

**Desnudar e dançar, a pesar de...[Clarice Lispector e Pina
Bausch]¹**

*Eleonora Frenkel**

RESUMO

O texto propõe pensar a escritura de Clarice Lispector como a condução de um corpo-linguagem que quer se espaçar como o corpo do dançarino: livre de qualquer determinação exterior. Uma escrita que se desloca evadindo as figurações e a fixidez do discurso condutor de sentido. O desafio está em sair das normativas da linguagem com ela mesma, criando no espaço da literatura uma suspensão de suas leis. No contato da literatura com a música e a dança, trata-se de fazer ressoar a palavra, fazê-la vibrar como no improviso do jazz, aberta ao erro e aos desvios da harmonia, e de conduzi-la no deslocamento de uma dança, livre do ordenamento sintático de seus passos.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Pina Bausch; Literatura; Dança; Música

ABSTRACT

The article invites to think about Clarice Lispector's writing as a dancing body, conducted by the language itself: language trying to be a body free from any external determination. Her literature is fluid, avoiding figurative features and steady sense leading discourse. The challenge is to abandon the norms of language using language, thus permitting to set literature laws aside. It is all about trying to make words sound in contact with music and dance, make words vibrate as in jazz improvisation, open for errs and harmony diversions, and making words dance freed from step by step syntactic order.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Pina Bausch; Literature; Dance; Music

*Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, SC, Brasil
eleonora.frenkel@gmail.com

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada na *Semana Clarice*, promovida pelo PET/Letras/UFSC, entre os dias 18 a 21 de abril de 2012.

1. Quero começar com duas citações de Pina Bausch. A primeira, para dar início, sugere: “se você quer entender, sinta”. A segunda, para já adiantar o fim, porque não sou de guardar o desfecho para o final, provoca: “dance, dance, do contrário, estamos perdidos”. O que Pina Bausch tem a ver com Clarice Lispector? Talvez muitas coisas, mas não vou procurar dizer nenhuma delas, exceto uma, para ao menos justificar essa tentativa de aproximação: há em suas coreografias um desejo de corpo que se quer livre e a resistência de um corpo que não se pode livre.

Pina Bausch gostava de coreografar com elementos cênicos, obstáculos colocados no meio do caminho que dificultam o movimento dos dançarinos, obrigando-os a desviar, contornar, passar por cima ou por baixo. Em *Café Müller* (1978)² a fluidez do movimento se choca com mesas e cadeiras espalhadas pelo salão. Com a intervenção de alguém que rapidamente as afasta, as bailarinas ganham espaço de deslocamento, mas logo se encontram com uma parede intransponível. O corpo caminha com certa rigidez e passos incertos para, de repente, se desprender em gestos suaves, mas dolorosos. Parece buscar a condição livre do corpo que se abandona e desliza desimpedido, mas que se depara com a condição humana, demasiado humana, de ser limitado e vigiado.

Na coreografia verbal de Clarice, o corpo-linguagem criado no movimento das palavras quer correr solto, sem construção, quer se espaçar em sonoridades sem sentido, quer experimentar e fazer experimentar vibrações. Mas esse corpo que é palavra, que se faz de palavras e se desloca com elas, encontra nelas mesmas sua contenção, sua impossibilidade de ser “movimento puro”. É um corpo de dança contida que quer se soltar a todo custo, que por vezes o faz e se espalha numa “convulsão de linguagem”, numa agitação desconexa que logo se vê impelida a voltar a se ordenar.

As palavras em *Água viva* (1973) dizem: “Quero a experiência de uma falta de construção”, mas o texto que se escreve se percebe “atravessado de ponta a ponta por um frágil fio condutor”, talvez o do “mergulho na matéria da palavra” (LISPECTOR, 1998, p. 25). A mesma potência de ser revela a fragilidade de não poder ser. A palavra se mostra, ao mesmo tempo, como possibilidade de criação, como insuficiência de expressão e como coerção, como repressão daquela mesma potência que a constitui.

² Peça em versão para a televisão (1985), disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pEQGYs3d5Ys&feature=related>

O Autor, em *Um sopro de vida* (1977), realiza o gesto divino da criação de uma mulher, uma mulher que pode ser tudo e ele a quer linda e livre. Ângela Pralini é inventada na palavra, ela “parte da linguagem à existência”, “ela não existiria se não houvesse palavras” (LISPECTOR, 1999, p. 83). Seu corpo criado está pronto para voar, mas seu criador teme não poder completá-la pelas palavras que a conformam, sempre pobres e coercivas, e, ao mesmo tempo, parece não querer dar à sua criatura a liberdade de se mover sem lei.

Para criar, o Autor manifesta sua necessidade de se colocar no vazio, num vazio em que se “existe intuitivamente”, em que se deixa de ser geométrico, lógico, equilibrado, sensato, controlado, em que se permite errar, vagar sem sentido, experimentar sensações. Mas esse vazio, esse espaço livre, é tão potente quanto perigoso: “Meu problema é o medo de ficar louco. Tenho que me controlar. Existem leis que regem a comunicação” (LISPECTOR, 1999, p. 17). A matéria-prima para seu gesto criador é todo o seu poder e toda a sua limitação: “Expressar-me por meio de palavras é um desafio. Mas não correspondo à altura do desafio. Saem pobres palavras” (LISPECTOR, 1999, p. 35).

Ângela é o corpo que se desprende intuitivamente desse Autor lógico, ela é um corpo vibrante de palavras que podem tudo, que a fazem dançar como doida. Ela é a aventura do Autor, seu risco, seu impossível, sua transgressão. Ela diz: “Acho que devemos fazer coisa proibida – senão sufocamos. Mas sem sentimento de culpa e sim como aviso de que somos livres” (LISPECTOR, 1999, p. 65). O Autor se permite escrevê-la assim num “livro meio doido, meio farfalhante, meio dançando nu pelas estradas, meio palhaço, meio bobo da corte do rei” (LISPECTOR, 1999, p. 74). Ele dança nu por alguns instantes e a faz voar livre, “livre da lei da gravidade”. Mas de tão solta que a cria, Ângela se desprende do Autor, busca seu movimento incessante ainda que amarrada pela cintura por seu criador, que a quis livre, mas ao vê-la assim a censura: “Ângela está descambando” (LISPECTOR, 1999, p. 62).

A grande liberdade de Ângela é também escrever, escrever palavras sem sentido:

Eu queria escrever luxuoso. Usar palavras que rebrilhassem molhadas e fossem peregrinas. Às vezes solenes em púrpura, às vezes abismais esmeraldas, às vezes leves na mais fina macia seda rendilhada. Queria escrever frases que me extradissem, frases soltas: ‘a lua de madrugada’, ‘jardins e jardins em sombra’, ‘doçuras adstringentes do mel’, ‘cristais que se quebram com musical fragor de desastre’. Ou então usar palavras que me vêm do meu desconhecido: trapilíssima

avante sine qua non masioty – ai de nós e você. Você é a minha vela acesa. Eu sou a Noite. (LISPECTOR, 1999, p. 112).

Seu impulso é o movimento de escrever, de enfrentar seu desconhecido, de se extradizer, de exceder o que pode ser dito, de tocar os extremos do possível, de transpor o intransponível, mas ela não se livra dos obstáculos: “Tenho vontade de escrever e não consigo” (LISPECTOR, 1999, p. 96). Algo a impede de se lançar a essa experiência: “Eu sou medo puro” (LISPECTOR, 1999, p. 63). Mas Ângela se joga “a pesar de”, ela experimenta esse estado desconcertante de fechar os olhos e se deixar cair. Ela se arrisca e corre o perigo de ser reprimida: “Ela é tão livre que um dia será presa. ‘Presa por quê?’ ‘Por excesso de liberdade’. ‘Mas essa liberdade é inocente?’ ‘É’. ‘Até mesmo ingênua’. ‘Então por que a prisão?’ ‘Porque a liberdade ofende’” (LISPECTOR, 1999, p. 68). É essa ofensa que o Autor e sua criatura se dispõem a enfrentar, provocando esse espaço em que a escritura se faz acontecer a despeito de sua impossibilidade.

O desafio ao qual se lança o Autor é o de criar as palavras para dar existência ao corpo de Ângela Pralini. Criar o corpo-linguagem, dar a ele a fluidez de seu deslocamento, deixar a frase acontecer, escrever frases desconexas como num sonho. Pode ele tamanha liberdade ou é sua impossibilidade que o incita a continuar buscando? “Minha liberdade?”, ele se pergunta. “Minha própria liberdade não é livre: corre sobre trilhos invisíveis. Nem a loucura é livre” (LISPECTOR, 1999, p. 77).

Um desafio proposto por Pina a seu bailarino talvez nos fale dessa impossibilidade. Ela propõe representar a palavra com o corpo, tirar da palavra a visualidade do signo e torná-la gesto, não fixidez, movimento inapreensível, sensação e não sentido. Inscrever a palavra no corpo e liberá-la de sua nomeação. A coreografia das quatro estações³ não as nomeia, não lhes dá forma fixa, apresenta-as como sensações através de gestos que podem ser percebidos ou não em sua significação.

Seria este o desafio, a paixão e a frustração da escritura de Clarice: ser livre da determinação do sentido inteligível e ser experiência sensível? Se a literatura não pode prescindir da palavra, como a dança, que ela possa ser um espaço onde a palavra não é lei? Esta seria a condição do espaço literário, segundo Maurice Blanchot: um não-lugar onde a linguagem não é um poder (BLANCHOT, 2001, p. 47). Lemos, em *Água viva*:

³ “Seasons March”, parte integrante do filme *Pina*, de Wim Wenders (2011), disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=XTGdeGY2YRU&feature=related>

“E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última” (LISPECTOR, 1998, p. 11).

A palavra aparece como potência de criação e como obstáculo para a experimentação: como nomear, fixar um espaço e um tempo, e ainda permanecer aberta ao acaso, a uma experiência de contato com o desconhecido? Somente inventando uma palavra “atrás do pensamento”, uma palavra que não se entenda, mas se sinta. Esta seria a paixão impossível da experiência poética: fazer-se a partir de seu maior obstáculo?

A experiência poética como experiência-limite (aquela capaz de tocar os extremos do possível) exige algo como uma “cessação de toda operação intelectual”; é essa suspensão que provoca o abandono de si, a entrega de Ângela à “escuridão aconchegante e misteriosa e livre, sem medo do perigo” (LISPECTOR, 1999, p. 123). Georges Bataille diz que “a diferença entre a experiência interior e a filosofia reside principalmente no fato de que, na experiência, o enunciado não é nada, senão um meio, e ainda, não somente meio, mas obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento” (1992, p. 21).

Como fazer-se experiência sem prescindir do enunciado? Essa seria a busca interminável da escritura de Clarice? “Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida” (LISPECTOR, 1999., p. 19). E sua grande frustração seria querer ser experiência e não poder mais que apresentá-la e apontá-la como inacessível, como o “instante-já” que não se consegue apreender, que uma vez nomeado, deixa de ser o acontecimento e se reduz à materialidade de uma linguagem que ao mesmo tempo em que o fixa, o deixa escapar?

2. A escritura se escreve no movimento dessa busca que se sabe impossível e interminável, um percurso sem início e sem fim onde os obstáculos do possível se transpõem constantemente; como uma das bailarinas da companhia de Pina que se mostrava tímida e inexpressiva e a quem ela dizia: “você deve seguir buscando”, mesmo sem saber por onde começar e sem ter a certeza de estar no caminho certo. Continuar explorando as potencialidades do corpo-linguagem e desmanchar seus limites, diluir seus contornos, se abrir e se expor como sujeito inacabado.

“É preciso entender que a possibilidade não é única dimensão de nossa existência” (BLANCHOT, 2007, p. 190). É a reabertura constante do horizonte do possível que incita a arte e o pensamento, ser *para além* do que se pode ser, extrapolar

os limites. Essa é a potencialidade da experiência: superar o absoluto sob a forma da totalidade, perceber-se inacabável, sem forma, fórmula ou finitude determinadas, um fazer-se em constante *devenir*. Onde a linguagem falta, fazê-la falar. Onde o sujeito se completa, perguntar-se, sair em busca. Onde a História “se afirma como futuro e dia pleno da verdade [...] onde tudo conterà sentido”, ocupar-se daquilo que “escapa a toda a apreensão e a todo o fim” (BLANCHOT, 2001, p. 270). A experiência-limite exige esse acontecimento em que o intransponível se transpõe. Blanchot pergunta:

Como o homem, tendo atingido o cume graças à sua ação, poderia – ele o universal, ele o eterno, sempre consumando-se e sempre consumado, e repetindo-se num Discurso que nada faz a não ser falar-se sem fim – não ater-se a essa suficiência e, como tal, pôr-se em questão? Falando com propriedade, não pode. E no entanto, a experiência-interior exige esse acontecimento que não pertence à possibilidade. (BLANCHOT, 2007, p. 189).

Pôr-se em questão, expor-se ao risco de não se saber e se reabrir como possibilidade. Parte da literatura moderna se arrisca como forma, se além à sua insuficiência, se pergunta sobre seu sentido e se percebe sem sentido. Como seria possível, ainda, atribuir à palavra um significado último e verdadeiro, fazer dela a pretensão de comunicar um sentido do mundo, se o mundo transborda naquilo que é inexplicável e inexprimível? “A literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil” (BLANCHOT, 1997, p. 24).

Como, então, arriscar a linguagem naquilo que ela teria como maior certeza: a de poder comunicar um sentido? Como torná-la essa experiência em que se reabre o sentido para colocar em exposição suas falhas? Uma voz em *Água viva* nos diz: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada” (LISPECTOR, 1998, p. 20). Inventar uma verdade que possa não fazer sentido, provocar uma experiência em que a compreensão se coloca em risco. Esse seria o convite da escritura e da leitura de Clarice Lispector: lançar-se ao instante em que o inteligível se perde, jogar-se no espaço em que a razão se desprende e experienciar ou dançar livremente. “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Aquele que escreve se atira como um dançarino em queda livre nos braços da linguagem para que ela se desloque com esse corpo dessubjetivado que lhe cai nas

mãos. O Autor de um *Sopro de vida* se suicida para começar a escrever: “Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança ao suicídio: o instante é de repente” (LISPECTOR, 1999, p. 68). O movimento da escritura, cujo protagonista é a linguagem, parte já de uma experiência-limite, e ela mesma em seu deslocamento busca ser uma experiência de limites em que o imprevisto provoca na linguagem constantes encontros com seus desconhecidos, com os estranhos inexplicáveis que já não se pretendem entender. “Eu não preciso me ‘entender’. Que vagamente eu me sinta, já basta” (LISPECTOR, 1999, p. 72). A leitura é também um convite para a escuta, para se deixar penetrar pela vibração do som e sentir o texto com o corpo, libertá-lo de suas exigências interpretativas: “Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1998, p. 10).

3. Escrever como quem dança seria um modo de aliviar o peso do pensamento, de soltar as amarras das necessidades de certezas explicativas, saber-se incapaz de tudo, perceber os obstáculos, mas se mover entre eles. Mais do que isso, dotar a escritura de uma leveza entendida como “capacidade do corpo de manifestar-se como corpo *não forçado*, não forçado até mesmo por si próprio, ou seja, em estado de desobediência de suas próprias impulsões” (BADIOU, 2001, p. 83). Uma literatura que se escreve negando suas determinações, libertando-se de si mesma, entregando-se à nudez de seus conceitos. Um desejo romântico que inspira poetas desde Mallarmé, que manifesta a “crise do verso” (1891), o desejo de libertação da palavra poética das determinações da métrica e da rima, de desprendimento da literatura dos preciosismos de descrição ou ensinamento. A literatura que se quer livre de determinações exteriores, que se quer livre de suas mesmas delimitações, que se quer dispersar como música em improviso.

Ao se lançar a escrever, o Autor de *Um sopro de vida* decide por um livro que é musical porque a música lhe “ensina profundamente uma audácia no mundo de sentir-se a si mesmo” (LISPECTOR, 1999, p. 85), abre a possibilidade de refazer uma interioridade, de se refazer. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), Ulisses diz que se um dia voltar a escrever ensaios vai querer o máximo, e o máximo “deverá ser dito com a matemática perfeição da música, transposta para o profundo arrebatamento de um pensamento-sentimento” (LISPECTOR, 1993). Embora perceba que os instrumentos usados são diferentes, ele diz: “Deve, tem que haver, um modo de

se chegar a isso”. A paixão poética de buscar o que parece estar fora dos domínios do possível.

Ângela Pralini, por sua vez, se arrisca num livro que é musical: “A música deste livro é ‘Rapsódia com clarineta e orquestra de Debussy’ (LISPECTOR, 1999, p. 103). E por que Debussy? Talvez porque suas composições não operam a dinâmica esperada ou convencional na música erudita com a qual conversam,⁴ elas se deslocam pela combinação de fragmentos que fluem de modo inesperado, apresentam resoluções por caminhos não consagrados no vocabulário da harmonia clássica ocidental e surpreendem com acordes que dão novo frescor para a música, que reabrem uma forma.

E a escritura de *Água viva* se faz como num improviso de jazz, quer se fazer abertura para o acaso, para o imprevisto de uma composição que se faz em sua execução, que se afasta de uma forma pré-definida e *acontece*. Esse escrever em jazz cria novas melodias sobrepostas a uma harmonia inicial. É como um passeio que o instrumento faz para se afastar da sucessão acordada, criar possibilidades e retornar de modo a provocar novas conversas. As combinações inventadas se singularizam naquele instante, entrelaçadas por um jogo responsório que não se repete, que evanesce deixando abertas suas ressonâncias:

O que diz este jazz que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu voo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal. Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. (LISPECTOR, 1998, p. 22).

No desejo de libertação da palavra entra o escrever como quem pinta, mas como se fosse em uma pintura “totalmente livre da dependência da figura”, do objeto, uma pintura “que, como a música, não ilustra coisa alguma” (LISPECTOR, 1998, epígrafe). Uma provocação vanguardista de desprender a arte de seus determinantes funcionais e utilitaristas. Como dissera Kazimir Malevich (1878-1935) ao comentar o seu “quadrado sobre fundo branco” (1913): ali se buscava um “intento desesperado de liberar a arte do inútil peso do objeto” (MALEVICH, “The non-objective world”, 1927).

⁴ Dinâmica entre tensão e resolução, combinação de acordes tensos e seu repouso. Tom Jobim aprendeu muito com Debussy e sobre essa nova dinâmica que ele cria entre acordes tensos e resoluções inesperadas, Chico Buarque dirá que “um acorde de Tom é como uma janela que se abre”.

Seria possível escrever um livro com a liberdade de quem desenha um traço que não diz coisa alguma, que não representa, que não figura? Um traço que extrapola os limites do que a palavra pode alcançar. Essa escritura se expõe a uma obstinada busca por captar o que escapa à nomenclatura, o acontecimento que uma vez nomeado, perde-se como tal (Ver: VIANNA, 1998, pp. 49-64). *Água viva* explora algo como o procedimento surrealista do “automatismo psíquico”, que anula os freios inibidores e deixa correr o pincel:

Agora te escreverei tudo o que me vier à mente com o menor policiamento possível. É que me sinto atraída pelo desconhecido. Mas enquanto eu tiver a mim não estarei só. Vai começar: vou pegar o presente em cada frase que morre. **Agora.** (LISPECTOR, 1998, p. 76).

Foi embora, o instante se perdeu mais uma vez.

Nessas experiências não figurativas que singularizam a linguagem, que a tornam estranha a ela mesma, que provocam o contato com o que não se entende ou não se reconhece facilmente, cabe também um procedimento futurista ou cubista de escrever sonoridades sem sentido:

Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacobela, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atoquina, zefiram. Jetobabe? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia. (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Impossível de entender, mas possível de fazer. Escrever seria encarar a impossibilidade de escrever e se lançar a ela. Como disse uma vez Jean Cocteau, em sua famosa frase: “Sem saber que era impossível, foi lá e fez”.

4. Uma vez constatada e consagrada a destruição da experiência na modernidade, resta a pergunta que não quer calar: como sair da lamúria? Como criar possibilidades onde parece não mais havê-las?

Em um ensaio inspirador, Georges Didi-Huberman dirá: “há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (2011, p. 49). Os vaga-lumes são pequenas chamas erráticas, focos de luz libertos que se movem na escuridão ou que brilham na desesperança. Didi-Huberman retoma uma carta de Pasolini escrita a um amigo em 1941 em que conta como, em um contexto de guerra e forte vigilância sobre

os corpos, o jovem em fuga com seus amigos faz brilhar um lampejo de liberdade e dança nu em um bosque, a despeito dos projetores e dos cães farejadores. Esse gesto é associado a toda a arte de Pasolini, cada uma de suas criações como um pirilampo, uma pequena luz que brilha “a pesar de”, a pesar da guerra ou do terror:

Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23).

É um modo de pensar a política encarnada nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um, de perceber como nos é tirada a cada dia ou como deixamos que tirem de nós a cada dia a possibilidade de dançar, de resistir, de “iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento” e também de não-pensamento, de resistências não-discursivas semeadas na nudez da experiência. Didi-Huberman nos diz: “Nós podemos experimentá-la a cada dia – a *dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (2011, p. 25), pode parecer pouco, mas é o tudo que podemos. No *livro dos prazeres*, Lóri dirá: “Uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de”, comer, amar, morrer, dançar “a pesar de” (LISPECTOR, 1998a, p. 26).

Não vou repetir o final porque já o adiantei no começo... Uma escolha estúpida porque agora fico sem ter nada a dizer. Mas é assim mesmo e, para citar mais uma vez Pina Bausch: “há situações que nos deixam sem palavras, em que temos apenas noção das coisas e é aí que entra a dança”.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso L. Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivências dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

VIANNA, Lucia Helena. “O figurativo inominável: os quadros de Clarice”. In: ZILBERMAN, Regina *et al.* *Clarice Lispector. A narração do indizível*, Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998, p. 49-64.

Data de submissão: 20/03/2013

Data de aprovação: 27/04/2013