

QUASE DE VERDADE: A NARRATIVA CLARICIANA E SUA INSCRIÇÃO NO ANIMAL-ESCRITA.

Maria Eliane Souza da SILVA
(DOUTORANDA PPGEL-UFRN)

Ilza Matias de SOUSA
(PROFA. DRA.PPGEL-UFRN- ORIENTADORA)

Na fábula de Clarice Lispector, os animais não ridicularizam o comportamento humano, mas a autora promove a inserção de uma *poiesis* cotidiana ao contar uma narrativa metamorfoseada em fábula e crônica. É o que presenciamos na publicação do seu quarto livro infantil *Quase de verdade* (1997). Nele, a escrita clariciana envolve espacialidades do selvagem no qual habitam bichos e homens de maneira que não possui intenção de descrever o real ou o mítico, todavia, antes rasurá-los. Desse modo, nosso referencial teórico abordará a inscrição dos personagens articulados aos conceitos de animal-escrita e devir-animal (DELEUZE & GUATTARI, 2005).

Palavras-chave: Clarice Lispector. Literatura infantil. Animal-escrita.

“O pior de mentir é que cria falsa verdade.
(Não, não é tão óbvio como parece,
não é um truísmo: sei que estou dizendo uma coisa
e que apenas não sei dizê-la de modo certo,
aliás, o que me irrita é que tudo tem de ser *do*
modo certo, imposição muito limitadora.)
O que é mesmo que eu estava tentando pensar?
Talvez isso: se a mentira fosse apenas a negação
da verdade, então seria um dos modos, por
negação, de provar a verdade. Mas a pior mentira é
mentira criadora. (Não há dúvida: pensar me irrita,
pois antes de começar a pensar eu sabia muito bem
o que eu sabia)”

Clarice Lispector

Quase de verdade é o quarto livro infantil de Clarice Lispector, publicado após sua morte em 1978. Nele encontramos Ulisses como personagem principal da narrativa, o qual fora um cachorro de criação de Clarice comprado, de acordo com a biografia elaborada sobre ela, para fazê-la companhia na ausência de seus filhos:

Ela calmamente o deixava fazer o que quisesse. Ulisses fazia parte de seu retorno à infância, e à maternidade. Ela contou a uma entrevistadora: comprei Ulisses quando meus filhos cresceram e seguiram seus caminhos. Eu precisava amar uma criatura viva que me fizesse companhia. Ulisses é um mestiço, o que lhe garante uma vida mais longa e uma inteligência maior. É um cachorro muito especial. Fuma cigarros, toma uísque e coca-cola. É um pouco neurótico (MOSER, 2009, p. 482).

Podemos observar, diante dos dados fornecidos, que um dos traços bastante frequentes na obra clariciana é a correspondência entre os fatos vividos pela autora e a introdução destes em suas narrativas. Tal circunstância incidiria na confirmação de seu “animal-escritura” como este que se inscreve sobre rastros de vida da autora por caminhos de sua escritura.

Dessa maneira, destacamos, mais uma vez, sua característica materna direcionada a uma “maternagem escritural” na elaboração de seus animais personagens. Tendência que fora reforçada pela autora na entrevista concedida a TV Cultura, na qual declarava que escrever para crianças era fácil devido a seu sentimento materno. É o que presenciamos na relação estabelecida entre Clarice e seu cão Ulisses, quando menciona a ausência de seus filhos e o preenchimento dessa com a companhia dele.

Num primeiro momento, o biógrafo Benjamin Moser relata que esta obra clariciana abordaria em si uma temática recorrente num movimento de denúncia social na década de 70 e em especial na literatura infantil: “uma espécie de sátira da ficção ‘social’ que estava sendo produzida por artistas às voltas com a censura e a ditadura” (MOSER, 2009, p. 486).

Essa literatura dialogante conflui com tantas outras produções estabelecidas no mesmo período, entre elas *O Chapeuzinho Amarelo* (1979) de Chico Buarque, uma paródia do conto do *Chapeuzinho Vermelho* forjado por um combate social. Porém, diante de tudo, tal argumentação não se enquadra na perspectiva abordada por nosso trabalho, ou mesmo no olhar a que direcionamos a literatura infantil clariciana. *Quase de verdade* estabelece, como entre outras obras, uma fissura de verdades estabelecidas e uma exterioridade a espacialidades de um órgão estatal.

O livro inicia-se com o jargão dos contos de fadas “era uma vez...” que, de certa forma, remete a um ambiente de redenção por parte da autora mediante a tantas tentativas de publicação num jornal de Recife quando criança. Porém, suas histórias nunca eram publicadas por serem muito estranhas. Algo presencial em Clarice e o que a

introduziria num âmbito de uma escritura “esquiza” e “desterritorializante”. O seu próprio devir:

... ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez”; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos eu também. (LISPECTOR, 1998, p. 78)

Pela declaração da autora, no trecho acima, temos uma, entre tantas outras, a confirmação de *Quase de verdade* como um “além-relatos” de acontecimentos sociais. E observamos que pensar dessa maneira, como denuncia de um contexto social, seria redutor, uma ação “territorializante” de uma escritura agenciadora de linhas de fuga.

Contudo, desta vez, nossa narradora, inicia, finalmente, com um “era uma vez” e ao fazer isso, quebra, continuamente, a perspectiva da elaboração do conto de fadas pela presença de uns “eu Ulisses”:

Era uma vez... Era uma vez: eu! Mas aposto que você não sabe quem eu sou. Prepare-se para uma surpresa que você nem advinha. Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice. Eu fico latindo para Clarice e ela – que entende o significado de meus latidos – escreve o que eu lhe conto. Por exemplo, eu fiz uma viagem para o quintal de outra casa e contei a Clarice uma história bem latida: daqui a pouco você vai saber dela: é o resultado de uma observação minha sobre essa casa (LISPECTOR, 1998f).

O *eu* dar-nos de imediato a sugestão de quem irá de fato narrar esta história, da sua singularidade lírica de um “eu prosético”, que do conto inclina-se em direção a linhas do advinha narrativo do “o que é o que é?”, confirmando a presença “rizomática” da escritura narrativa entre gêneros. Como a formulação de um oráculo-narrativo e narrador: “prepare-se para uma surpresa que você nem advinha. Sabe quem eu sou? Sou um cachorro chamado Ulisses e minha dona é Clarice”.

No conto, a inscrição do “era uma vez” duplicado comporta-se como uma determinação narrativa de duas histórias que se interseccionam e desterritorializam: a do cachorro e a do homem mítico.

Clarice estabelece um âmbito no qual o seu “devir animal”, seu animal-personagem não mais circunscreverá este caminho errático do perfil humano como algo a ser corrigido, nem muito menos como o perfil “Odisseu” de uma perfeição a ser reproduzida por um Ulisses, antes, movimentada-se entre caminhos de uma não-direção, de um não-lugar entre os parâmetros literários envolvidos.

Assim, as imagens se inscrevem numa “desterritorialização” da concepção do gênero fábula e na desconstrução das aventuras homéricas. Elabora o mítico e o real neste ambiente de quase verdades. Por isso, Ulisses, ou Clarices – já que a autora também se metamorfoseia em seu animal – menciona ter feito uma viagem para o quintal de outra casa. Essa “outra casa” nos arremete a um outro lugar, ou melhor, a elaboração de um não-lugar que será “outra fábula”, e “outra odisseia” de nosso Ulisses.

A partir daí Clarice segue numa promoção de alteridades de sua “animal-escrita”:

Antes de tudo quero me apresentar melhor. Dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito, parece que sou. Tenho um pelo castanho cor de guaraná. Mas sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados. Minha dona não quis cortar meu rabo porque acha que cortar seria contra natureza¹.

O(s) narrador(es), levando em consideração essa multiplicação das vozes através do cão e sua dona, na história estabelece(m) um jogo de confrontações, advinhas e interditos como apresentação de seu personagem principal, na forma de um duplo entre os Ulisses: “dizem que sou muito bonito e sabido. Bonito, parece que sou”. Identificamos nesta configuração do “bonito e sabido” como a ideia erguida sobre o mito do Odisseu como o ideal de beleza e homem ardiloso. De maneira à “desterritorializar” tal convenção, Clarice nos trás o Ulisses de sua narrativa mencionando-o como “bonito”, porém, “parece que sou”.

As construções dos Ulisses se inter cruzam, como uma forma de subversão platônica, nestas zonas entre o real e as aparências, o modelo e a cópia, entre o

¹ Ibid., 1999f

verdadeiro e o “quase de verdade”. Reforça, “sobretudo tenho olhos que todos admiram: são dourados”. O “dourado” ganha, aí, uma conotação de uma laureação, tão comum no ambiente mitológico. O Odisseu enquanto homem visionário de seu tempo, que deverá sempre ser venerado e idolatrado por seus feitos durante todos os tempos. Clarice “rizomatiza”, de certa forma, seu personagem, intercambiando referenciais dele e do mito e desenraizando mentalidades preconcebidas ao estabelecer comparações entre ambos. É o destronamento do mito no qual rei e plebeus vêm à praça pública.

O curioso é que narradora e personagem agenciam-se entre si, inter cruzam-se na condição estabelecida pelo texto e de forma real pela ação de não cortar o rabo por ser uma atitude “contra a natureza”. Vejamos: Clarice tinha uma forma de se expressar, falar peculiar não só por sua entoação transgressora, mas por um distúrbio em sua língua presa. Incidente que a limitava quanto a uma maior extensão na pronúncia das palavras. Assim, afirmava a todos não realizar a cirurgia por uma atitude que a descaracterizaria na sua individualidade. Desse modo, transfere sua cena real para a ficcional na condição de seu cachorro.

Muitos são os indicadores que nos conduzem a este agenciamento entre os sujeitos da escrita em *Quase de verdade*; entre esses, o depoimento fornecido acima pela escritora de que seu cachorro bebia uísque, coca-cola e fumava cigarros, ações próximas a Clarice, como um deseducar, um desertificar entre territórios do humano e do animal. Ulisses estabelece a todo o momento um duplo clariciano.

Encontramos, nesse contexto, o devir clariciano desestruturando a narrativa coerciva fabular na postura adotada por Ulisses, como uma metáfora de fuga do ambiente pedagógico imposto por aquelas da tradição:

Dizem assim: “Ulisses tem olhar de gente”. Gosto muito de me deitar de costas para coçarem minha barriga. Mas sabido sou apenas na hora de latir palavras. Sou um pouco malcriado, não obedeco sempre, gosto de fazer o que eu quero, faço xixi na sala de Clarice.

Nota-se o posicionamento de Ulisses numa atitude de não adestramentos circunscritos por parte de sua dona. É como se Clarice direcionasse a intenção de um “não modelo” comportamental aos seus leitores, deixando-os se posicionarem sobre o que seguir, sobre suas escolhas. Dessa forma, não os impelem conforme a intenção da fábula moralizadora; deslocando a criança, dando-a o direito de escolha enquanto

leitora, num movimento de emancipação de suas ações e atitudes intelectuais, contemplando seu devir minoritário desconsiderado.

Outro ponto a corroborar com a concepção de um “animal-escrita” clariciano é a similitude entre a escritura e o animal:

Fora disso, sou um cachorro quase normal. Ah, esqueci de dizer que sou um cachorro mágico: adivinho tudo pelo cheiro. Isto se chama ter faro. No quintal onde estive hospedado cheirei tudo: figueira, galo, galinha etc. Se você chamar: “Ulisses, vem cá” – eu vou correndo e latindo para o seu lado porque gosto muito de criança e só mordo quando me batem. Pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade? Só é verdade no mundo de quem gosta de inventar, como você e eu. O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro.

O animal, o cão, se inscreve enquanto texto narrativo definido por uma literatura sensível operada por Clarice, no campo das “afetações e seus contágios”, exterior a um ambiente do *logos*, “Na ponta dos dedos”. Na construção de uma filosofia animal em que os instintos, o sensível, substituiriam toda lógica por sua “inteligência sensível”. Daí o Coelho pensante, Ulisses e Laura fariam parte desta comunidade sensível diante deste saber animal que “desterritorializa” o *logos*. No contexto oferecido, na “ponta do nariz”, através do seu faro, estabelece essa zona de contingência de Ulisses, assim como o coelho mexia seu nariz para “pensar” uma ideia de fuga da casinhola e Laura bicava e ciscava, ou botava ovos para não morrer.

O verbo latir, nesta perspectiva, corresponderia à ação de um contar, de um realizar narrativo em que a história se edificará, como uma ambivalência do próprio sentido da língua latina inserido nesta dimensão mítica e seu construto literário ficcional: “pois não é que vou latir uma história que até parece de mentira e até parece de verdade?... O que vou contar também parece coisa de gente, embora se passe no reino em que bichos falam. Falam à moda deles, é claro”. Nesta penúltima frase, “à moda deles”, percebermos o reinventar da fábula clariciano desterritorializando o referencial reprodutivo do comportamento humano ao determinar que os bichos falassem à moda deles. Rompe com o arquétipo estabelecido de ridicularizações atitudinais e suas correções morais. A proposta platônica incidiria, dessa forma, sobre a fábula na qual a cópia comportamental humana necessitaria de um “modelo” a ser

seguido, ou melhor, de uma moral como a proposta de uma “verdade” a ser disseminada. Porém, Clarice invade este território propondo o *quase de verdade* fabular. Ela subverte o ideal platônico.

Outra fissura ofertada ao longo de suas narrativas, “adulta” ou não, é a quebra de uma linearidade; e esta se presencia no conto em questão como uma “porta aberta” em forma de convite para um parque de diversões:

Mas antes de começar, pergunto a você bem baixo para só você ouvir: Está ouvindo agora mesmo um passarinho cantando? Se não está, faz-de-conta que está. É um passarinho que parece de ouro, tem bico vermelho-vivo e está muito feliz da vida. Para ajudar você a inventar a sua pequena cantiga, vou lhe dizer como ele canta. Canta assim: pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim, pirilim-pim-pim. Este é o pássaro de alegria. Quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho.

Remetemos, novamente, a uma ambientação da linguagem como uma morada a nos ser oferecida por seu texto, como um “aconchego narrativo” direcionado a criança, numa espécie de canção de ninar, “ritornelo narrativo” no soar de seu “pirilim-pim-pim”. Conduz-nos a percepção de sua “maternagem escritural”.

Clarice convida a criança a participar da história e a escrevê-la, tece por meio do cantar do passarinho seu *animus brincadi*, no qual sua escritura envolve-nos nas frestas do conto como “máquina-desejante”. A autora desenvolve, através dessas fendas, uma erótica textual na qual a narrativa se realiza a partir da penetração destes espaços de leitura por seu leitor: “quando eu contar a minha história vou interrompê-la às vezes quando ouvir o passarinho”. Por isso, o cantar desse passarinho configurar-se como o cantar da sereia neste jogo de sedução literário. Nele, o soar do ritornelo deleuziano está naquilo em que o autor considera como o tocar da literatura ou mesmo no que Clarice define como entender: “entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... Ou toca, ou não toca”. (LISPECTOR, 1977) ²

Nessa direção, a escritura destina-se a um sentido de pele, a uma literatura de pele, voltada ao campo dos “contágios”, dos “devires”, das “afectações” e sentidos. Nisso, ela trás seu leitor infectando-o com seu pó do “pirilim-pim-pim” em cantiga, deixando-se também infectar por ele. Perfura seu tecido textual como forma de ingresso

² Entrevista à Clarice Lispector por Junio Verne.

para que a criança realize contágios e agenciamentos. Ela faz a língua(gem) gaguejar tensionando os limites e paradigmas preconcebidos em relação a criança através de sua escritura.

Em *Quase de verdade* entoasse também uma sonoridade textual com a literatura lobatiana, uma vez que Lispector confessou *Reinações de Narizinho* como um de seus livros sagrados. Esta musicalidade é marcada, além do “pirilim-pim-pim”, pela escolha do quintal como espaço narrativo recorrente em ambas as escrituras. Nele fora estabelecido, também, o cotidiano de Laura e suas fugas da panela. Na sua escolha estaria presente uma intencionalidade de reconstituição da natureza como a casa do animal, do selvagem. O ambiente elegido pelas crianças como este não lugar da disciplina, no qual não seguiriam as “etiquetas” dos demais cômodos, portanto, de uma exterioridade, fora da lei.

Verificamos, nas fábulas claricianas, o movimento “rizotômico” das temáticas entre si, de maneira similar a obra dos *Platôs* em Deleuze e Guattari. Visto que os autores confirmam esse sentido “rizotômico” de maneira a declarar uma não hierarquia entre capítulos. É algo a ser reelaborado na narrativa através dos nomes dos moradores/personagens do quintal, os quais se iniciam com “o” remetendo ao “o” do ovo, de maneira a se interligar com a problematização cosmogônica proposta em *A Vida íntima de Laura*:

Entre os galos e as galinhas existiam duas aves muito importantes porque eram inteligentes, bondosas e protegiam os seus amigos. Eram como o rei e rainha do galinheiro. O galo se chamava Ovídio. O “O” vinha do ovo, o “vídio” era por conta dele. A galinha se chamava Odissea. O “O” era por causa do ovo e o “dissea” era por conta dela. Aliás o mesmo acontecia com Oníria: o “O” do ovo e o níria porque assim queria ela. Casada com Onofre era em homenagem ao ovo – você advinhou certo: o “nofre” era malandragem dele. E patati e patata. Au-au-au.

Os nomes dos personagens, de modo geral, estabelecem fronteiras com a mitologia: Odissea; Ovídio; Oníria; Onofre e Ulisses. Porém, o estabelecimento deles não lhe confere uma associação. Ao contrário, é estabelecida uma desconstrução dessas tradições míticas numa recontagem de não lugares, de uma dessacralização entre eles. Ao encaminhar como personagem principal o cão Ulisses ela trás a discussão do mito, o

que era Ulisses para cultura ocidental e sua representação como homem ardiloso, astucioso, de razão e pragmaticidade.

O exercício do “animal-escrita” desperta a partir desta situação, já não é mais o cachorro um animal que penetrou na existência da autora. Como em *O mistério do coelho pensante* no qual estabelecia uma participação de observadora. Agora, o cão participa da sua vida, ele está vivendo com ela e se deixando atravessar pelos aspectos obscuros de sua subjetividade nas ações de fumar, beber e se tornar neurótico conforme afirmou. Nesse aspecto, o “animal-escrita”, instaura-se ao sair dessa ordem do pensamento ocidental. Ela vive o cachorro como seu duplo, como já fora mencionado anteriormente. E este duplo que se inscreve é o animal-Clarice. Assim, a narradora clariciana transita em outra ordem que vai da “maternagem” a instauração deste “animal-escrita” e ao mesmo tempo projeta seu “animal-estar” (DERRIDA, 2002).

Neste momento o cachorro é quem fala de suas aventuras no quintal da vizinha, não é mais Ulisses quem irá falar de suas aventuras, de suas odisséias, consagrando-se, assim, como herói. O cão Ulisses é antes de tudo um não-herói. Não é Ulisses, o personagem de Homero, que interessa a escritora, pois ele já não possui uma referência na sua história. A entrar em contato, o cão e o homem neste estado de “animal-estar”, Ulisses perde a referência enquanto nome próprio humano. Esvazia-se diante do nome e da sua origem referencial de homem. A partir daí questiona-se outra proposição ocidental: a da verdade em face do mito. Ulisses faz parte de um mito. Recordarmos, assim, o poema *Ulisses* de Fernando Pessoa o qual remete “O mito é o nada que é tudo/ [...] /Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade,/E a fecundá-la decorre./ [...] /De nada, morre” (PESSOA, 2005).

Então, esse *quase de verdade*, de um outro modo, estabelece o *non sense*, o esvaziamento do mito e de sua narrativa homérica na atualidade. Clarice estabeleceria esta ideia ao reproduzir o latir de seu cão ao longo da narrativa, como uma tentativa de se reproduzir esse não-sentido mítico pela voz do cachorro Ulisses: “au-au-au!”.

A própria árvore, a figueira, confrontaria na história clariciana uma perfuração, uma crítica ao arquivo, a esse pensamento enraizador que se propaga ao longo dos anos como um ideal em espacialidades do beletrismo.

Em Clarice a letra não se insere no apolíneo, ou moral, ela é perversa, transgride, fere trazendo em si singularidades do selvagem, mapeando barbáries. A própria galinha seria um animal que a sociedade se incubiria de colar na mulher de maneira pejorativa. Neste mesmo sentido é direcionado “cachorro” como forma de xingamento.

Estabelecem-se relações com o humano que demonstram essa relação do “animal-escrita”.

A autora trás nas suas fábulas este lado da letra perversa, num estar ferindo-se a si mesma. Instaura a partir daí sua singularidade selvagem. A barbárie se instaura neste selvagem por meio de perversões, ao perfurar a lei, o beletrismo, as convenções, o arquivado. É a letra se inscrevendo enquanto bicho neste ambiente de errância. Vejamos a inscrição desta “letra perversa” nesta passagem do texto:

Não é que lá para meio-dia a figueira, por não ter o que fazer, se esforçou para pensar. O esforço era tão grande que até caíram no chão algumas de suas folhas. E ela enfim teve um pensamento. O pensamento era o seguinte: A vida do galo e da galinha é uma verdadeira festa. Ovídio cocorica, as galinhas põem ovos. Mas e eu? Eu, que nem figo dou? E patati e patatá. O pensamento da figueira apodreceu e virou inveja. Apodreceu ainda mais e virou vingança. A figueira, que não dava frutas e não cantava, resolveu enriquecer à custa dos outros. Queria se aproveitar dos filhos de Ovídio, Odisseia e outras aves. Se ao menos cantasse ela os perdoaria (LISPECTOR, 1999f).

Mais uma vez, deflagra-se a escrita nesta pulsão do mal, de um sadismo de escritura clariciana, porém, não desencadeia um aspecto dicotômico de uma moral; e sim problematiza situações que transitam, concomitantemente, em cada um de nós.

A parodização da modernidade nega através da escritura clariciana uma regularidade de vozes. Na fábula clariciana, os animais não ridicularizam o comportamento humano, mas a autora promove a inserção de uma *poiesis* cotidiana ao contar a história dos animais. Arremata-nos no limiar de questionamentos sobre o humano e o animal através das ações de seus personagens. Quebra “o ovo” das verdades pré-fabricadas, das espacialidades entre eles; daquilo que haveria de animal no homem ou de humano no animal, ou ainda, no que sustenta tais conceitos. Neste livro, a fábula se metamorfoseia em crônica envolvendo lugares do selvagem, no qual habitam bichos e homens de maneira que não possui intenção de descrever o real ou o mítico, antes rasurá-los, constituindo-os como “quase de verdade”.

REFERÊNCIAS:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. As máquinas desejanter. In: _____. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1972 .

_____; _____. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

_____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Transcrição de entrevista realizada por Claire Parnet, direção de Pierre-André Boutang, 1988-89. Disponível em: <http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51> Acesso em: 14 Ago. 2010.

_____; _____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996. (Coleção: Passagens)

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____; _____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997b.

_____; _____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997c.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relmé Dumará, 2001.

_____. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f

_____. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1979.

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

_____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998c.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
_____. Os melhores contos de Clarice Lispector. Seleção Walnice Nogueira Galvão. 2 ed. São Paulo: Global. 1998e. (Os melhores contos; 20)

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.