

Caracterização e Visão Fenomenológica nos Romances de Clarice Lispector e Djuna Barnes

EARL E. FITZ*

Segundo o crítico Georges Poulet, um texto literário é um objeto em que duas consciências, a do autor e a do leitor, se unem na criação de uma nova realidade contínua que é a descoberta e a criação das várias possibilidades semânticas inerentes no texto mesmo.¹ Para Poulet, então, o autor original do texto se revela ao leitor no processo fluido que é o ato de ler a obra. Fazendo o seu papel de crítico, o leitor, não obstante, não se identifica totalmente com o autor. Como o que faz a autora francesa, Hêlène Cixous, em **Vivre l'orange** (1979),² o crítico fenomenológico tem que escrever uma análise, ou interpretação, que é literatura em si mesma e que busca mostrar, por meio de um comentário em torno do texto, a sua compreensão da consciência do autor. **Vivre l'orange**, então, é mais do que uma crítica da visão artística de Clarice Lispector; é uma obra literária que, já tendo surgido da consciência de Clarice Lispector, liga a sua objetividade textual à consciência de cada leitor. Sendo um crítico fenomenológico, Poulet considera a obra de arte literária não como um objeto autônomo, que existe à parte do seu autor, mas como um ato criativo do autor, um ato que reflete ao menos uma porção da sua consciência, um ato que também chega a ser expandido no processo de interpretação, o que ocorre cada vez que o leitor lê o texto.

Embora a maior parte dos fenomenologistas da chamada "Geneva School" concorde com o argumento central de Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, entre outros, que a consciência tem que

*The Pennsylvania State University

ser consciência de algo, de outra coisa (humana ou não), Poulet, em contraste, acha que o pensamento humano (isto é, a expressão lógica da consciência) pode existir também simplesmente como um "pensamento", uma construção lingüística que se refere só a sua própria subjetividade. Para Poulet, então, a literatura está composta de uma linguagem que é "objetiva" no que se refere a uma outra coisa ou realidade mas que é simultaneamente "subjetiva" no que se refere a si mesma, a sua própria realidade. O resultado desta apreciação fenomenológica do texto literário é o reconhecimento de uma dualidade na literatura: o problema da realidade, ou realidades, de que fala a linguagem, e o problema da linguagem em si. No século vinte, e em particular depois das investigações da lingüista Ferdinand de Saussure, temos visto muitos exemplos, sobretudo na narrativa, de literatura que enfoca esta dualidade, este novo conceito da relação, sempre vacilante, entre a linguagem, cada consciência humana e as várias realidades que nos rodeiam e que, pelos sistemas lingüísticos que temos, nós criamos.

Quando pensamos nos autores modernos que têm escrito este tipo de literatura, temos que citar alguns dos nomes mais célebres da literatura ocidental do século vinte: Proust, Joyce, Woolf, Kafka, Mann, e Pessoa, entre muitos outros. Embora nas Américas a presença desta nova literatura de orientação fenomenológica não tenha sido tão forte, podemos oferecer dois nomes que se destacam nesta tradição: a norteamericana Djuna Barnes, e a brasileira Clarice Lispector.

Ao contrastar os métodos e temas destas duas autoras, vemos que há três pontos principais de comparação: o emprego de um estilo e estrutura líricos; a concentração não numa situação ou ação externa mas no desenvolvimento duma consciência ou processo mental; e um interesse em tratar do conflito que existe entre a linguagem e as realidades que ela reflete e que determina. Mas apesar das diferenças que existem entre estas duas autoras, o laço essencial que as une é a visão fenomenológica que têm do universo, uma visão cujo foco fundamental é, não tanto o desenvolvimento tradicional dos seus personagens mas um retrato, ou "picture", do seu fluxo e refluxo psíquico.

Falando deste novo tipo de personagem e do gênero literário em que ele é freqüentemente encontrado, Ralph Freedman define

o romance lírico como uma híbrida obra narrativa em que:

The "I" of the lyric becomes the protagonist, who refashions the world through his perceptions and renders it as a form of the imagination. The poetic imagination of the lyrical novelist, however, functions differently from that of his conventional confrère. The world he creates from the materials given to him in experience becomes a "picture" — a disposition of images and motifs-of relations which in the ordinary novel are produced by social circumstance, cause and effect, the schemes fashioned by chronology. At the same time, lyricism in the novel assumes a significance which it does not possess in verse.

... The lyrical process expands because the lyrical "I" is also an experiencing protagonist. The poet's stance is turned into an epistemological act... how does the mind know its world? what is the functional relationship between the inner and the outer? what is the relationship of awareness or knowledge to human conduct and choice?... Lyrical fiction, then, is a special instance of the novel of awareness.³

Em tal romance, em que este interesse no "awareness" psicológico está misturado naturalmente com a forma e função da visão fenomenológica dos personagens, uma visão literária admiravelmente desenvolvida por Lispector e Barnes, o papel do protagonista é sobretudo importante. Como vemos numa obra como **Nightwood**, o romance mais famoso de Djuna Barnes, ou em narrativas como **Perto do Coração Selvagem**, **A Maçã no Escuro**, **A Paixão Segundo G.H.** ou **Água Viva**, a figura do protagonista no romance lírico-fenomenológico tem que funcionar não como um ser cuidadosamente descrito, de carne e osso, que age fisicamente, mas como um ser reflexivo, um ser cuja verossimilhança artística não está nem na ação nem na luta física mas no incerto, impreciso ato psicológico de compreender. Em **Nightwood** por exemplo, a figura central é de um médico que funciona no seu texto como funciona Martin em **A Maçã no Escuro**, G.H. em **A Paixão Segundo G.H.** e a voz narrativa em **Água Viva**. Em todas estas obras há uma estrutura lírica, uma estrutura que está baseada não numa ação externa aos protagonistas mas surgindo na refração duma crise, ou série de crises, psicológicas. Para todos estes personagens, a fonte desta crise recebe a sua forma e força por meio da

força fenomenológica que anima êstes romances, ou seja, pela aguda consciência que o protagonista tem da relação eternamente ambígua e mutável entre a realidade e a linguagem. Todos estes romances são obras em que a linguagem tem o papel mais importante, o papel que revela a matéria prima de cada autora. O médico de **Nightwood**, como Martin, G.H., e a voz de **Água Viva**, "... talks torrentially...",* como nota T.S. Eliot, embora não haja ninguém que possa "ouvir", ou seja, compreender as ondas de palavras produzidas por êstes personagens, que são seres "vivos" sem ser seres "realísticos". Deste ponto de vista, o que diz Eliot de **Nightwood** se pode aplicar também às obras de Clarice Lispector

The book is not simply a collection of individual portraits; the characters are all knotted together, as people are in real life, by what we may call chance or destiny, rather than by deliberate choice of each other's company: it is the whole pattern that they form, rather than any individual constituent, that is the focus of interest (T.S. Eliot, **Nightwood**, p.xv).

Nesta observação penetrante, a palavra "pattern" é tão notável quanto era a palavra "picture" na citação de Freedman. Para Freedman assim como Eliot, o "pattern" de um romance lírico é o elemento mais saliente de sua estrutura. Construído por uma rede de imagens e metáforas em vez de ações físicas, este "pattern" torna possível o ambíguo "picture" de intercâmbio psíquico que sentimos em romances como **Nightwood** e nos de Clarice Lispector. Esta atmosfera de incerteza, como muitos críticos têm notado, bem marca a ficção de Clarice Lispector, uma autora que, até mais do que Barnes, nos tenta revelar as relações fluidas que existem entre as nossas consciências e as coisas que existem no mundo. Esta "paixão" fenomenológica revela para Hêlène Cixous, entre outros críticos, uma atitude poderosamente feminina com respeito à estrutura de relações que estabelece Clarice na sua ficção entre o "eu" de cada narrativa, isto é, o seu foco auto-reflexivo, e o seu mundo exterior, um mundo cheio de pessoas e coisas que simultaneamente engendra uma rede de buscas fenomenológicas. Como vamos ver, a complexidade do mundo ficcional criado por Clarice Lispector e Djuna Barnes fica maior quando a "coisa" de que está consciente o seu protagonista (ou a sua protagonista) é outro ser humano. Em A

Maçã no Escuro, por exemplo, e em **Nightwood**, a estrutura da obra surge da relação incerta e frustrante entre o homem e duas mulheres: em **Nightwood**, relaciona-se com Doctor O'Connor, Nora e Robin Vote; em **A Maçã no Escuro** tem a ver com Martim, Vitória e Ermelinda.⁵

Doctor O'Connor, como Martim, fala, ou pensa, muito no romance. Mas embora as especulações que fazem sobre a natureza da existência humana dominem as respectivas narrativas, há algumas distinções importantes. Martim, como vemos no trecho seguinte, está procurando uma existência que seja mais elemental, mais primitiva e mais autêntica do que a que tinha levado antes:

Mas a verdade é que o descampado tinha uma existência limpa e estrangeira. Cada coisa estava no seu lugar. Como um homem que fecha a porta e sai, e é domingo. Além do mais, domingo era o primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada. Domingo era o descampado de um homem. E a sede, libertando-o, dava-lhe um poder de escolha que o enebriou: hoje é domingo! determinou categórico. Então sentou-se numa pedra e muito teso ficou olhando. O olhar não esbarrou em nenhum obstáculo e errou num meiodia intenso e tranqüilo. Nada o impedia de transformar a fuga numa grande viagem, e estava disposto a fruí-la. Olhava.

Mas há alguma coisa numa extensão de campo que faz com que um homem sôzinho se sinta sôzinho. Sentado numa pedra, o fato final e irreduzível — é que êle estava ali. Então, com súbito desvelo, sacudiu amoroso a poeira do paletô. De um modo obscuro e perfeito êle próprio era a primeira coisa posta no domingo. O que o tornava precioso como uma semente, êle tirou um fiapo do paletô. No chão sua sombra preta e definida delimitava sem engano favorável até onde êle era. Ele mesmo era o seu primeiro marco.⁶

Ao rejeitar logo depois a linguagem, que simboliza o último vestígio de sua existência anterior, Martim se prepara para uma nova metamorfose, uma nova e mais autêntica existência. Como diz êle:

"Não sei mais falar... Perdi a linguagem dos outros," repetiu então bem devagar como se as palavras fôsem mais obscuras do que eram, e de algum modo muito lisonjeiras... O que teve o gosto que a língua tem na própria boca. E tal falta de nome como

falta nome ao gosto que a língua tem na boca... Assim, pois, no seu primeiro domingo, êle era (Lispector, **A Maçã no Escuro**, p. 25).

É esta preocupação constante pelas palavras e o seu significado que revela e expressa a força fenomenológica do texto lispectoriano. Cismando sobre sua vida anterior e, sobretudo, sobre a importância do seu "crime" libertador, Martim, um "anti-hero" bem confundido, pensa:

Estaria êle descrevendo seu crime como um homem que pintasse num quadro uma mesa — e ninguém a reconhecesse porque o pintor a pintara do ponto de vista de quem está embaixo da mesa?

Que é que aquêle homem, em duas semanas apenas, terminara por fazer do próprio crime?

Ainda se perguntou com uns restos de escrúpulo: "foi isso mesmo o que me aconteceu?" Mas um segundo depois era tarde demais: se esta não era a verdade, passaria a sê-la. O homem sentiu com alguma gravidade que êste instante era muito sério: de agora em diante era unicamente com esta verdade que êle passaria a lidar.

O que lhe escapou era se explicara desse modo seu crime porque assim realmente acontecera — ou se porque todo êle estava pronto para esse tipo de realidade (Lispector, **A Maçã no Escuro**, p. 31).

Pouco a pouco dando-se conta de que ele mesmo tinha sido um prisioneiro das palavras, Martim chega, na sua metamorfose psíquica, a compreender que, "... não eram somente palavras que lhe tinham acontecido," que:

... a verdade seria diferente se você a dissesse com palavras erradas. Mas se você o dissesse com as palavras certas, qualquer pessoa saberá que aquela é a mesa sobre a qual comemos (Lispector, **A Maçã no Escuro**, p. 31).

Neste momento a voz narrativa da história, que sempre está estabelecendo para o leitor uma perspectiva externa, analítica e objetiva pela qual pode discernir mais do processo de nascimento psicológico que busca Martim, diz dêle:

De qualquer modo, agora que Martim perdera a linguagem, como se tivesse perdido o dinheiro, seria obrigado a manufaturar aquilo que êle quisesse possuir... Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la (Lispector, **A Maçã no Escuro**, pp. 31-32).

Esta preocupação incessante com a linguagem, que não trata da questão léxica, isto é, do emprego de uma palavra "errada" ou "certa" mas da relação misteriosa e simbiótica entre a linguagem e a realidade, é talvez a marca mais característica de toda a ficção de Clarice Lispector. Ligando questões de estilo e estrutura com as da temática, Clarice cria um universo ficcional em que o foco central sempre está ligado à visão fenomenológica que a autora tem da existência humana.

Algo semelhante ocorre em **Nightwood**, o romance de Djuna Barnes. Profundamente lírico, como são as narrativas de Clarice Lispector, o texto de **Nightwood** conta a história de três pessoas. É o protagonista, ou, melhor dito (como nos casos de **A Paixão Segundo G.H.**, **Água Viva** ou **Um Sopro de Vida**), a voz do protagonista (a do médico, O'Connor), que dá e mantém a unidade estrutural do romance. Nesta função, O'Connor é muito parecido com a voz de **Água Viva**. Mas, como no caso de Martim, Vitória e Ermelinda de **A Maçã no Escuro**, a função de O'Connor sobressai somente com a presença ativa das outras personagens, sobretudo das duas mulheres, Nora e Robin.

Mas embora existam paralelos estruturais e estilísticos⁷ entre **Nightwood** e **A Maçã no Escuro**, há algumas diferenças importantes também. A distinção fundamental entre Martim e O'Connor, por exemplo, é que enquanto o "herói" do romance lispectoriano está fugindo de uma vida e, simultaneamente, procurando outra, O'Connor, um homem orgulhoso e desdenhoso, quer manter a sua posição social ao mesmo tempo em que sente tão penosamente o isolamento, o medo e a miséria da condição humana. Como diz, por exemplo, O'Connor na seção do romance que se chama "Watchman, what of the night?":

We are but skin about a wind, with
muscles clenched against mortality. We
sleep in a long reproachful dust against
ourselves. We are full to the gorge with
our own names for misery. Life, the
pastures in which the night feeds and

prunes the cud that nourishes us to despair. Life, the permission to know death. We were created that the earth might be made sensible of her inhuman taste; and love that the body might be so dear that even the earth should roar with it. Yes, we who are full to the gorge with misery should look well around, doubting everything seen, done, spoken, precisely because we have a word for it, and not its alchemy (Barnes, **Nightwood**, p. 83).

Nos dois casos, contudo, é a linguagem, na sua potência fenomenológica, que cria as "realidades" de Martim e O'Connor como seres literários. O leitor responde a eles não como um testemunho aos atos que performam (porque na verdade fazem muito pouco) mas como um participante ativo num processo contínuo de inter-ação entre o personagem mesmo (ou seja, os seus vários estados psicológicos), entre cada personagem e os outros e, finalmente, entre os personagens e o leitor.⁸ Quando O'Connor diz, "...is there no one who knows anything but myself? And must I, perchance, like careful writers, guard myself against the conclusions of my readers?" (Barnes, **Nightwood**, p. 94), está sugerindo, numa metáfora "metatextual," que as suas palavras de auto-revelação são como as que utiliza um autor na criação de uma ficção que logo passa a ter uma nova realidade que protege o autor contra o leitor. O que O'Connor sugere nesta citação é que ele mesmo, como um autor, tem que se proteger contra a paixão do leitor pelo achar, ou pela imposição no texto, de um ato interpretativo que seja totalizante, perfeito, e final. O'Connor, tanto quanto Martim, G.H., ou a voz de **Água Viva**, compreende intuitivamente que o "speech act," de que falam tanto os críticos fenomenológicos como Poulet, Bachelard, Jean-Pierre Richard, Starobinski e outros, sempre expressa um intercâmbio sem fim entre a pessoa que o cria e a pessoa que responde a ele. Os romances de Lispector e Barnes estão estruturados precisamente neste conceito de intercâmbio fenomenológico, no ato de interpretar uma consciência humana.

[Mas neste mesmo ponto, da questão da linguagem, que empregam Barnes e Lispector neste intercâmbio decisivo], é evidente, ao ler os textos das duas autoras, que é a escritora brasileira quem emerge como a mais nitidamente fenomenológica, a escritora para quem a linguagem em si é o assunto principal e não só o mecanismo

poético que expressa o isolamento e frustração dos personagens, como é o caso em **Nightwood**.

Esta diferença fundamental entre a visão fenomenológica de Djuna Barnes e a de Clarice Lispector está refletida na diferença entre um protagonista como O'Connor, que é, apesar de sua grande e esquisita dor metafísica, muito forte (se não potente) no seu modo de se apresentar, e personagens como Martim, G.H. ou Macabéa, personagens que são muito mais passivos e tímidos. Martim, por exemplo, está apresentado como um homem que tinha ficado, "... preso num círculo de palavras" (Lispector, **A Maçã no Escuro**, p. 35). Como Martim, O'Connor está preso, mas para ele a prisão é a compreensão da própria condição como ser humano, uma condição angustiada e expressada numa linguagem cheia de imagens agudamente penosas. Também preso, mas pelas "palavras" (e pelo problema do seu significado) e não por uma compreensão filosófica, Martim luta não tanto com a sua condição como ser humano, que é, para ele, uma coisa flutuante, mas com uma instabilidade muito maior e mais fundamental — a incerteza das palavras que ele mesmo usa para se criar. O texto da história de Martim revela, então, que, paradoxalmente, a linguagem é (como é para O'Connor) o mecanismo pelo qual ele pode expressar sua condição tão frustrada e, simultaneamente, a instabilidade maior de sua existência. Mais do que O'Connor, contudo, o passivo Martim quer que a linguagem, e as "autoridades" que dizem (ironicamente) que a controlam, dêem para ele a identidade certa e segura que ele mesmo não consegue. Este tema central da obra alcança seu maior impacto na ambígua e "aberta" conclusão do livro quando Martim está para ser devolvido à mesma sociedade de que ele tinha fugido antes. Ainda um preso patético, não só da sociedade mas das palavras que a sustentam (palavras que são arbitrárias com respeito ao significado que tem as palavras que agora são aceitas e usadas por Martim como se tivessem significados perfeitos, seguros e constantes), Martim diz num tom mixto de desespero e resignação:

Como posso continuar a mentir! Eu não creio! E olhando os quatro homens e a mulher, êle só quis plantas, as plantas, o silêncio das plantas...

Estonteado, sem saber a quem se dirigir, examinou-os um a um. E ele — ele simples-

mente não acreditava. **Eppur, se muove**, disse com uma teimosia de burro.

— Vamos, disse então aproximando-se incerto dos quatro homens pequenos e confusos. Vamos, disse. Porque eles deviam saber o que faziam. Eles certamente sabiam o que faziam. Em nome de Deus, eu vos ordeno que estejais certos. Porque toda uma carga preciosa e podre estava entregue nas mãos deles, uma carga a jogar no mar, e muito pesada também, e a coisa não era simples: porque essa carga de culpa devia ser jogada com misericórdia também. Porque afinal não somos tão culpados, somos mais estúpidos que culpados. Com misericórdia também, pois. Em nome de Deus, espero que vocês saibam o que estão fazendo. Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E êsse modo ins-tável de pegar no escuro uma maçã — sem que ela caia (*Lispector, A Maçã no Escuro*, p. 257).

No seu desenvolvimento como personagem, O'Connor nunca chega a este ponto, embora ele também queira ser protegido por alguém: "Mother of God! I want to be your son..." (Barnes, *Nightwood*, pp. 149-150). Também empregando a imagem da maçã, considerada a fruta da árvore da sabedoria, Barnes, por meio da dor que sente O'Connor, evoca liricamente a ânsia e infelicidade de toda a raça humana:

"Ah, yes — I love my neighbour. Like a rotten apple to a rotten apple's breast affixed we go down together, nor is there a hesitation in that decay, for when I sense such, there I apply the breast the firmer, that he may rot as quickly as I, in which he stands in dire need or I miscalculate the cry. I, who am done sooner than any fruit! The heat of his suppuration has mingled his core with mine, and wrought my own to the zenith before its time. The encumbrance of myself threw away long ago, that breast to breast I might go with my failing friends. And do they love me for it? They do not. So have I divorced myself, not only because I was born as ugly as God dared premeditate, but because with propinquity and knowledge of trouble I have damaged my own value (Barnes, *Nightwood*, pp. 153-54).

Esta imagem final, a da maçã, também nos ajuda a distin-

guir entre estes dois romances. Para Lispector, é uma imagem simbólica que sinaliza a busca humana para a sabedoria na escuridão da nossa ignorância e medo; para Barnes, uma escritora menos filosófica com respeito aos problemas que confronta no seu texto, a imagem da maçã (uma maçã já apodrecida) funciona mais como símbolo do fracasso humano, de nosso isolamento final.

Para Edmund Husserl, o fundador da fenomenologia como sistema filosófico, a fenomenologia é primordialmente um método e uma disciplina que permite descrever o que se obtém através da própria experiência, mas sem ter que recorrer às pre-concepções obscurecedoras ou incorretas ou às especulações puramente hipotéticas; o seu lema é, "às coisas mesmas," ("zu den Sachen selbst"), em vez das idéias errôneas e enganosas a que estamos propensos com respeito a nossa compreensão do ato cognitivo.

Sendo artistas e não filósofas, Clarice Lispector e Djuna Barnes estão essencialmente interessadas na reprodução adequada do processo de aquisição da consciência humana dentro do modo da ficção narrativa. E é o gênero do romance lírico, com a sua ênfase na descrição do estado de alerta e a aquisição da consciência, que proporciona o veículo literário ideal para alcançar esta meta. O romance lírico, como o escreve Djuna Barnes e Clarice Lispector, é singularmente apropriado para expressar a inquietude fenomenológica a partir do ponto de vista dos personagens e de suas consciências flutuantes. Sabendo que a palavra grega "phainomenon" significa aquilo que se revela a si mesmo, ou aquilo que verte luz sobre si mesmo, assim as mentes (consciências) dos protagonistas de Lispector e Barnes se revelam a si mesmos e ao leitor, efetuando a interação entre os personagens, leitor e texto por meio de uma estrutura de imagens e metáforas poéticas em lugar de uma descrição ou narração realista. As autoras controlam cuidadosamente o ponto de vista da história através de uma alternância constante da narração onisciente, de terceira pessoa, e da primeira pessoa, freqüentemente apresentada num aparentemente claustrofóbico monólogo interior. Expressados pelos personagens, estes monólogos associativos e fragmentados são precipitados por alguma ação, acontecimento ou reação psíquica a algum objeto do mundo externo. Estes monólogos marcam, como nos casos de Martim, G.H., a voz de

Água Viva e **O'Connor**, o fluxo da travessia intensamente auto-especulativa dos protagonistas. Nos romances de Clarice Lispector e Djuna Barnes, o poder dos personagens surge da sua busca fenomenológica de um estado de cognição e de uma consciência plena, cuja representação literária é a força primária do romance lírico, que é, lembramos "... a special instance of the novel of awareness" (Freedman, **The Lyrical Novel**, p. 273). Clarice Lispector e Djuna Barnes, trabalhando solidamente dentro da tradição dos outros peritos deste híbrido gênero literário, como Gide, Mann, Hesse⁹ e Woolf, representam algumas das expressões mais altas desta visão filosófica-cum-artística da experiência humana que temos visto dentro da história das letras do mundo novo.

NOTAS

¹ Georges Poulet, **Études sur le temps humain**, (Paris: Plon, 1950); ver também, Kurt Müller-Volmer, **Towards a Phenomenological Theory of Literature** (The Hague: Mouton, 1963); Julia Kristeva, **Desire in Language** (New York: Columbia University Press, 1980) e **La Révolution du langage poétique** (Paris: Editions du Seuil, 1974); R.R. Magiola, **Phenomenology and Literature** (West Lafayette: Purdue University Press, 1977); Wolfgang, Iser, **The Act of Reading** (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978).

² Hélène Cixous, **Vivre L'orange** (Paris: Des Femmes, 1979).

³ Ralph Freedman, **The Lyrical Novel** (Princeton: Princeton University Press, 1963), pp. 271-73.

⁴ Djuna Barnes, **Nightwood** (New York: New Directions, 1937), p. xiii.

⁵ Para um bom estudo comparativo sobre **Nightwood** e **A Maçã no Escuro**, veja, "The Tragedy of Self-Love: A Study of the Lyrical Novels **Nightwood** by Djuna Barnes and **A Maçã no Escuro** by Clarice Lispector." Susan E. Drummey, M.A. thesis, The Pennsylvania State University, 1986, Earl E. Fitz, thesis director.

⁶ Clarice Lispector, **A Maçã no Escuro**, 3ª ed. (Rio de Janeiro: José Alvaro, 1970), pp. 21-22.

⁷ As duas obras utilizam, por exemplo, o que chama Sharon Spencer uma estrutura "aberta" (Ver: **Space, Time and Structure in the Modern Novel** (New York: New York University Press, 1971), e Joseph Frank, "Spatial Form in the Modern Novel," **Critiques and Essays in Modern Fiction: 1920-1951**, John W. Aldridge, ed., New York, 1952; Wolfgang, Iser, **The Act of Reading** (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1978).

⁸ Já se sabe que Lispector sempre teve uma grande admiração por Hermann Hesse, sobretudo por **O Lobo da Estepe**. Ver: Clarice Lispector, **Visão do Esplendor**, "O primeiro livro de cada uma de minhas vidas", pp. 117-19.