no seu singelo poema em homenagem à grande escritora.

Por fim, Lins identifica a temporalidade da poética clariceana no plano da descontinuidade, com a inserção do passado no presente e a narrativa como monólogo interior. A questão temporal na obra de Clarice é criticamente bastante convergente: Schwarz (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 (CANDIDO, 2001) 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 (SANTIAGO, 1997) o tempo como evolução

linear é rechaçado, observação similar à de Ronaldo (ibidem) que vê a concatenação lógica das ações confutada e de Benedito Nunes (ibidem) que fala em quebra da ordem causal interior em oscilações do tempo como *durée*; Santiago chama este tempo de *durée* da satisfação. *A Paixão Segundo GH* começa e termina com seis travessões que indicam, não só a descontinuidade temporal, como também seu caráter cíclico de não ter início nem fim, um círculo que não meramente se repete, se expande a cada volta a mais que percorre; é isomórfico inclusive em sua evolução cíclica expansiva metamórfica, caracterizando-se, na realidade, em uma espiral espaço-temporal, similar à teoria viqueana (VICO, 1999).

A questão da perspectiva narrativa é um pouco mais polêmica, já que a obra de Clarice é classicamente tida como monólogo interior, como na crítica mesmo de Álvaro Lins, Benedito Nunes e Schwarz; porém o próprio Benedito Nunes identifica o diálogo no monólogo, questão que se confunde com a da temporalidade e do estilo, uma vez que o texto oscilava entre um passado épico monológico e um presente dramático dialogal. Ronaldo chama esta narrativa de monodialogo, que me parece ser a definição mais convergente e consistente, até por dar a noção de duplo em seu neologismo que é uma simbiose. Mas a oscilação narrativa é percebida por quase todos estes críticos: Álvaro Lins fala em muitas faces, bonita ou feia, cotidiana ou delirante, etc.; já citamos a oscilação temporal proposta por Benedito Nunes e a oscilação entre ordem apolínea e a paixão dionisíaca de Ronaldo; Candido compara o romance de Clarice ao mito de Tântalo, em que o fruto sobe e desce conforme o movimento da cabeça do condenado; e Silviano Santiago fala em constante transformação. É justamente a metamorfose narrativa e imagética que sustenta a tese da trilogia romanesca de Clarice Lispector.

Seguindo a estrutura clássica de trilogia, a poética romanesca de Clarice encena o terror e a piedade nas duas primeiras obras *Perto do Coração Selvagem* e *A Paixão Segundo GH*, pois Joana está presa na ordem apolínea e se aproxima, mas nunca penetra na paixão dionisíaca, no coração selvagem da vida: é prisioneira da perspectiva inteligível do olho solar de Apolo; já GH 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 GH: “o horror será minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transformou em claridade” (LISPECTOR, 1998b, p. 18). O drama de Joana consiste em permanecer enclausurada na ordem apolínea e a

travessia para a ordem dionisíaca é a tragédia de GH. O drama de GH é permanecer na paixão dionisíaca e nunca atingir o neutro, por isso a obra termina em “e então adoro” (LISPECTOR, 1998b, p. 179). Ela percebe que não tem saída a não ser adorar apaixonadamente, pois foi esta a dimensão que ela atingiu pela experiência que agora ela narra entendendo-a enquanto a rememora. A prisão de ambas as personagens gera o sentimento de terror e piedade para com elas. Para Ronaldes, Joana está cindida numa dupla negatividade, pois sua vida já não é puramente humana, mas ainda não é genuinamente transumana, 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 “a máquina do papai batia tac tac” (LISPECTOR, 1998a, p. 13), passando pelo professor que “parecia um gato castrado” (LISPECTOR, 1998a, p. 114), com Otávio “sentiu-se um galho seco” (LISPECTOR, 1998a, p. 32) até chegar ao seu igualmente frio e seco amante. Assim, todos os personagens são prisioneiros da subjetividade, do auto-espelhamento. Mas como se processa tecnicamente esta subjetividade na textura narrativa? A narrativa personativa permite que a narradora-personagem penetre profundamente em seus pensamentos, por meio do monólogo narrado, termo de Dorrit Cohn (COHN, 1989), e da refletorização, termo de Franz Stanzel (STANZEL, 1971); o que constitui uma inovação no modo de utilizar estas técnicas que classicamente permitem ao narrador penetrar na memória e sentidos de diversos personagens e não uma única personagem-narradora que penetra nas próprias sensações e razões.

Joana sofre uma anábase em sua infância e nunca mais consegue descer do alto da montanha castanha e estúpida que é ela mesma em sua realidade petrificada. Esta imagem, por sinal, é um dos muitos correlatos objetivos² que estruturam a obra. Este termo foi cunhado por T. S. Eliot (ELIOT, 1920), referindo-se à poesia, talvez por isso Álvaro Lins tenha observado que Clarice apela a recursos da poesia em sua composição romanesca, só não vejo mal nisso, pelo contrário, observo benefícios nesta mistura sintética que pode corresponder macro-cosmicamente à simbiose de pólos opostos operados nas micro-alegorias clariceanas. Se Joana sofre uma anábase, GH parte do pico luminoso de sua sala de jantar para o obscuro quarto de empregada: GH é o resultado da metamorfose prenunciada por Joana. Joana tem vislumbres da noturnidade

² Objeto externo que representa o sentimento interno.

dionisíaca, mas nunca a alcança, GH já passou pelo estágio de Joana da ordem apolínea e está recém adentrada na paixão dionisíaca, perspectiva da qual ela narra sua metamorfose. A metamorfose da personagem coincide com a metamorfose da narrativa. Eudoro de Souza (SOUZA, 1980) define a catábase como descida aos infernos, sendo assim, a anábase, como seu oposto, é a subida ao superno. A metamorfose narrativa é fundamental para compreendermos a seqüência da trilogia romanesca, mas para identificar as obras que a compõe só mesmo apelando para a metamorfose imagética, isomórfica a ela, motor da dinâmica romanesca da trilogia de Clarice. Neste mesmo ensaio Eudoro define a mitologia enquanto “*cosmofania teocrítica*”, ou o aparecimento d (e um aspecto d) o mundo pela morte (desaparecimento) de um Deus: conceito que tem uma similaridade incrível com a descrição de Girard do surgimento do mito, concomitante com o rito e a sociedade, por meio do ritual original de sacrifício da vítima expiatória, pois o Deus morto seria a própria vítima expiatória que, com sua morte, gera um novo aspecto do mundo, que, na teoria girardiana, visaria o aspecto catártico da sociedade. Na trama clariceana, Joana quer sacrificar seu olho solar de Apolo, o que ela alcança com GH, uma vez que Ronaldo interpreta que a terceira perna que GH perde equivale ao terceiro olho, o olho solar de Apolo ou olho eidético de Platão. GH é a continuação sensível da Joana inteligível.

Na literatura poética nada é por acaso, tudo tem uma função na estrutura da composição, inclusive os nomes das personagens e os títulos das obras. Joana é um nome que representa uma pessoa, se torna a própria imagem da pessoa que se perde no conceito inteligível do próprio nome; como observa Ronaldo, a redução fenomenológica do nome de GH já prenuncia sua prisão na perspectiva sensível, uma vez que ela não tem um nome, só a superfície palpável dele; Já a personagem de *Água Viva* sequer tem nome, o que representa a harmonia, integração, entre a palavra e o silêncio, “eu me ultrapasso abdicando de meu nome e então sou mundo” (LISPECTOR, 1998c, p. 44), são palavras da própria personagem inominável. Voltando a René Girard, o divino é a ausência de diferenças, o verdadeiro Deus é aquele que não possui diferenças, como o Dioniso d’*As Bacantes* (EURÍPEDES, 1998) que é ao mesmo tempo homem, Deus e animal. Antes de ler a obra de Girard, eu mesmo não entendia a narrativa d’*As Bacantes* uma vez que eu não conseguia entender o porque de tamanha heterogeneidade da figura de Dioniso. Assim, Joana que tinha sofrido um reducionismo

nominal agora sequer tem nome, porque não possui mais diferenças: constitui-se num mito, sacrificou suas identidades anteriores de Joana inteligível e GH dionisíaca e gerou a catarse do silêncio poético em harmonia entre os pólos, ou nos termos de Eudoro, gerou o aspecto catártico do cosmos pela morte dos Deuses Joana e GH: “o monstro sagrado morreu” (LISPECTOR, 1998c, p. 78). Entrando nos títulos: *Perto do Coração Selvagem* já prenuncia o drama de Joana que sempre se aproxima, mas nunca penetra no coração selvagem da vida; já *A Paixão Segundo GH* já prepara o leitor para uma narração da perspectiva da paixão dionisíaca; e *Água Viva* é um animal transparente, neutro, sem racionalidade ou sensibilidade, apenas devém em seu mundo líquido. Como eu já disse, nada é por acaso na grande literatura, para dar só um exemplo posso citar a simples cena em que GH faz a transição entre a sala clara e o quarto-de-empregada escuro, no corredor entre os dois espaços, GH joga seu cigarro aceso abismo abaixo. Esta cena representa imagética-alegoricamente a catábase da GH acesa, a chama do cigarro, caindo no abismo gigantesco do alto pico de uma cobertura, que corresponde ao subtítulo, que ela lembrava, de um artigo, que ela não tinha lido, e que evocava seu drama: “Perdida no inferno abrasador de um canyon uma mulher luta desesperadamente pela vida”. Por projetar a vida de GH, ela se lembra deste subtítulo sem se recordar do título nem sequer ter lido o texto; neste caso, o subtítulo já dizia tudo para ela e assim o resto se fez inútil, sem sentido.

Antes de entrarmos em *Água Viva*, há que se falar do momento culminante da metamorfose de GH. Para Ronaldes as epifanias dionisíacas dramatizam a reversa harmonia da *teofania* e da *teocriptia*, que em português é a aparição e o desaparecimento de Deus (es). Se Ronaldes chama este momento de epifania, vale ressaltar que outros chamariam de transcendência, de êxtase ou mesmo, como talvez Eudoro faria, de *cosmofania teocríptica*, depende da perspectiva e da intenção crítica, o importante é observar o movimento, a composição que é de gênese e apocalipse. O movimento de origem e destruição - da vida surgindo da morte e da morte devindo da vida, representados em micro-alegorias - é o movimento fundamental da poética clariceana. O momento culminante a que me refiro é aquele em que GH lambe a gosma da matéria bruta ancestral, mais antiga até do que, não só a sua humanidade, mas do que toda a humanidade. Os cavalos, baratas e águas vivas são a indicação do drama zoogônico que perpassa as narrativas trilógicas.

Já na primeira página de *Água Viva* há o anúncio da libertação. “Nada me prende mais” (LISPECTOR, 1998c, p. 9) e da harmonia dos pólos 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). E toda a narrativa da obra final da trilogia se dá em micro-alegorias³ estruturadas na harmonia entre os pólos, antes opostos, agora harmônicos. O sentimento de terror e piedade sofreu sua catarse: “Eu te salvarei deste terror” e “e quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo” (LISPECTOR, 1998b, p. 99). Esta narrativa catártica requer uma nova visão do conceito de catarse. Para descrever a catarse clariceana, Ronaldo Cunha o conceito de oposição não antagonica, mas complementar, que é adequada para a construção poética de *Água Viva*, pois os opostos literalmente se complementam em imagens simbólicas que se entrelaçam poeticamente em ritmo de transe. Como vimos anteriormente, o conceito de catarse enquanto purificação é adequado para a análise das *Eumênides*, mas não para a de *Água Viva*, uma vez que o julgamento de Orestes termina com a expurgação do mal, que seria uma espécie de doença, das Fúrias Erínias para os infernos subterrâneos, percurso que se enquadra também na conceituação de Girard de sacrifício da vítima expiatória com o fim da catarse social.

Para comprovar a estrutura trilógica da poética de Clarice falta agora analisar a dinâmica imagética que perpassa as três obras, não deixando dúvidas quanto à sua forma e respondendo à pergunta: se Clarice compôs duas obras em cada uma das três perspectivas narrativas, por que é *Perto do Coração Selvagem*, *A Paixão Segundo GH* e *Água Viva* que compõem o sistema trilógico e não outra combinação qualquer de seus romances?

Bem, há três imagens fundamentais que perpassam as três obras, mas só ganham sua dinâmica imagética e sentido quando compreendidas na complementaridade trilógica: a de cavalos, a de portais e a de triângulos, que seria a indicação maior de que as três obras devem ser lidas como complementares. Demonstraremos, de forma interpretativa, um pouco desta dinâmica imagética sobrepondo as imagens contidas na primeira, segunda e terceira obras do sistema de modo a elucidar seus sentidos e conexões.

³ Schwarz (*ibidem*) diz que a narrativa de Clarice se baseia em micro-relatos, porém a própria escritora refuta a idéia de relato e descrição nos seus romances, como critica em alguns artigos, em especial “O Verdadeiro Romance” e “Ficção ou não” (LISPECTOR, 1999).

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

O portal, na primeira narrativa, tem a iluminação do olho solar de Apolo: “como ela afundava docemente na incompreensão de si própria... mas a grade do portão lá estava brilhando sob o Sol” (LISPECTOR, 1998a, p. 190); na segunda narrativa o portão é a fronteira intransponível que não deixa voltar à luminosidade solar, mas ele está aberto para as novas perspectivas, sobretudo, a perspectiva material sensível, representada pela materialidade da barata: “dois portões se abriam” (LISPECTOR, 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” (LISPECTOR, 1998b, p. 81); na narrativa catártica o portão ficou para trás, virou uma pintura, não há mais acesso para a simetria assimétrica da ordem apolínea e da paixão dionisíaca como opostas: “Foi assim que vi o portal da igreja que pinteí. Você discutiu o excesso de simetria. Deixa eu te explicar: a simetria foi a coisa mais conseguida que fiz” (LISPECTOR, 1998c, p. 69). Agora a simetria é harmonia e não repetição monótona de lados absolutamente iguais.

Por fim, há as imagens de triângulos e estruturas triádicas, que indicam, sugerem, o sistema trilógico aqui inferido. Na obra de estréia, o triângulo ainda é só uma idéia, ainda está longe de se consolidar: “Como nasceu um triângulo? Antes em idéia? Ou veio depois de executada a forma? Um triângulo nasceria fatalmente? As coisas eram ricas” (LISPECTOR, 1998a, p. 172); na narrativa da paixão o triângulo já é repetição e já tem a base formada pelos pólos 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” (LISPECTOR, 1998b, p. 22) e “pirâmide curiosa: um triângulo reto que é feito de suas formas opostas” (LISPECTOR, 1998b, p. 30); já em *Água Viva* os pólos opostos da base se encontraram na síntese: “duas assimetrias encontrar-se-ão na simetria; esta .. solução terceira: a síntese” (LISPECTOR, 1998c, p. 69). Deste modo, poderíamos descrever a trilogia romanesca de Clarice até mesmo em termos da dialética hegeliana, em que Joana é a tese inteligível, GH é sua antítese sensível e a personagem inominável é a síntese das duas.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional – casa da moeda, 1992.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- CANDIDO, Antonio. Uma Tentativa de Renovação, in: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2001.
- COHN, Dorrit. Ficcional versus Historical Lives. *Journal for narrative technique, printemps*, 1989.
- ELIOT, T.S.. *Hamlet and His Problems*. London: University of London, 1920.
- ÉSQUILO. Agamêmnon, Coéforas e Eumênides, in: *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- EURÍPEDES. *As Bacantes*, tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra e Editora Unesp, 1990.
- LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector, in: *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, p. 186-193.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. *A Paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

- _____. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A Origem da Tragédia*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Edições Quíron, 1973.
- SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p 5-12, 07 de Dezembro de 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Perto do Coração Selvagem, in: *A Sereia e o Desconfiado*. Petrópolis: Paz e Terra, 1981.
- SÓFOCLES. *Édipo-Rei*, tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1967.
- SOUZA, Eudoro. Mitologia, in: *Cadernos da UnB*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.
- SOUZA, Ronaldes Melo de. A poética dionisíaca de Clarice Lispector. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 130, p. 123-143, 1997.
- STANZEL, Franz. *Narrative Situations in the Novel (Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses)*, translated by T. James and P. Pussack. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- VICO, Giambattista. *A Ciência Nova*, tradução, prefácio e notas de Marco Lucchesi. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 1999.

