

## O OLHAR DAS MULHERES

*Vera Maria De Queiroz Costa (UFGO)*

*Não sei.  
Só sei  
alguma coisa sobre  
a imobilidade da vida.  
Portanto,  
quando esta se rompe,  
eu sei.*

*(M. Duras. O deslumbramento de Lol V. Stein)*

*Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão.*

*(C. Lispector. "Amor")*

*Aludir virá portanto dessa cesura entre a coisa e o olhar, entre a coisa e a sua nomeação.*

*(Roberto C. dos Santos – "Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes").*

1. Quando Virginia Woolf escreve a série de duas conferências sobre a mulher e a ficção, pronunciadas em outubro de 1928, ela o faz explicitamente como romancista e não como teórica da literatura: *Valendo-me de todas as liberdades e licenças de um romancista, proponho contar-lhes a história dos dois dias que antecederam minha vinda aqui.*<sup>1</sup>

Esse fato tem consequências interessantes para a história da crítica feminina, que o toma como texto fundador e que reconhece nele a base mais sólida, porque mais instável, para a delimitação do campo das formas discursivas femininas.

É possível afirmar que *Um teto todo seu*<sup>2</sup> constitui-se na primeira obra feminina que elabora uma estética da criação e da recepção de obras de escritoras mulheres. Para isso, Virginia vai primeiro lastrear as razões por que tão poucas mulheres puderam escrever e publicar seus escritos, acompanhando suas personagens do século XVI ao XX. A figura paradigmática dessa trajetória é Judith, a irmã-morta-inventada de Shakespeare. Ao inventariar essa produção, e porque o faz do lugar da ficcionista, Virginia pode assegurar a originalidade de sua reflexão, com base em seu próprio estilo de enunciá-las; pode, igualmente, assegurar uma posição desestabilizadora com relação às certezas e às verdades nos discursos das Ciências Humanas em geral e nas teorias sobre o feminino, em particular; pode também exacerbar sua própria concepção de um feminino em literatura, quando nomeia determinadas características desse feminino como **o poder de sugestão, a observação de detalhes banais da vida cotidiana, a androginia, a força das impressões**. Ao mesmo tempo, ela desloca o ensaio de seu lugar acadêmico, pressionando a frase, o discurso, em direção a um entre-lugar e, mais além, a um não-lugar: o mesmo do objeto que tenta definir – a ficção das mulheres-escritoras até então.

Quando Barthes afirma que o desejo do crítico é "desejar não mais a obra, mas sua própria linguagem"<sup>3</sup>, ele o faz do lugar do crítico, do teórico moderno que mais radicalmente esgarçou as fronteiras entre o discurso da literatura e aquele da crítica. O desejo de escritura desse Barthes, Virginia o realiza em *Um teto todo seu* a partir do seu lugar de escritora. Ela escreve ensaio com o desejo e a linguagem da ficcionista, atualizando assim os traços com os quais define a escritura feminina, sobretudo no que diz respeito ao poder de sugestão. Se nesse gesto, por um lado, Virginia ecoa o paradigma da crítica impressionista que ainda vigia na passagem do século, por outro lado, a força inaugural de sua escritura, assim como a originalidade de suas observações, encontram-se hoje com a modernidade quando esta coloca em cena as subjetividades e as diferenças no discurso das Ciências Humanas ("Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades?").<sup>4</sup>

Ainda porque escreve como romancista, Virginia escapa a uma armadilha comum em alguns ensaios sobre a ficção feminina: a de tentar capturar a linguagem descontínua de algumas escritoras (a de Clarice Lispector, por exemplo), através da apropriação do fluxo discursivo da obra

romanesca mesma. Até porque não está formalizada ainda uma teoria que dê conta desse novo paradigma – o discurso literário feminino –, o ensaio e a crítica, do ponto de vista do feminino, leva Barthes ao pé da letra, sem efetuar o necessário recuo que permitiria ver/descrever o objeto. Esse tipo de crítica, quando se realiza, mergulha sua linguagem na linguagem-objeto do texto ficcional e tira sua produtividade do pastiche, centrando-se no campo relacional do significante: feixes significantes da leitura crítica tornam opacos os significados da obra objeto e pretendem fazer aflorar a multiplicidade e o fluxo do discurso feminino, numa espécie de inebriamento pela linguagem do outro.

Assim é que a crítica – uma certa crítica – centrada na questão do feminino, toma o texto de Virginia e atualiza de modo deslocado aquilo que na escritora inglesa é apenas uma singularidade de estilo, a saber, a subjetividade e o impressionismo de seu texto ensaístico. Utilizada como um valor, essa marca é posta em outro lugar, ou melhor, transposta do lugar da escritora em que permanece Virginia para o lugar teórico de onde então se fala. Tal crítica utiliza às avessas o pressuposto de que toda fala parte de um lugar epistemológico – confessado ou não; ela é fruto, portanto, de "estratégias específicas que pressupõem certas maneiras de distinguir e valorizar, procedimentos indissociados a uma certa história, uma certa vida social, uma certa visão de mundo."<sup>5</sup>

O texto de Virginia é produtivo, pois, nisso mesmo que o distingue: realiza um estranhamento estratégico com relação aos tipos e às marcas discursivas, rasura os lugares do saber teórico e mantém-se em sintonia com as idéias que desenvolve a partir da linguagem que pratica.

2. Por ocasião do retorno de Lol Valérie Stein a S. Tabla, depois de permanecer durante dez anos em U. Bridge, o narrador descreve um episódio que poderia ser tomado como paradigmático da errância e do esquecimento que funda a personagem:

*Ela se ocupou muito do jardim, que estava abandonado, já se ocupara bastante do anterior, mas, dessa vez, cometeu um erro em seu traçado. Queria alamedas regularmente dispostas em leque em volta da varanda. As alamedas, uma vez que nenhuma desembocava na outra, não foram utilizáveis. Jean Bedford divertiu-se com esse esquecimento.*<sup>6</sup>

Tal é o projeto de Lol ao longo de sua trajetória no romance: organizar metodicamente seu esquecimento, dar-lhe um traçado regular, sobrepujar o "à beira de" em que se encontra desde a noite do baile. Mantivera-o

aparentemente sob controle durante dez anos, à custa de imitar a ordenação do mundo: "A arrumação dos quartos, da sala, era a réplica fiel daquela das vitrines de loja; a do jardim, de que Lol se ocupava, daquela dos outros jardins de U. Bridge. Lol imitava, mas quem?" (p.24).

Se em U. Bridge fora possível manter a ordem externa por simulacro, de volta a S. Tahla o domínio sobre os objetos toma-se precário pois trata-se, nessa volta, de estabelecer um contato interno, até então adiado, com a cena do baile, com o momento da perda. Errar externamente é o modo de Lol tentar acertar o compasso do tempo, até então inalterado. Desse desequilíbrio entre o externo e o interno se faz a trajetória da personagem e com relação a ela Jean Bedford é espectador. Se seu papel é o de marido oficial, sua função é a de coadjuvante do drama que se encena em Lol. Daí o "divertiu-se com esse esquecimento". Um pouco menos de medo teria sido necessário a ele para dar-se conta daquele sutilíssimo detalhe: Lol esquecera o traçado das alamedas do jardim.

Para realizar seu projeto – encontrar-se consigo na noite daquele passado – Lol vai em busca de outro parceiro e o encontra em Jaques Hold. Seu aparecimento na narrativa efetua uma mudança abrupta na seqüência discursiva. Até então o leitor sente apenas uma certa estranheza em contato com os vazios na história da personagem que ele nos apresenta, e que ele afiança não poder preencher. Tudo sobre ela nos é dito indiretamente, através da fala desse narrador que mais diz do que não sabe do que daquilo que sabe. Por outro lado, o depoimento de Tatiana Karl sobre Lol, de que ele se serve, é todo em discurso indireto, dando margem a interpretações – do locutor e do leitor. Expressões hipotéticas ou dubitativas preenchem sua fala então: "dava a impressão de"; "Tatiana tenderia a acreditar"; "parecia que" (p.8-9). Esse clima de instabilidade com relação ao domínio que Jaques Hold teria sobre sua narrativa culmina em:

*Aqui estão, mescladas, do começo ao fim, duas versões ao mesmo tempo: uma, irreal, que Tatiana conta e outra que invento sobre a noite do Cassino de T. Beach. A partir daí contarei minha história de Lol V. Stein. (p.09).*

Colocada assim a fatal estranheza expressa pelos termos **irreal e invento**, a partir de onde o leitor mergulha no coração da ficção, a mudança a que nos referimos acima, se é abrupta, constitui de certo modo um alívio. Encontra-se afinal essa voz narrativa até então sem face e sobre cuja apresentação Béatrice Didier observa:

*É somente ao fim do primeiro terço do romance que aquele que poderia ser considerado como o narrador se apresenta.*

*././ Entretanto, ele tinha sido focalizado do exterior como um personagem que veria o narrador, e a costura entre Jaques Hold-narrador e Jaques Hold-personagem é feita do modo mais perturbador. ././ Narrador estranho, ele tem a possibilidade de se ver do exterior.*<sup>7</sup>

A função desse narrador, na sua instabilidade e deslocamento – e por causa deles mesmo – é vital para a economia da narrativa e para os efeitos da narração. Na primeira instância, ele esbate a errância de Lol, não enquanto seu duplo, mas enquanto aquele que adere ao objeto do seu desejo, até vir a tornar-se Michael Richardson, ou melhor, a representação dele (no sentido freudiano de re-apresentação). Aceitar representar tal papel será o único modo de aproximar-se dela. Para isso, será preciso aceitar afastar-se de Lol, tornar-se cúmplice da errância de seu desejo, desconhecê-la: "Foi essa minha primeira descoberta a seu respeito: nada saber de Lol era já conhecê-la" (p.60). O discurso do narrador, por outro lado, acompanha essa indecidibilidade de que se constitui a protagonista. Fazê-la emergir em linguagem significa cercar a palavra nas margens de seu sentido, costurar imagem e coisa no esgarçamento de que são feitos, do mesmo modo que para Lol ela-mesma faltou a palavra, faltou a ordenação de um sentido para a cena fatal:

*Faltando, essa palavra estraga todas as outras, contaminando-as, é também o cão morto da praia em pleno meio-dia, esse buraco de carne. ././ essa palavra que não existe e que no entanto está aí: espera você a uma volta da linguagem, desafia-o, nunca adiantou erguê-la, fazê-la surgir fora de seu reino perfurado de todos os lados, através do qual se escoam o mar, a areia, a eternidade do baile no cinema de Lol V. Stein. (p.35).*

No próprio ato de enunciá-la – essa falta, essa palavra vazia – o narrador constrói seu cerco através do único discurso possível: o poético. Exacerbar a frase, o campo imagético, levá-la à liberdade extrema da poesia é ao mesmo tempo concretizar em discurso a falta e explorá-la na sua potência – de presença e de fuga.

Assim, Jaques Hold narrador usa a palavra, excede-se, cria, inventa, tenta perfurar esse "buraco" que compõe a história/memória de Lol, feita de presença e de ausência: presença de um fato na história de seu corpo (corpo psíquico, se se quiser) e ausência da historização desse traço, dessa inscrição. A partir de um certo momento, será preciso mais que tentar cercar a palavra-Lol; será necessário que ela veja o concreto dessa palavra, dessa história que não se fez no momento de sua perda –

pois "o elo se partiu, o que fez com que, na cadeia, tudo o mais seja falso, esteja em outro nível".<sup>8</sup> Será preciso representar a fuga dos corpos através de outro corpo – o de Jaques Hold, corpo fantasmático de Michael Richardson. Aceitar o lugar que Lol lhe determina é compreender que "para além de uma certa quantidade, a dor, origem ameaçadora do psiquismo, deve ser diferida, como a morte, pois pode fazer "fracassar" a "organização psíquica"<sup>9</sup>. Jaques Hold "difere" a dor de Lol. Como num espelho multifacetado, ela vê, deitada no campo de centeio, sua imagem refletida na de Tatiana Karl e seu amante que a despe agora no quarto de hotel e, desde sempre, a partir do baile. Ela vê: "a eternidade do baile no cinema de Lol Von Stein".

Personagens replicantes do desejo de Lol, Tatiana e Jaques Hold compõem o quadro necessário para que ela transforme "a repetição patológica no enigma da primeira vez"<sup>10</sup>. Rever obsessivamente e fazer desse olhar a coisa mesma que se ausenta, sempre; capturar o desejo e congelá-lo indefinidamente – eis a loucura de Lol. Para Jaques Hold, pois, não se trata de desconhecer a força do desejo de Lol, nem de não desejar conhecer esta força<sup>11</sup>, mas justamente o contrário. É por conhecê-la que o narrador adere e "difere" – adere por cumplicidade amorosa e "difere" para realizá-la, isto é, torná-la real.

É possível, pois, falar de uma **atividade passiva** com relação aos atores que Lol faz representarem sob seu olhar "voyeur" e igualmente de uma **passividade ativa** que impulsiona a protagonista e a narrativa. É sob esse último domínio que o narrador escreve. Há também uma força dos apagamentos, dos esquecimentos, das ausências compondo esse texto: a ausência de Tatiana Karl, imagem esquecida na noite do baile; a ausência do pai, que jamais aparece e que instiga uma leitura no âmbito da psicanálise; a ausência do irmão, apenas referido no parágrafo inicial; a ausência fundadora de Michael Richardson. Mas há sobretudo uma ausência que permanece latente durante toda a narrativa: a de Anne-Marie Stretter. Também ela conhece o para-além do desejo – a dor, a morte. Se Lol vai continuar sua errância – como sombra, como voz apenas –<sup>12</sup> em obras posteriores da autora, também Anne-Marie Stretter estenderá seu luto e seu enigma em **O vice-cônsul**, sobretudo. Nesse sentido, a ausência e a busca multiplicam-se numa narrativa sem fim, que as intensifica. Assim também essa busca torna-se paradigmática de uma certa escritura e da relação que o escritor mantém com a própria linguagem – sempre além (ou aquém) do desejo, sempre falhada.

Mais do que nutrir-se da força dos personagens femininos, a ficção de Marguerite Duras parece concentrar-se na visão de uma imobilidade

que tensiona o discurso, a frase, a palavra, os cenários, o tempo, flagrando a escrita no seu impossível poder de nomear. Escrita do abismo, tecida "à beira de" – como seus personagens.

3. Quando se fala das semelhanças entre as obras de dois escritores, há o perigo de ler-se um no outro, um pelo outro e assim apagar-se a intransferível singularidade de seus universos de escritura. No entanto, escrever e ler (no sentido amplo de interpretar) são atos de paixão e quando o afeto reconhece determinadas marcas, instala-se uma cadeia que, se é subjetiva, cabe ao analista tornar objetiva. Isso é sobretudo pertinente com relação às obras de algumas escritoras-mulheres que de algum modo fundaram um estilo, forjaram a tradição de cuja ausência ressentem-se Virginia Woolf. Tais escritoras definiram e exercitaram um estilo que se tenta hoje circunscrever, ainda de modo incipiente, como feminino. Compõem essa rubrica determinados procedimentos estilísticos e simbólicos, ligados aos lugares ocupados pela mulher nas diversas instâncias culturais, cujas representações se dão no discurso. Assim, há uma família literária compondo os estilos (os estilos de época são seu modo mais artificial de enunciá-la) e há igualmente uma tradição de escrita de mulheres se fazendo. Hoje, ela já compõe o quadro de um feminino em Literatura e, nesse conjunto, a produção de Clarice Lispector e de Marguerite Duras é paradigmática, pois apresenta características comuns a esse feminino, a um modo de nele inscrever-se e também particularidades estilísticas que se tocam, como forças próximas e, no entanto, únicas em seu modo de constituírem-se.

Em ambas as escritoras, a linguagem mostra-se como uma fatalidade, como o exercício – penoso – de um trabalho sempre "raté", sempre aquém da potência do objeto. Se Duras tem a obsessão da palavra ("A palavra é mais importante do que a sintaxe. São antes de mais nada as palavras, sem artigo, aliás, que vêm e se impõem. /.../ São brancos que aparecem, talvez em virtude de uma recusa violenta da sintaxe")<sup>13</sup>, Clarice dirá:

*Sim, mas não esquecer que para escrever não-importa-o-  
quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta  
história será feita de palavras que se agrupam em frases e  
destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras  
e frases.*<sup>14</sup>

O que as singulariza quanto a esse aspecto é, talvez, que a frase em Duras adquire uma certa estaticidade, são frases compostas por palavras (e não palavras compondo frases) – no sentido de que elas organizam-se em blo-

cos – talvez se pudesse dizer autônomos – gerando uma fixidez do sentido, uma imobilidade das imagens – a escrita branca a que ela se refere. Em Clarice, ao contrário, se a busca da palavra é uma obsessão, esta se realiza em sua obra através do excesso, através da tematização exasperada e repetitiva desta busca, efetuando "em sua forma isso de que ela trata" e onde o "sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase"<sup>15</sup>. A epifania é o momento de revelação de que se reveste tanto a descoberta da forma (compreendida aí sobretudo a palavra), como o instante de súbita iluminação dos personagens – em especial os femininos – diante da coisa.

O conto "Amor", em particular, tem em comum com **O deslumbramento** o fato de que ambos tematizam o momento de crise de uma personagem feminina, vivida a partir do impacto de uma visão. Para nossos propósitos, é irrelevante a discussão teórica sobre as diferentes espécies dentro da ordenação tipológica dos gêneros de discurso –, conto/romance – até porque o tipo de escritura praticado por ambas as escritoras transgride conscientemente tais noções. Assim, para Clarice,

*se a indicação romance ainda prevalece nos primeiros livros, a autora opta por um genérico ficção em **Água viva** (1973) e uma simples rubrica de pulsações em **Um sopro de vida** (1978), a expressar o gradativo abandono de marcas externas de classificação em função de um projeto de escritura cada vez mais voltado para si mesmo e para uma radical singularidade.<sup>16</sup>*

Ana, a protagonista de "Amor", compõe uma imagem de mulher propícia à desestabilização: aquela da mãe de família, da esposa, da mantenedora de uma ordem – a da casa – que o hábito faz existir quase sem sua interferência. Essa escolha coloca provisoriamente à distância "uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável"<sup>17</sup>. Tal como essa, outras frases do discurso indiciam a crise e o clímax do conto: o momento em que ela, do bonde, vê um cego mascando chicletes. A cena desdobra-se ainda no espaço do Jardim Botânico, do modo como vai-se observar.

**Piedade** é o nome que Ana dá a esse movimento de instabilidade momentânea que a visão do cego lhe produz ("E através da piedade parecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca" (p.22); "A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia sujo, perecível, seu" (p.25). Por cumplicidade com a cegueira do homem, por ofuscamento momentâneo do sentido de sua vida até então, Ana entra no Jardim Botânico. Trata-se aqui, além do caráter de alucinação de que se revestem as visões distorcidas de árvores, seres e ruídos do lugar, da exa-

cerbação dessa piedade que invade a protagonista e que aproxima sua visão do êxtase sublime. Ao mesmo tempo, o momento de Ana se dá no sentido de reduplicar em si aquilo que vira no cego, pela ampliação de seu avesso: ver tudo, tudo sentir é um modo de nada ver.

Esse movimento de luz/treva, vazio/plenitude, piedade/indiferença, salvação/Inferno que perfaz a trajetória de Ana constrói-se textualmente também na clave do excesso: de oxímoros, de paradoxos, de antíteses.<sup>18</sup> Um pouco como o narrador-personagem de *O deslumbramento*, o cego nesse conto tem a função de "diferir" uma crise, de fazê-la emergir do seio da banalidade de que se reveste a vida comum de Ana. Ao vazio dos papéis, fixados e cumpridos; à angústia da descoberta de que "também sem a felicidade se vivia" (p.18); à constatação de que "por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher" (p.18), ela descobre que "já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver". (p.27)

Visão do esplendor, em Ana; visão da dor, em Lol, são ambos modos privilegiados de encenar literariamente os traços que compõem determinadas imagens de mulher, por mulheres-escritoras que escrevem "como uma mulher, mas como uma mulher que esquecera ser mulher", como pretende Virginia Woolf.<sup>19</sup>

## Notas

- 1 – WOOLF, Virginia. (1985), p.8.
- 2 – WOOLF, V. (1985).
- 3 – BARTHES, Roland. (1982), p.230.
- 4 – WOOLF, V. (1985), p.116.
- 5 – SCHMIDT, R.T. (1991), p.85.
- 6 – DURAS, M. (1986), p.25.

As citações subsequentes serão feitas a partir dessa edição, conforme citada na Bibliografia, razão pela qual indicaremos apenas os números das páginas.

- 7 – DIDIER, B. (1981), p.282-283.
- 8 – DURAS, M. e GAUTHIER, X. (1985), p.17.

9 – DERRIDA, J. (1971), p.187.

10 – Idem, ib. p.187.

11 – É Béatrice Didier quem observa, a esse propósito:

*Et Lol se retranche d'autant mieux dans son étrangeté que précisément ni son fiancé, ni son mari, ni même son amant, malgré sa curiosité de psychiatre, n'ont vraiment envie de connaître cette force. In: Didier, B. (1981), p.285.*

12 – MOURÃO, C.P.B. (1990), p.47 et passim.

*A obra /L'amour/ retoma não mais Lol, mas a sua sombra, faz daquilo que era sugerido em Ravisement a matéria de sua narrativa e de seus diálogos. Sombra que agora é designada apenas como "a mulher".*

*O filme /La femme du Gange/ das vozes não se superpõe ao filme de imagens. São duas vozes femininas ligadas à imagens do filme por um fio muito tênue.*

13 – DURAS, M. e GAUTHIER, X. (1985), p.11.

14 – LISPECTOR, C. (1978), p.19.

15 – PRADO JR., P.W. (1989), p.21.

16 – QUEIROZ, V. (1991), p.128.

17 – LISPECTOR, C. (1977), p.19.

Todas as citações do conto serão feitas a partir da edição citada na Bibliografia, razão pela qual colocaremos apenas os números das páginas, a seguir.

18 – Vejam-se, nesse sentido, entre outros:

*Certa hora do dia era mais perigosa. (p.18)*

*Todo o seu desejo vagamente artístico. (p.18)*

*Sua vida anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. (p.18)*

19 – WOOLF, V. (1985), p.122.

## Bibliografia

- BARTHES, Roland. "Crítica e verdade". In: **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982. .187-231.
- DERRIDA, Jacques. "Freud e a cena da escritura". In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.179-227.
- DIDIER, Béatrice. "Le ravissement de Lol V. Stein". In: **L'écriture-femme**. Paris: PUF, 1981. p.275-286.
- DURAS, Marguerite. **O deslumbramento de Lol V. Stein**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O vice-cônsul**. Tradução Fernando Py. Rio de Janeiro: Livraria Ed. Francisco Alves, 1982.
- \_\_\_\_\_. e GAUTHIER, Xavière. **As boas falas. Conversas sem compromisso**. Tradução Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- LISPECTOR, Clarice. "Amor". In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- \_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. "A escrita de Marguerite Duras enquanto errância." In: **A mulher na literatura**. Volume III. Coletânea de ensaios apresentados no III Encontro Nacional da ABRALIC. Organização de Nádya B. Gotlib. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990. p.45-51.
- PRADO JR., Plínio W. "O impronunciável: notas sobre um sublime fracasso". In: **Remate de males**. Campinas, nº 9, 1989. p.21-29.
- QUEIROZ, Vera. "Triptico para Clarice". In: **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 104, Jan./Mar. 1991. p.121-143.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. "Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes". In: **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 104, jan./mar. 1991.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. "Pelos caminhos do coração selvagem, sob o signo do desejo". In: **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, nº 104, Jan./Mar. 1991. p.83-100.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.