

# **“ANTROPOFAGIA” NO TRABALHO DE CRIAÇÃO LITERÁRIA DE CLARICE LISPECTOR**

Doutorando Weslei Ribeiro da CUNHA (UFC)

Orientadora Prof<sup>a</sup> Doutora Odalice de Castro Silva (UFC)

## **RESUMO**

Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, um dos poucos ensaios críticos de Clarice Lispector, a escritora destaca que, além do caráter experimental, o movimento de 1922 foi um movimento de posse: movimento de tomada de nosso modo de ser, o mais urgente naquela época. Portanto, significou, para nós, vanguarda, independente de qualquer valor universal. Nesse sentido, Clarice Lispector considera que o movimento modernista de 1922 assume um caráter peculiar, de “libertação”, uma vez que motivou “pensar” a língua portuguesa do Brasil, sociológica, psicológica, filosófica e lingüisticamente, sobre nós mesmos. No presente trabalho, propomos uma reflexão acerca desse “movimento de libertação”, sob uma perspectiva alegórica benjaminiana, a partir do ensaio *Totens e tabus na modernidade brasileira*, da pesquisadora Lúcia Helena, a qual considera que as metáforas do pau-brasil e da antropofagia são alegorias de uma relação histórica entre um passado remoto, em ruínas (o tempo pré-colonial), na medida em que se questiona parodisticamente o passado da colonização, da Primeira República; e um presente possível (a utopia de Pindorama), que o antropófago “bárbaro e nosso” quer construir, verificando-se também uma permanência entre nós, do discurso cultural, artístico, político e econômico do colonizador.

Palavras-chave: Alegoria, Antropofagia, Pau brasil, Clarice Lispector

É maravilhosamente difícil escrever numa língua que ainda borbulha; que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição; em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende “variar” mas uma liberdade mais verdadeira, e esta consiste em descobrir que se é livre. Isto não é fácil: descobrir que se é livre é uma violação criativa (LISPECTOR: 2005, p.106).

Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”<sup>1</sup>, um dos poucos ensaios críticos de Clarice Lispector, a escritora considera que o movimento modernista de 1922 assume um caráter peculiar, de “libertação”, uma vez que motivou “pensar” a língua portuguesa do Brasil, sociológica, psicológica, filosófica e linguisticamente. Além do caráter experimental, o movimento de 1922, a geração mais acintosamente vanguardista do modernismo brasileiro, foi “um movimento de posse: movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente naquela época” (LISPECTOR: 2005, p.99). Conforme destaca Clarice Lispector, “Mário de Andrade já falava, como premissa da geração de 1922, no ‘direito permanente’ de pesquisa estética” (LISPECTOR: 2005, p.98).

Na concepção de Clarice Lispector, a vanguarda seria um novo ponto de vista que fatalmente se encaminharia para uma mudança formal, a qual repercutiria também na mudança dos “conceitos das coisas”, em cujo processo a escritora destaca o nosso progressivo autoconhecimento. Em *Totens e tabus na modernidade brasileira*, a ensaísta Lúcia Helena compreende que o nascimento de um novo tempo artístico-social da modernidade brasileira pode ser verificado de forma alegórica por meio da linguagem oswaldiana, com a poesia pau-brasil e com a antropofagia. Numa perspectiva benjaminiana, a ensaísta enfatiza que “a alegoria da modernidade abre-se como dissonância, como ruptura com uma concepção fechada do signo, como descrédito na crença dos valores a-históricos da arte” (HELENA: 1985, p.32). Nascida sob o signo de uma violência, Lúcia Helena (1985, p. 28) considera que esta alegoria “prestar-se-á à

---

<sup>1</sup> Conferência apresentada no Texas, na Universidade de Austin em 1963, por ocasião do 11º Congresso Bial do Instituto de Literatura Ibero-Americana. A mesma conferência, conforme destaca Nádia Battella Gotlib (1995, p. 342) deve ter sido apresentada em muitos lugares: Brasília, Vitória, Recife, São Paulo, Belém.

valorização do escatológico, do excessivo, do grotesco e da devoração, aspectos que também aparecem na alegoria barroca”.

Walter Benjamin (2004, p. 193), em seu ensaio *Origem do drama trágico alemão*, considera que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”. Para o pensador, a alegoria “não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN: 2014, p. 173). No que concerne ao “reino do pensamento filosófico”, Walter Benjamin (2014, p. 31) compreende que a descrição do mundo das ideias, juntamente com uma permanente atualização desse processo, forma uma multiplicidade irreduzível, portanto não se desenrola numa “linha ininterrupta de deduções conceituais”, visto que, em cada ideia, na concepção do pensador, verifica-se uma imagem do mundo, uma mônada, cuja tarefa imposta à sua representação “é nada mais nada menos que a do esboço dessa imagem abreviada do mundo” (BENJAMIN: 2014, p. 37).

José Guilherme Merquior (1969, p. 104), enfatiza que as alegorias são “temporais”, “são a marca da História, vista como ‘Paixão do mundo’: como dolorosa e inacabada, significa apenas na medida em que se arruína”. No Brasil, do ponto de vista econômico-social, os escritores modernistas enfrentavam um tempo de crise mundial em 1929, com a queda da bolsa de Nova Iorque, o que repercutiu na crise do setor cafeeiro, assim “o tempo marcava o difícil ajustamento de nossa sociedade oligárquica e latifundiária ao novo relógio econômico-financeiro mundial” (HELENA: 1985, p. 42). Segundo Mário de Andrade (2002, p.253), esse contexto favoreceu a criação de um novo espírito, de renovação e atualização, cujo alcance pretendeu ir além da dimensão estritamente literária:

Manifestado especialmente pela arte, mas machando (sic) também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, mas a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal (ANDRADE: 1967, p. 220)

A história oficial e o sistema literário brasileiro ganhavam outra versão na releitura proposta pelos escritores modernos<sup>2</sup>, de forma que os estereótipos recalçados de nossa cultura passaram a ser reinterpretados, assumiam o centro da discussão de obras modernistas, como ocorre em *Macunaíma* (1928). Nesta obra, a mais característica do movimento, Mario de Andrade problematiza e reflete acerca de um novo ponto de vista de nossa brasilidade, haja vista que, na visão de Antonio Candido, “cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalçado que precisava adquirir estado de literatura” (CANDIDO: 1967, p. 120).

As metáforas do pau-brasil e da antropofagia são alegorias, conforme enfatiza a ensaísta Lúcia Helena, na medida em que se verifica “uma relação histórica entre um passado remoto, em ruínas (o tempo pré-colonial), e uma presente possível (a utopia de Pindorama), que o antropófago ‘bárbaro e nosso’ quer construir”. A estética antropófaga, idealizada por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que almejava a transfiguração de tabus, das estereotípias e dos imperativos da cultura europeia, em totems, liberdade de pensamento e criação, ao selecionar (digerir) as manifestações culturais estrangeiras, ainda que repensasse criticamente o Brasil e contestasse o padrão cultural bacharelesco vigente, “no centro de suas preocupações e de sua poética estão exatamente as dissonâncias entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural” (LAHUERTA, 1997, p. 96). Milton Lahuerta enfatiza que a pretensão da intelectualidade brasileira de ser moderna, em face do “atraso histórico”, desloca-se para o tema nacional:

a intelectualidade modernista, mesmo suas figuras mais radicais, presa a uma visão de cultura tradicional e preocupada em construir a Cultura Nacional, quando “foi ao povo”, o fez esperando encontrar nas manifestações populares uma matéria-prima pura e dotada de autenticidade, à qual caberia dar forma final mediante um trabalho de síntese eminentemente intelectual. (LAHUERTA: 1997, p. 98)

A intelectualidade modernista visou estabelecer “um ponto entre a perspectiva de renovação cultural e as possibilidades de reforma da sociedade” (LAHUERTA: 1997, p.98), como podemos perceber no “Manifesto Antropófago” e na poesia “pau-brasil”. Como observa Antonio Candido (1967, p.109), os modernistas dariam

---

<sup>2</sup> Compreende-se por modernos os escritores e artistas que produziram, conforme destaca Malcolm Bradbury (1989, p. 21), entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, período de “transformação radical sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes”.

continuidade ao movimento dialético “do localismo e do cosmopolitismo” existente em nossa história literária, o qual consiste numa “integração progressiva da experiência literária e espiritual, através da tensão entre os dados locais (que se apresentam como substância da expressão) e os modelos herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão)”. Em sua concepção, ocorre, com o movimento modernista, o “desrecalque localista”, que compreende também assimilação da vanguarda européia:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (CANDIDO: 1967, p.121)

As poéticas de Mário de Andrade e Oswald Andrade, que melhor representam esse processo, revelam uma árdua pesquisa sobre a cultura brasileira, além do profundo questionamento acerca de nossa identidade cultural. Ao considerá-los como “homens de nossa vanguarda”, destacando em sua conferência principalmente a atuação de Mário de Andrade, Clarice Lispector enfatiza o iminente desaparecimento do homem de vanguarda que se disponibiliza ao incessante movimento de procura, porém considera que o movimento de 1922 fora tão absorvido e incorporado que se superou: “Eu disse amanhã. Mas depois-de-amanhã – passada a vanguarda, passado o necessário silêncio – depois-de-amanhã ele se levanta de novo. E é claro que Mário de Andrade não desapareceu: 1922 não foi ontem, foi anteontem” (LISPECTOR: 1999, p. 104). Clarice Lispector enfatiza que o próprio Mário de Andrade teria incorporado a si próprio, o melhor de sua sadia rebelião, por conseguinte seria “um clássico de si mesmo”.

Para Lúcia Helena, enquanto na alegoria do pau-brasil se verifica uma paródia, na alegoria da antropofagia temos uma opção pela ruptura radical, pela provocação de uma crise de sentido, num contraditório caminhar entre a síntese e sua recusa. De forma perspicaz, a ensaísta destaca que, na alegoria antropofágica, Oswald tenta recuperar o nosso “outro reprimido pela História”, de forma que a atitude alegorizante, que a ensaísta denomina inicialmente de “metáforas reais”, “estilhaços histórico-discursivos” (HELENA: 1987, p.47), “exige que tomemos a alegoria com o sentido de discurso ‘que faz falar o outro’, um discurso que promove a possibilidade de se pensar na existência da alteridade”. Com a poesia pau-brasil, Oswald Andrade “tenta palmilhar, com um

localismo às vezes irônico, às vezes pitoresco-ingênuo, uma nova ‘geografia’ cultural, tentando religar a arte ao cotidiano” (HELENA: 1987, p.47).

Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, Clarice Lispector considera como vanguarda, sobretudo, a experimentação, como “um dos instrumentos de conhecimento, um instrumento avançado de pesquisa”, que proporcionaria o reexame de conceitos, partindo de renovações formais. Para Clarice Lispector, linguagem e pensamento se inter-relacionam para formarem “uma língua que se chama literária”, uma “linguagem viva”, conforme enfatiza a escritora: “quem escreve no Brasil de hoje está levantando uma casa, tijolo por tijolo, e este é um destino humano humilde e emocionante” (LISPECTOR: 2005, p.106).

No que se refere à obra de Clarice Lispector, a indissociabilidade entre forma e conteúdo, que nos permite também uma reflexão, por um lado, sobre “o entrelugar da literatura”<sup>3</sup>, haja vista que, em sua formação literária e cultural, a escritora, desde a infância, pode conhecer as várias realidades presentes no Brasil de sua época, assim como as transformações e modernização dos centros urbanos; por outro lado, verifica-se uma consolidação da autonomia de uma escritura, a partir da qual podemos pensar o “indizível” da linguagem, presente no âmbito ficcional clariceano, sobretudo na medida em que a escritora utiliza o recurso da metalinguagem, em cujo cerne encontra-se o que Roland Barthes (2004, p.15) enfatiza como “uma mitologia pessoal e secreta”. Esse processo se dá contra a linha dominante do romance brasileiro, marcado, principalmente, pelo viés sociológico, e sua poética pode ser vista, como observa, com perspicácia, o crítico Antonio Candido (1989), como um “desvio criador”:

Naquele tempo, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a

---

<sup>3</sup> No ensaio *Uma literatura nos trópicos*, o crítico Silviano Santiago (2000, p.26), ao desenvolver reflexão acerca do entre-lugar do discurso latino-americano, considera que o ritual antropofágico da literatura latino-americana se realiza no espaço de clandestinidade, aparentemente vazio, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão do código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão”. Silviano Santiago (2000, p. 16) enfatiza que a principal contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza na medida em que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.

narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra (CANDIDO: 1989, p.56).

A poética clariceana contrasta com as formas de nossa tradição literária, em seu gradual processo de inserção, causando impacto para a crítica já com o primeiro livro. Assim, a narrativa clariceana, “enquanto forma que narra”, desafia-nos a pensar o mundo da palavra como “possibilidade infinita de aventura”. No que concerne à mediação entre tempo e narrativa, a escritura clariceana apreende uma posição nova, “diferente do sólido naturalismo ainda reinante”, alcançando uma significação plenária, quando esta narrativa se torna uma condição da existência temporal para interpretação dos dramas humanos do catastrófico Século XX, bem como se verifica importantes aspectos da realidade social brasileira em transformação.

A partir da concepção de Antonio Candido (2000, p.74), de que a literatura é “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”, a obra de Clarice Lispector está inserida numa tradição, a partir da qual podemos inferir os padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, aos quais nos referimos ao refletirmos sobre a “crise dos fundamentos da vida humana”, no conturbado século XX. Conforme Harold Bloom (1995, p.43), “a tradição literária começa quando um autor novo é simultaneamente ciente não só de sua luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido do lugar do Precursor em relação ao que veio antes dele”.

O embate entre a “experiência nova” de Clarice Lispector com a linha dominante do romance brasileiro é antes inclusiva do que exclusiva. Com isso, ao escrever numa “língua borbulhante”, como assim considerava, “que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição”, a escritora constrói o seu espaço, integrando-se, de forma contestatória, no jogo de repetição e descontinuidade do nosso desenvolvimento dialético. Na poética clariceana, as inquietações de seu tempo estão inseridas no conjunto de sua obra, o que refuta o rótulo de “escritora alienada”, sem compromisso com o social. Nesse sentido, os críticos Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli (1989), ao se referirem às vozes da crítica e à recepção de *A paixão segundo G.H.*, enfatizam que é possível estabelecer correspondências ao nível da práxis:

Se a sociedade brasileira se esbatia politicamente na força coercitiva do Estado e seus lugares-comuns tradicionais, a escritora lutava também contra esses estereótipos que se materializavam em linguagem. Sua atitude, embora num plano de superfície não fosse político, correspondia, na verdade, a um modelo de comportamento que ultrapassava sua individualidade e, dessa forma, ligava-se a uma práxis social mais abrangente. Caminhavam igualmente juntas a aventura da enunciação, que procurava sua plenitude entrevista nas palavras, e a aventura da criação literária, ela também emparelhada, a se estabelecer por sobre as brechas do sistema cultural estabelecido (ABDALA JÚNIOR et CAMPEDELLI: 1989, p. 202).

Conforme Abdala Júnior e Campedelli, a escrita de Clarice Lispector, ao contrastar com a “palavra petrificada” da linha dominante do romance brasileiro, buscava validar, “sobre as brechas” desse sistema cultural, uma poética em que a “aventura da enunciação” e a “aventura da criação literária” caminhassem preferencialmente juntas. Por conseguinte, as alegorias do pau-brasil e da antropofagia podem ser verificadas no processo de composição literário de Clarice Lispector na medida em que a poética clariceana se insere em nosso campo literário.

No tocante à receptividade dos leitores brasileiros, iniciada com o livro de estréia *Perto do coração selvagem* (1944), quando conhecida apenas entre críticos e escritores, a produção ficcional de Clarice Lispector passou por fases distintas. Como observa Benedito Nunes (1982, p. 13), a maior recepção à obra de Clarice Lispector se deu a partir de 1959, com o livro de contos *Laços de família*, que despertou também o interesse pelos romances *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961).

A publicação de *A paixão segundo G.H.*, dessa forma, representa um ápice de sua produção ficcional, uma vez que “se desprendia da figura humana da ficcionista, na qual o encanto feminino, guardando o traço eslavo de sua origem russa, combinou-se a uma personalidade esquiva, tímida e ativa, mais solitária do que independente – ‘um novelo enrolado pelo lado de dentro’, como disse o poeta português Fernando Pessoa de seu heterônimo Álvaro de Campos” (NUNES: 1982, p.13). Nessa fase, a escritora logra o prestígio como cronista do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, período em que publicou também *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).



O desprendimento da figura humana da ficcionista, como enfatiza Benedito Nunes, alcançado em *A paixão segundo G.H.* foi uma das questões arbitrárias que a obra de Clarice Lispector enfrentou desde o início, tendo em vista os padrões das escolas realista e naturalista de impessoalidade e objetividade, até então predominantes para a crítica literária. Para Álvaro Lins (1946, p. 186), “o lirismo feminino ficaria aprisionado e sufocado dentro dos limites da impessoalidade realista ou naturalista”.

Em seu artigo “A experiência incompleta: Clarisse Lispector” (sic) (1944), o crítico Álvaro Lins enfatiza que Clarice Lispector “escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana”, utilizando os processos técnicos de James Joyce e Virgínia Woolf. Embora considere *Perto do coração selvagem* a primeira experiência definida que se fazia no Brasil do moderno romance lírico, “original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal”, segue intransigente quanto ao caráter feminino da obra: “O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem*, será exatamente, aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana (...). Imagino que a sua concepção do mundo ficaria desfigurada dentro do romance tradicional” (LINS: 1944, p.189).

As severas críticas de Álvaro Lins quanto ao “caráter feminino”, predominante tanto na obra de estreia da escritora, como em *O lustre*, conforme argumenta, e quanto a sua estrutura inacabada, incompleta como obra de ficção, evidenciam, por um lado, a forte influência exercida pela tradição das escolas realista e naturalista, que precedem a consolidação da obra de Clarice Lispector no sistema literário, assim como, por outro lado, podemos perceber um enorme potencial de transgressão de sua escrita, no que diz respeito às estruturas tradicionais do romance brasileiro.

O crítico considera, assim, o monólogo interior como o recurso de maior efeito dos primeiros romances da autora, bem como destaca a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; o poder do pensamento e da inteligência; e, sobretudo, a audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, no jogo de palavras. Não obstante, adverte que “o romance da Sra. Clarisse Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a escritora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde” (LINS:1944, p.191).

Para Benedito Nunes (1982, p.14), *Perto do coração selvagem*, cujo título, sugerido por Lucio Cardoso, foi inspirado por uma frase de *O retrato do artista quando jovem* (1916): “near to the wild heart of life”, de James Joyce, trouxe para a literatura brasileira a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna, com as implicações estéticas e formais consequentes, do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo como duração (*durée*) ao esgarçamento da ação romanesca e do enredo. Nesse sentido, o crítico destaca que o ponto de vista introspectivo, dominante na poética clariceana, “ofereceria o conduto para a problematização das formas narrativas tradicionais em geral e da posição do próprio narrador em suas relações com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens – jogo aguçado até o paroxismo em *A paixão segundo G.H.*”.

Juntamente com *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1977), publicação póstuma, *A paixão segundo G.H.* permite uma verificação da alegoria do pau-brasil, enquanto ruptura, bem como se percebe o caráter antropófago da poética clariceana no desencadeamento do processo de escrita de Clarice Lispector. Essas três narrativas, em estilo monologal, permitem desvendar importantes articulações da obra inteira de que fazem parte, dentro de um singular processo criador, centrado na experiência interior, na sondagem dos estados da consciência individual, que principia em *Perto do coração selvagem*.

## REFERÊNCIAS:

ABDALA JR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. “Vozes da crítica”. In: **Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica.** Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da literatura brasileira.** São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.** 32ª edição. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução: João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

LINS, Álvaro. “A experiência incompleta. Clarice Lispector”. In: *Jornal de Crítica*. Fev. 1944.

HELENA, Lucia. **Totens e tabus na modernidade brasileira. Símbolo e alegoria na obra de Oswald Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/CEUFF, 1985.

HOBBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Trad. Marcos Santarrita; Revisão técnica, Maria Célia Paoli, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAHUERTA, Milton. “Os intelectuais e os anos 20. Moderno, modernista, modernização”. In: De Lorenzo, Helena Carvalho. **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.