

CLARICE, G.H. E AS EXPLOSÕES FICCIONAIS DA PAIXÃO

CLARICE, G.H. AND THE FICTIONAL EXPLOSIONS OF PASSION

Renan Ji
(CAp-UERJ)

Resumo: Este texto se presta a fazer uma leitura de *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, abordando os aspectos míticos e originários da literatura de Clarice, os quais se configuram como imagens ou formas explosivas de uma criatividade, que se debate em experiências de profunda dissolução do sujeito. Nesse sentido, a escrita clariciana se caracterizaria pela íntima relação com a origem do pensamento e da arte, com uma linguagem que assumiria contornos peculiares das formas artísticas primevas, recém-saídas do caos da criação, segundo a concepção de Maurice Blanchot e Ernst Cassirer.

Palavras-chave: Clarice Lispector, mito, origem, ficção.

Abstract: This text analyzes *A paixão Segundo G. H.*, by Clarice Lispector, in its originary and mythical aspects that configure creativity dwelling with deep experiences of dissolution of the self. In this sense, Lispector's writing presents a deep relationship with the origins of thought and art, in the peculiar language of artistic productions that just came out from the creative chaos, according to the conceptions of Maurice Blanchot and Ernst Cassirer.

Keywords: Clarice Lispector, myth, origin, ficção.

A língua, pensada como patrimônio ou instrumento comunicativo, pode significar e coroa apenas o sistematizado e o recorrente. Ela assume, no texto literário, matizes de fuga do sistema, quando aí passamos a lidar com a variância significativa, com a ambiguidade da experiência poética e narrativa. Nessa dimensão, o signo passa a errar e deslizar pelas categorias do significado, ameaçando perverter as correspondências estabelecidas pela língua no cotidiano e na história.

Falemos de Clarice. Essa escritora chamou para si o difícil dever de, com a língua,

imaginar espaços que ainda prescindem dela. Neles, a linguagem sofre contorcionismos, mina correspondências e instaura vácuos de sentido, num estilo insuspeito e particular, a partir da apropriação e subversão desse bem coletivo que é a língua. Clarice transforma o discurso em uma linguagem característica, numa dicção propriamente clariciana que se desdobra em várias modalidades pelos contos e romances.

Talvez isso não seja novidade para aqueles que já passaram pelos cegos mascando chicletes, pelas maçãs no escuro, pelo ovo e pela galinha, enfim, para aqueles que já pertencem à “ordem dos corações selvagens” (LUNARDI, 2002, p. 78). No entanto, creio que seja importante ressaltar que Clarice compartilha conosco uma “fala” artisticamente criada. Palavras que assumem conformações artísticas e ficcionalizam estados de dissolução, inconsciência e negação do sujeito. Frases que tateiam cegas nos solos pré-lingüísticos. Narrativas que bebem dessas camadas profundas e míticas e representam a visão de si e do mundo como parte da mesma coisa. Em suma, formas ficcionais que traduzem experiências primais e intensas com o anômico e o instintivo. A literatura de Clarice frequenta os lugares insondáveis da existência e a sua linguagem recria e tenta reproduzir esse processo muitas vezes traumático de defrontação com o real: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

A escrita de Clarice parece repousar num paradoxo insolúvel: atingir a verdade pelas mentiras da linguagem e do ficcional. Encarnar a palavra exatamente do que ela não possui: carnação. Um paradoxo possível, contudo, pelas artimanhas da arte, que com o instrumento cortante que é a palavra esculpe o sublime e o indizível produzindo a latência de uma forma. Assim, se chega ao estado primoroso em que se situa a literatura clariciana: por meio da criação artística e das armas do fingimento se chega a “criar a verdade do que me aconteceu” (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Em *A paixão segundo G.H.*, entramos em contato com uma maior agudeza desse processo criativo. A linguagem aqui é convocada para resgatar a protagonista da perdição completa. No quarto de empregada, a língua sofre a concomitância de processos de desgarramento e junção: imagens se formam e são descartadas; palavras denominam uma experiência e negam a si mesmas. A língua rasteja como os insetos, corroendo aos poucos o todo inexorável e nos dá uma mostra, um pequeno pedaço da “alta monotonia de uma eternidade que respira” (LISPECTOR, 1998, p. 91). O objetivo da travessia existencial de G.H. é paroxístico, da alçada da iluminação e da graça espiritual, um momento “da perda de si mesmo, um curto-circuito da circunstância que atua de modo a produzir uma espécie de vertigem da linguagem” (CHIARA, 2006, p. 100-101). Um momento em que as diferenças abismais entre o todo cósmico e o verbo parecem ser transpostas, e a palavra passa a adquirir vapores da “respiração do mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 98).

Mas aqui não nos deparamos com meras ficções, meras elaborações sobre experiências subjetivas. A “paixão” dessa personagem é mais do que isso: são experiências verdadeiramente mundanas, de entrega gloriosa e sacrificante à pulsante matéria viva, que fervilha num inferno de sensações diversas, concomitantes. Trata-se da experiência do vazio que aumenta a potência

literária de um escrito: as imagens ficcionais explodem no seu devir discursivo, revestem-se de um dado orgânico, urgente, como se de um estado de críspação e grande tensão surgisse uma palavra que pudesse humanizar tal confronto ou canalizar sinergicamente essa experiência. Um processo inescapável porque, nessa ótica, viver o humano é inevitavelmente criar ou ficcionalizar. Estar vivo é criar formas de conviver com as coisas no mundo. Narrar é uma obrigatoriedade vital: “Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita.” (LISPECTOR, 1998, p. 117). Tanto que

(...) alertamos o leitor para o fato de que a visão transtornante da personagem-narradora é inseparável do ato de contá-la, como tentativa sua para reapossar-se do momento de iluminação extática, anterior ao começo da narração, e que a desapossou de si mesma. Só enquanto lembrança, na ordem sucessiva do discurso, poderá a narração restituir a subitaneidade do transe visionário. (...) Dividida entre a perda e a reconquista, entre o presente e o passado, o ato de narrar, dubitativo, voz indecisa de quem o perfaz, sem nenhuma certeza quanto ao que viveu e lhe terá sucedido, é um “relato dificultoso” e será menos um relato que uma construção do acontecimento (...) (NUNES, 1988, p. XXVII).

Desse estado de necessidade e sufocamento pelo real, as formas artísticas se impregnam do choque, saem vítimas ou são estilhaços dessa explosão criativa. Momentos de desdobramento em linguagem de algo marginal que ainda não freqüentou as raias do humano, mas força as portas da língua.

É importante ressaltar o fato de que tais formas artísticas são indícios de como a experiência do neutro e do indefinível exponencia o exercício da criatividade. Maurice Blanchot, ao afirmar que “é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir” (BLANCHOT, 2005, p. 294), define muito bem a relação complexa que a literatura possui com as trevas inconscientes e inomináveis da existência. Segundo Blanchot, o contato com esse vácuo de formas é vital e inevitável no sentido de que a literatura sempre frequenta uma zona não-literária, um nascedouro criativo que é ao mesmo tempo composição e dissolução. Um espaço no qual a literatura se desintegra, para se reintegrar formalmente, para em seguida desfazer-se e assim sucessivamente. Um processo, por fim, que retira os apoios estéticos, porém potencializa a linearidade dos signos de modo muito particular em cada obra.

Partilhando do destino que, para Blanchot, é inerente a toda literatura, uma espécie de nostalgia que toda obra de arte literária sofre, talvez um eterno retorno ao vazio original – podemos dizer que G.H. ronda a raiz neutra da arte, e a sua palavra se contamina desse vazio, desestruturando a língua como sistema estabelecido pelo costume. Mas apesar dessa desconstrução verbal, o estado-limite da protagonista faz surgir uma nova linguagem, uma nova estratégia de verbalização. Os signos desviam-se da banalidade, buscam a manifestação linguística peculiar como único caminho para se falar do inominável. Processo tenso, característico de uma explosão: um desdobramento súbito, que se pauta por uma premência pulsional, uma urgência de dizer as coisas. Nesse sentido,

a literatura só é domínio da coerência e região comum enquanto ainda não existe,

não existe para ela mesma e se dissimula. Assim que aparece, no longínquo pressentimento do que parece ser, ela explode em pedaços, entra em via da dispersão onde recusa deixar-se reconhecer por sinais precisos e determináveis (BLANCHOT, 2005, p. 298)

Da aspereza vazia no começo do universo, ocorre o que Blanchot chama de “salto”: o surgimento de uma forma ou da imagem que cristaliza o anseio inspirador. Da fonte mitopoética para a forma artística, percebemos que no élan criador, dinâmico e em constante revolução, algo é capturado e imediatamente alienado de sua morada antiga. Congelada pelo estético, paralisada no seu movimento esplendoroso, um pássaro fotografado em pleno voo ou onda congelada na quebra e na espuma, a primeira célula artística é ao mesmo tempo a afirmação e a negação de um segredo, uma vez que seu caráter imediato e representativo lhe permite incorporar os ares míticos do início de tudo – *in illo tempore*, como diria Mircea Eliade (1972) – ao passo que sua própria estrutura petrificada não passa de negação absoluta, um desdobramento morto, do que lhe deu origem.

Linguagem que se equilibra num paradoxo e por isso assume como forma inescapável a singularidade de um uso sempre torto, enviesado e intempestivo:

a experiência da literatura é ela mesma experimento de dispersão, é a aproximação do que escapa à unidade, experiência do que é sem entendimento, sem acordo, sem direito – o erro e o fora, o inacessível e o irregular (BLANCHOT, 2005, p. 300).

Um estilo que se faz enquanto escrita em devir, uma composição que prescinde de manuais e se estabelece no fluxo de uma fala verborrágica, não no sentido de um desperdício de palavras, mas no jorro de denominações e narrativas que abarcam uma complexidade que sempre escapa ao verbo. Um jogo de gato e rato, que parece simbolizar muito bem a literatura quando próxima das raízes míticas e profundas do pensamento e da arte. Assim como o mito, concebido como forma lingüística primitiva, o texto literário nesse lugar primordial se dilui e perde formatações mundanas e culturais, porém ganha em densidade e força criativa, devido à

aproximação pura do movimento de que vêm todos os livros, do ponto originário em que, sem dúvida, a obra se perde, que arruína permanentemente a obra, que restaura nela a ociosidade sem fim, mas com a qual é preciso também manter uma relação cada vez mais essencial, sob pena de não ser nada (BLANCHOT, 2005, p. 313).

Um espaço de aridez infinita que é também o espaço de uma reza constante, uma fala perene. Isso porque é o lugar do eterno começo, da vitalidade, da organicidade do estético, do fazer artístico visceral. E é por isso que a literatura precisa voltar sempre a esse lugar. Acima de tudo, ela deseja fazê-lo. Eis uma espécie de ética do nascedouro: ali, a linguagem literária leva até o fim sua busca pelo inominável e chega ao silêncio supremo e final; concomitantemente, a revitalização da fala artística eterniza seu devir e torna-se “a abordagem do ininterrupto” (BLANCHOT, 1987, p. 181).

Tal concepção acerca da obra literária, em que pese sua natureza intempestiva e imponderável, não é desprovida de precedentes históricos. Roland Barthes fala, por exemplo, de um “momento frágil da História, em que a linguagem literária não se mantém a não ser para melhor cantar a sua necessidade de morrer” (BARTHES, 2004, p. 64). Nesse momento, a literatura assume uma postura ambígua, paradoxal, em que a detonação das estruturas ficcionais, narrativas e linguísticas, numa irresistível pulsão de morte, também determina a vitalidade do discurso na sua artisticidade. Nesse sentido, para Barthes,

A escrita moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce ao redor do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, compromete-o continuamente com um duplo modo de existência e superpõe ao conteúdo das palavras, dos signos opacos que carregam uma história, um compromisso ou uma redenção secundárias, de modo que à situação do pensamento se mescla um destino suplementar, muitas vezes divergente, sempre embaraçoso, da forma” (BARTHES, 2005, p. 73).¹

Nessa perspectiva, podemos dizer que as obras mais modernas de Clarice são precisamente as que estão no limiar da linguagem e da estrutura romanesca, contaminadas que estão pelo “puro jorro da origem” (BLANCHOT, 1987, p. 181). *A paixão segundo G.H.*, evidentemente, se mostra como um dos exemplos mais candentes desse processo, absorvendo de forma radical o *ethos* da escrita moderna.

Porém, levando em conta as considerações aqui feitas até o presente momento, esforcemo-nos por encarar a literatura de Clarice não como mera demolição de categorias representacionais, de crises do sujeito e da literatura. Proponho uma leitura diversa dos lugares comuns da fortuna crítica sobre a autora: nas obras de Clarice, com especial destaque para *A paixão segundo G.H.*, não nos deparamos com formas desconstruídas ou eliminação de categorias narrativas, mas sim com o nascimento delas, com a formação de células ficcionais, de narrativas cuja linguagem encarna experiências brutais, uma língua que cria porque sobreviveu ao embate profundo com o infernal da vivência inconsciente.

Tal perspectiva de retorno aos estágios embrionários do pensamento e da arte incentiva a releitura de duas passagens marcantes e exemplares de *A paixão segundo G.H.*. A primeira passagem é uma célula essencialmente narrativa, ao passo que a segunda passagem flagra a formação de uma imagem mítica, ou seja, de um desdobramento primeiro da imaginação criadora.

Primeiramente, vejamos como a experiência extrema de dissolução do sujeito – o prazer e a dor do risco da perda de si – podem intensificar a capacidade, o vigor e o ímpeto narrativos, assim como a visão de um narrador que se amplifica e se dinamiza, prescindindo de noções estéticas de realismo ou subjetivismo, mostrando o curso de uma possante narração. O capítulo assim começa: “Eu procurava uma amplidão” (LISPECTOR, 1998, p. 105). À janela, G.H. se permite contemplar

¹ Além de Barthes, o ensaio final do *Mimesis* de Eric Auerbach é um bom panorama acerca da natureza literária do século XX.

a vista do quarto de empregada, deixando fluir todas as imagens e associações que lhe vêm à mente, sem possuir um crivo estético preestabelecido. Contemplava “o império do presente” (idem, p. 105), vivendo “a pré-história de um futuro” (idem, p. 107).

A narradora G.H. amplia sua visão, as circunstâncias temporais e espaciais alargam-se: passado, presente e futuro fundem-se num mesmo contínuo, fazem parte da mesma massa mundana. Os elementos paisagísticos se misturam numa promiscuidade de imagens, captadas pelo olhar grandioso e receptivo da protagonista:

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial (LISPECTOR, 1998, p. 105).

A narradora empreende uma busca incansável pela herança primitiva da humanidade, instaurando como percurso de descoberta existencial a (re)vivência evolutiva e histórica das civilizações. Diante desse desafio, ela se lança ao ímpeto de “um trabalho de cartografia.” (LISPECTOR, 1998, p. 107), um mapeamento intenso, movido pelo frenesi de alguém que narra e descobre coisas febrilmente, motivado pela riqueza imagética do mundo com que se depara. Não se trata, contudo, de uma paciente viagem cronológica: a herança civilizatória vem à tona num átimo, num fluxo que mistura tempos, espaços e sensações. O resultado estético dessa condição mística é uma narrativa extremamente fértil, que se desdobra em circunlóquio em torno de um determinado sentimento cósmico de vida. G.H. narra incessantemente, sempre injetando novas palavras no discurso, corrigindo, derivando ou reafirmando o que foi dito, para depurar nessas voltas discursivas o sumo neutro que funda a humanidade e a história, numa arqueologia existencial.

Atentemos para esse singular olhar narrativo:

Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava diretamente com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões; eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma. Mesmo que as evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo meu tranquilíssimo delírio (LISPECTOR, 1998, p. 108).

A voz narrativa assume o olhar fragmentado e fragmentador, ao mesmo tempo fundindo os objetos de visão uns nos outros, enxergando as correspondências e as ligações entre eles. Tal riqueza de paisagens se configura pela proximidade do discurso literário com as camadas profundas da narratividade de contornos míticos, na qual as noções socializantes e historicizantes ainda não impuseram sua força. Aqui, portanto, percebemos um momento em que o impulso narrativo se intensifica e a palavra se espraia pelas paisagens, proliferando-se junto com as potência criativa deste mesmo espaço. Uma exuberância da observação, a explosão de possibilidades e quadros de observação que demandam a atenção narrativa – criatividade em tensão:

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunavegarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semirruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas em seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas nas ruas (LISPECTOR, 1998, p. 108).

A visita às cercanias do mito certamente não se restringe apenas a esse episódio. A presença do mito se anuncia muito mais fortemente em outro trecho do livro, que seria o segundo momento do romance sobre o qual deteremos nossa atenção. G.H. anuncia no capítulo: “É que não contei tudo” (LISPECTOR, 1998, p. 163). Algo falta, o último degrau na ascensão existencial da personagem; ainda permanece um último obstáculo, uma ficção ou palavra final, algo derradeiro que pontuará de vez o torturado dever de sua linguagem de acompanhar os processos de dissolução do sujeito. É precisamente nesse trecho em que a redenção alcançaria sua concretização: “E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata.” (LISPECTOR, 1998, p. 164).

O gesto puro, livre, infantil e descuidado de colocar algo na boca, assinala o despreendimento das preocupações que a civilização nos inculcou como normas. Unir-se à barata, comungar de sua matéria seria o ápice de sua jornada de desintegração, um ato que pressupõe a indiferenciação máxima e o abandono da condição social de humano. Cabe lembrar que a própria interpretação antropológica e ritual não é exatamente o mais importante, pois esse ato de “gustação totêmica” (NUNES, 1969, p. 109) foi exaustivamente repisado pela crítica. O que gostaria de ressaltar é que, diferentemente da célula narrativa anterior, podemos vislumbrar nesse ato uma primeira célula de fato mítica, uma forma ficcional primeva, cuja força sísmica sustenta em si toda a trajetória de iluminação da Paixão. O mito surge concentrando uma abismal gama de sensações e percepções do real, representando uma forma que possibilita a intelecção e representa a identificação dos entes mundanos com o homem.

Comer a barata, mais do que o ato grotesco em si, simula por meio de uma imagem mítica a comunhão com o mundo tanto perseguida por G.H.. Vale dizer que depois de um ato originário como esse, G.H. poderia construir civilizações, gerando filhos daqui a três mil anos – imagem essa igualmente intuída pela personagem (LISPECTOR, 1998, p. 107). Há um dado inegavelmente fundador nesse gesto, espécie de *arkhé* da própria obra. Aqui, portanto, a imagem mítica se apresenta como forma explosiva, que representa a condensação de inúmeras percepções que se interpõem e se sucedem. Da tensão entre realidade e subjetividade, do “abismo entre a palavra e o que ela tentava” (LISPECTOR, 1998, p. 67), nasce o mito ou a imagem mítica, que faz a ponte entre o homem e o mundo. Ponte essa quase insustentável, uma corda bamba, tensa pelos dois pontos que a atam, estabelecendo, metaforicamente, uma súbita plasticidade ao estágio de comoção anímica da narradora.

Numa investigação epistemológica acerca das formas simbólicas do pensamento, Ernst Cassirer (2006) vem a propósito dessa reflexão, demonstrando que a linguagem e o mito, assim como em Clarice, estão a serviço de um esforço intelectual e sensitivo do homem sobre a realidade.

Essa condicionalidade [a relação entre linguagem e mito], só pode ser concebida como algo inteiramente recíproco, pois a linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial. Nos fonemas da linguagem, assim como nas primitivas configurações míticas, consoma-se o mesmo processo interior; ambos constituem a resolução de uma tensão interna, a representação de moções e comoções anímicas em determinadas formações e conformações objetivas (CASSIRER, 2006, p. 106).

G. H. investe-se de uma linguagem que deseja cercar uma impossibilidade, um indizível; e nesse sentido, possui o impulso metafórico e linguístico de desdobramento ao qual se refere Cassirer. A personagem busca retomar uma experiência difusa e essa rememoração implica a representação da experiência traumática numa imagem plástica e numa palavra fundamental. Tal processo é arrematado no estouro de uma ficção ou de um mito, no súbito nascimento de uma forma que se conecta profundamente com a realidade vivida a ponto de inaugurar essa mesma realidade como tal. Comer a barata se torna, nessa perspectiva, o ato fundador e central de um imaginário cósmico na forma de linguagem. Na escrita clariciana e nas considerações epistemológicas de Cassirer, os processos criativos são momentos de detonação da sensibilidade e da psique, ápices de um processo complexo de criação de conceitos que, por estarem tão próximos do nada, do neutro e da indiferenciação, saem imbuídos de “poderes” de presentificação extremamente acentuados.

Nesse enfoque específico, arte e intelecto, mito e linguagem, estão juntos na mesma raiz de origem, possibilitando que a linguagem em *A paixão segundo G.H.* assumia conformações míticas em muitos momentos da narrativa, com especial destaque para a imagem fundamental da gustação da barata. Certamente essa leitura pode ser pensada em muitos outros momentos da sua vasta obra, não apenas nos mais abertamente narrativos ou imagetivamente míticos que analisamos há pouco. Isso porque “o mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito” (CASSIRER, 2006, p. 114). Nessa perspectiva, a linguagem literária de Clarice se torna um objeto mítico por excelência, podendo ser objeto de estudo da crítica e da teoria do mito por de certa forma reencenar as configurações epistemológicas de surgimento do mito – na perspectiva de Cassirer –, ou por sustentar as condições originárias e representativas de uma imaginação mitopoética – conforme a visão de Blanchot.

Clarice escreve a partir de explosões de sua sensibilidade para com os estilhaços sedimentar seu discurso. A exuberância de sua literatura se manifesta na beleza de suas palavras e imagens, que são desdobramentos singulares de uma performance linguística, de uma explosão criativa e

ficcional, marcadas pela elaboração e pelo pensamento comovido e afetado pela esfera caótica do não pensamento. Dir-se-ia como “algo bem próximo do músculo da língua” (CHIARA, 2006, p. 94). Nas proximidades das camadas remotas, míticas e originárias da literatura, Clarice simula a presença de tais instâncias, ficcionaliza em cima de tais estados, cria incessantemente para que a abundância de sua escrita acabe por despojar-se de si mesma e da parafernália estética. Purgando uma criatividade prolífica, que busca o simples ser pelo jorro da linguagem, podemos dizer que Clarice apresenta sua escrita, com especial destaque para os seus romances mais “desconstrutivos”, como mais romanesca do que nunca, porque recorre diretamente à origem mitopoética da prosa literária. Os livros de Clarice são mais narrativos do que normalmente são considerados: porque eles são o nascimento poderoso da ficção, da essência artística, decorrentes de uma visão estética que busca encarnar as palavras com o estofamento primitivo das coisas. G.H., o ovo, a galinha, a água-viva – afirmações do indizível fluxo da vida – são imagens que cristalizam o anseio criador, conformando uma mitologia constitutiva do livro sem fim que parece ser o todo da obra de Clarice.

Referências bibliográficas:

- AUERBACH, Eric. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. “A inspiração”. In: _____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CHIARA, Ana Cristina. *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LUNARDI, Adriana. “Clarice”. In: _____. *Vésperas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- NUNES, Benedito (org.). “Introdução do coordenador”. In: LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Edição Crítica. Edições UNESCO, 1988.
- _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Professor Adjunto do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ). Pesquisa e escreve textos sobre os seguintes temas: mito e mitologia em perspectiva comparada, erotismo e pornografia na literatura e nas artes, crítica teatral, cultura e literatura brasileiras. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2910416457015153>. E-mail: renan.ji@yahoo.com.

Enviado em 04/08/2017.

Aceito em 30/09/2017.