

Escribir, ocuparse del mundo: el mandala de Clarice Lispector

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés

Não ter nascido bicho é minha secreta nostalgia.
Clarice Lispector

Enseñé a Clarice Lispector por primera vez en esos “survey courses” de las universidades norteamericanas organizados como introducción a una literatura y una cultura. En “Portuguese 301: Brazilian Civilization and Culture” incluí, como era bastante común en aquella época, *Laços de família*. Algunos años después, en *Vereda Brasil*—la colección que iniciamos en la editorial Corregidor con Gonzalo Aguilar y María Antonieta Pereira para publicar libros brasileños que no estaban traducidos al castellano o cuyas traducciones no habían circulado lo suficiente—comenzamos a traducir algunos libros de Clarice. Como todo traductor sabe, la traducción es un modo bastante peculiar, único, diría, de penetrar en un texto: lengua con lengua, texto y traductora entablan un contacto íntimo muy maravilloso que es difícil comparar con cualquier otra forma de lectura o crítica, si bien ambas tienen algo de esa pasión traductora. Lo cierto es que cuando me llamaron para

traducir *Água viva*, uno de mis textos predilectos desde que había comenzado a enseñarlo unos años antes en varios cursos y seminarios (en la universidad de San Andrés, en el Espacio Agüero, en el Malba), me pareció encontrar en ese texto una suerte de extracto esencial de la escritura de Clarice Lispector: algo así como el perfume de su escritura, un perfume enigmático y provocador.

La historia del texto es bastante única en la obra de Clarice. Solo luego de diversas lecturas de amigos y escritores reelabora sustancialmente el primer manuscrito y decide publicar *Água Viva* en 1973, en el ápice de su exitosa carrera literaria. Logra un texto que al mismo tiempo que resume, en un sentido de destilación química, toda su literatura, también consolida de modo contundente las marcas características de lo que será la literatura de Clarice Lispector durante esos años setenta que son fundamentales para una transformación del estatuto de la ficción en la literatura contemporánea.¹

Antes de esta novela, Clarice había publicado ya buena parte de su obra, novelas y cuentos reconocidos sin excepción por la crítica nacional e internacional: *Perto do Coração Selvagem*, *O Lustre*, *Laços de Família*, y *A Paixão segundo G.H.*, entre otros. Después de *Água viva*, en cambio, la escritora publicará una serie de textos que están más cerca de esta novela que de su literatura anterior: *A Via Crucis do Corpo*, *Onde Estivestes de Noite*, *Visão do Esplendor*, *A Hora da Estrela*, y, póstumamente, *Um Sopro de Vida*. Son textos donde el adelgazamiento de la trama narrativa da lugar a una exploración que hace de los textos, más que novelas, cuentos o crónicas, organismos palpitantes que se dejan atravesar por la fluencia de la vida y de una contemporaneidad que fulgura en pantallazos e imágenes de intensidad inusitada.

Otro modo de comprender la escritura de Clarice Lispector se hace evidente a partir de mediados de los años sesenta. Entonces comienzan a publicarse algunos textos, primero en los diarios, como crónicas, que luego integrarán diversos libros, compuestos por textos cortos. Muchos de esos textos posteriormente integrarán *Água Viva*, que señala una transformación entre la forma más tradicional de novela—que con muchas dificultades, Lispector había ensayado en sus novelas anteriores—y la invención de un nuevo modo de narración en el que la ausencia de una trama narrativa y la incorporación de referencias biográficas tienden a construir una intriga que parece desnudarse de sus constricciones formales y ficcionales, como

¹ Para esa transformación de la literatura brasileña de los años de 1970 y 1980, ver Garramuño 2009.

si se escribiera, como ella misma lo propuso, “con un mínimo de trucos” (Lispector 1998, 270-71). Allí ya es innegable el abandono del molde tradicional de la novela en una escritura que, sin haber dejado de ocuparse de estados interiores, conjuga esta preocupación por la interioridad de los personajes con algo definitivamente diferente y hasta opuesto: la preocupación por una cierta exterioridad. O sea, escritura que se concentra tanto en descripciones de cosas y objetos como en la incorporación de fragmentos sobre animales, flores y hechos, que no encuentran justificación evidente para su inclusión en una trama que, por lo demás, ya ha dejado de existir en tanto tal—esto es, en tanto articulación de una historia en torno a un planteo, nudo, desarrollo y fin. A partir de entonces, los textos posteriores son extremadamente fragmentarios, breves y esquemáticos y desarticulan la distinción entre lo ordinario y lo extraordinario, abriendo el espacio de la ficción para que esta pueda albergar una reflexión sobre el núcleo común de lo viviente.

En sus textos anteriores, Lispector ya se había aproximado a temas cotidianos y hasta banales en desmedro de los grandes acontecimientos de la literatura brasileña—y ésta es una de sus marcas de identidad más importante en el contexto de la literatura brasileña de la época—, pero en ellos todavía estaba presente una espectacular elaboración que se destacaba sobre la superficie pulida de la narrativa. En estos últimos textos, en cambio, la implosión de la trama narrativa deja al desnudo la médula inerte de sus preocupaciones, funcionando al mismo tiempo a manera de hendija hacia sus textos anteriores y como catapulta hacia el futuro de la literatura—como si “hubiera querido despojarse de artificios literarios”, según dijo Pessanha (Peixoto 1994, 67) de esa masa de fragmentos que más tarde, y luego de muchas correcciones, se convertiría en esta novela. “Eu trabalhei três anos em *Água viva*”, dijo Lispector. “E nesses três anos eu fui podando, podando, para nenhuma palavra fosse vazia, par que toda palavra tivesse alguma coisa a dizer” [“Trabajé tres años en *Água viva*. Y en esos tres años fui podando y podando para que ninguna palabra fuera una palabra vacía, para que todas las palabras tuvieran algo que decir”] (Lispector 2004, 82. Traducción propia). El resultado es un texto en el que toda trama novelesca, e incluso hasta los componentes más elementales de la narrativa, están presentes pero reducidos a su mínima expresión, suplantados por una suerte de fluir de la escritura en el que los momentos de revelación se entrelazan y conectan para conformar un relato sobre el fluir de la vida, sobre la latencia de la vida orgánica donde flores, animales y cápsulas breves de acontecimientos parpadean de modo intermitente. “Mais que um instante, quero o

seu fluxo” [“Más que un instante, quiero su fluir”], dice el personaje protagonista que escribe el texto, “o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga” [el instante ya es una luciérnaga que se enciende y se apaga, se enciende y se apaga”] (Lispector 1998, 15; 2005, 27. Traducción propia).

1. *La novela expandida: “Yo, que escribía con las entrañas, hoy escribo con la punta de los dedos”*

Algunos de los fragmentos que posteriormente se incluyeron en *Água viva* aparecieron en la primera edición de *A Legião Estrangeira*, en una parte titulada “Fundo da gaveta”, cuyo prólogo dice:

Esta segunda parte se chamará, como uma vez me sugeriu o nunca assaz citado Otto Lara Resende, de “Fundo de gaveta”. Mas por que livrar-se de que se amontoa, como em todas as casas, no fundo das gavetas? Vide Manuel Bandeira: para que ela me encontre com “a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar”. Por que tirar do fundo da gaveta, por exemplo, “a pecadora queimada”, escrita apenas por diversão, enquanto esperava o nascimento de meu primeiro filho? Porque publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão. (Lispector 1977, 3)

[Esta segunda parte se llamará, como una vez me sugirió el nunca asaz citado Otto Lara Resente, de “Fundo de Gaveta”. Pero, ¿por qué librarse de lo que se amontona, como en todas las casas, en el fondo de los cajones? Vide Manuel Bandeira: para que ella me encuentre con la casa limpia, la mesa puesta, cada cosa en su lugar. ¿Por qué sacar del fondo del cajón, por ejemplo, “la pecadora quemada”, escrito solo por diversión, mientras esperaba el nacimiento de mi primer hijo? ¿Por qué publicar lo que no sirve? Porque lo que sirve tampoco sirve. Además, lo que obviamente no sirve siempre me interesó mucho. Me gusta de un modo cariñoso lo inacabado, lo malhecho, aquello que torpemente ensaya un pequeño vuelo y cae sin gracia en el suelo.] (Traducción propia)

Clarice publica algunos de esos fragmentos en ese libro de 1964, y posteriormente, de modo independiente, los textos de esta segunda parte de *A Legião Estrangeira* volverán a aparecer en *Para não esquecer*, en 1978.

Existen dos manuscritos que recuperan estos textos y fueron elaborados minuciosamente en lo que acabará siendo publicado en 1973 como *Água viva: Objeto gritante y Atrás do pensamento*. En uno de ellos, se lee una referencia a este ir y venir de los textos de libro a libro. Dice Lispector:

Acontece o seguinte: eu vinha escrevendo esse livro há anos, espalhados por crônicas de jornal. Sem perceber, ignorante de mim que sou, que estava

escrevendo meu livro. Essa é a explicação para quem me lê e me reconheça: é porque já leu anteriormente em jornal. Gosto da verdade. (1971a)

[Ocurre lo siguiente: yo venía escribiendo ese libro hace años, esparcidos por crónicas de diario. Sin darme cuenta, ignorante de mí que soy, que estaba escribiendo mi libro. Esa es la explicación para quien me lee y me reconozca: es porque ya me leyó antes en el diario. Me gusta la verdad.] (Traducción propia)

Ambos manuscritos, mucho más largos que *Água viva*, mantienen episodios autobiográficos claramente identificables que se desindividualizaron en el texto final. También ese mismo impulso de borramiento de lo autobiográfico se ve en el borramiento de todo rasgo individualizante de los personajes. Mientras que en esos manuscritos algunos tienen nombres, en *Água viva* estos aparecen tachados y reemplazados por las palabras “el-él” y “El-ella”. El texto, así, se va depurando de lo autobiográfico y lo personal, reduciéndose radicalmente.

A pesar de esa reducida concentración—la novela tiene alrededor de ochenta páginas—, y a partir de ese consciente ascetismo y despojamiento que logra llegar al hueso desnudo de lo narrable, puede decirse que *Água viva* es algo así como una novela *expandida*: una novela en la que cabe de todo, desde episodios y acontecimientos hasta reflexiones, pensamientos, impresiones y una imaginación que no está limitada por los contornos de lo real, aunque éste sea su objeto de exploración. “No quiero tener la terrible limitación de quien vive sólo de lo que es pasible de tener sentido. Yo no: lo que quiero es una verdad inventada”, dice la voz de la pintora que se ha sentado a escribir que reconoce como responsabilidad propia “ocuparse del mundo”:

Todos os dias olho pelo terraço para o pedaço de praia com mar e vejo as espessas espumas mais brancas e que durante a noite as águas avançaram inquietas. Vejo isto pela marca que as ondas deixam na areia. Olho as amendoeiras da rua onde moro. Antes de dormir tomo conta do mundo e vejo se o céu da noite está estrelado e azul marinho porque em certas noites em vez do negro o céu parece azul-marinho intenso, cor que já pinteí em vitral. Gosto de intensidades. Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não tem. No Jardim Botânico, então, fico exaurida. Tenho que tomar conta com o olhar de milhares de plantas e árvores e sobretudo da vitória-régia. Ela está lá. E eu a olho.

Repare que não menciono minhas impressões emotivas: lucidamente falo de algumas das milhares de coisas e pessoas das quais tomo conta. Também não se trata de emprego pois dinheiro não ganho por isto. Fico apenas sabendo como é o mundo. (Lispector 1973, 55-56)

[Todos los días miro por la terraza hacia el pedazo de playa con mar y veo

las espesas espumas más blancas y que durante la noche las aguas han avanzado inquietas. Veo esto por la marca que las olas dejan en la arena. Observo los almendros de la calle donde vivo. Antes de dormirme me ocupo del mundo y veo si el cielo de la noche está estrellado y azul marino porque en ciertas noches en vez de negro el cielo parece azul marino intenso, color que ya pinté en un vitral. Me gustan las intensidades. Me ocupo del niño que tiene nueve años de edad y que está vestido de trapos y delgadísimo. Tendrá tuberculosis, si es que todavía no tiene. En el jardín botánico, entonces, quedo exhausta. Tengo que ocuparme de millares de plantas y de árboles y sobre todo de la victoria regia. Ella está ahí. Y yo la miro.

Fíjate que no menciono mis impresiones emotivas: lúcidamente hablo de algunas de las millares de cosas y personas de las que me ocupo. Tampoco se trata de empleo ya que no gano dinero por esto. Sólo aprendo cómo es el mundo.] (Traducción de Florencia Garramuño en *Lispector* 2005, 80-81)

Ocuparse del mundo—*tomar conta*, en portugués—es también cuidarlo amorosamente, en una voz que lo recorre deteniéndose en objetos y situaciones narradas a un tú al que se dirige la pintora. Entre ese tú—que es tanto amante como lector—y la pintora que escribe, se teje una intimidad afectiva que nada tiene de personal, sino que se define como exposición ante aquello otro que es toda materia viviente. “Es que el mundo de afuera también tiene su ‘adentro’, de ahí la pregunta y los equívocos”, dijo Clarice. “Quien lo trata con ceremonia y no lo mezcla consigo mismo no lo vive, y es quien realmente lo considera ‘extraño’ y ‘de afuera’” (*Lispector* 2004, 83).” Esa pintora comparte rasgos evidentes con la escritora Clarice Lispector: su casa, su escritura, la playa vista desde su departamento, sus hábitos de escritura y hasta algunos acontecimientos de su vida. Sin embargo, los datos biográficos se distancian de la posibilidad de componer una biografía porque ese yo no busca contar su propia historia sino hacerse responsable de aquello que se narra aceptando su vulnerabilidad frente a lo vivido: “no quiero ser biográfica”, dice la narradora, “quiero ser bio” (50). En ese *tomar conta do mundo*, pues, la búsqueda del núcleo descarnado de la vida manifiesta el deseo de exhibir en un yo y en un tú lo que éstos tienen en común con todo organismo vivo: “No tengo estilo de vida; alcancé lo impersonal”, dice *Água viva*. Entre historias que le ocurren a la pintora, historias que ese yo ha vivido en carne propia e historias ocurridas a otros personajes (un “él”, o un “ella”, como el texto nombra a los personajes para evitar toda personificación), la novela avanza hacia un despojamiento de todo rasgo personal. Si se abandona una particular forma de vida, por lo tanto, es para llegar al núcleo de lo viviente impersonal.

Y llegar a lo impersonal no significa sólo despojar a lo personal de toda distinción particularizante, de todo dato identificatorio. Significa sobre todo despojar a lo humano de sus prebendas y abrirse a lo que en él es vida pura. De allí deviene la convivencia con lo animal y lo vegetal. La pintora se ocupa tanto de situaciones como de pequeñas historias de animales y plantas que no son fábulas sino imágenes de una igualdad entre seres y modos de vida. Leo una de estas historias de animales:

Conozco una historia pasada pero que se renueva. El él me contó que vivió durante algún tiempo con parte de su familia que vivía en una pequeña aldea en un valle de los altos Pirineos nevados. En el invierno, los lobos famélicos bajaban de las montañas hasta la aldea a olfatear la presa. Todos los habitantes se encerraban atentos en su casa para abrigar en la sala ovejas y caballos y perros y cabras, el calor humano y el calor animal—todos alertamente oían el rasguño de las garras de los lobos en las puertas cerradas. Escuchando. Escuchando. (Traducción de Florencia Garramuño en *Lispector* 2005, 69)

Se trata de una igualdad entre lo animal y lo humano que no supone ni necesita de la semejanza, sino que se basta a sí misma con la compartida exposición a las fuerzas de la vida. Se trata de narrar la vida, sin más, sin someterla a individualizaciones o singularidades, pero también sin dejar de afirmarla desde un sitio que se reconoce a sí mismo como responsable.

En esa variedad de modos de vida, no pueden faltar las historias de flores. La primera es la historia de una rosa, cuya inclusión en el texto se justifica porque la rosa “actuó de un modo que recuerda los misterios animales” (*Lispector* 2005, 76). Y en el inventario de flores que sigue al pequeño bestiario contenido en la novela es difícil decir si las flores son humanizadas o si son los sentimientos y emociones humanas las que aparecen resignificadas por su asignación a determinadas flores:

La violeta es introvertida y su introspección es profunda. Dicen que se esconde por modestia. No es así. Se esconde para captar su propio secreto. Su casi no perfume es gloria sofocada pero exige de las personas que lo buque. No grita nunca su perfume. La violeta dice levedades que no se pueden decir. (*Lispector* 2005, 77)

No se trata de una indistinción entre lo humano y lo orgánico, sino de un horadamiento de lo humano para ahuecar en él un sitio en el que sea posible imaginar la convivencia entre diferentes formas de vida.

Así como los límites personales se desdibujan en esta suerte de impersonalización fundamental en busca de lo común y compartido, también los límites de los libros y de los géneros se ponen en cuestión en esta obra radical. Los

episodios que ya habían sido publicados en crónicas—el inventario de flores, algunas de las historias de animales, ciertos episodios biográficos—y en otros libros exhiben una presión ejercida sobre los límites de los libros, de los géneros y de lo narrativo mismo. Esto demuestra, más allá de la mercantilización de la escritura, la fuerte pulsión corrosiva que Clarice ejerció ante una idea de literatura cuyos límites ayudó a expandir más que ninguna otra escritora o escritor de su época.

Con algunos fragmentos de *Água Viva*, la artista norteamericana Roni Horn (2005) construyó su obra *Rings of Lispector*. Extrajo frases del texto y las imprimió sobre mosaicos de goma en espirales que toman una dirección y enseguida se vuelven hacia otro lado, obligando al espectador a contorsionarse y dar vueltas con su mirada y cuerpo, a enroscarse y desenroscarse sobre sí mismo para poder leerlas, sumergido en el remolino que arman las palabras. Arrancadas de la superficie horizontal de la escritura, las frases toman cuerpo, densidad y color. Con esos mosaicos, Horn alfombró el piso de uno de los salones de la Hauser and Wirth Gallery en Londres, evocando los pisos de las plazas de juegos para niños de los Estados Unidos. Las mismas frases, detrás de la balastrada de la escalera, flamean verticales, impresas en serigrafías. Una de ellas dice: “Sí, quiero la palabra última que también es la primera que ya se confunde con la parte intangible de lo real”. Escapándose del marco de la tela, en el borde mismo de la tela, la frase fluye en el espacio como el texto de Clarice: tocando la parte íntima de lo real.

En esta última, Clarice Lispector está la escritora que amarán los jóvenes rebeldes brasileños de los años setenta, los nuevos escritores que se zambullen en la indistinción entre escritura y vida y que harán de la experiencia un pilar fundamental de sus prácticas literarias: Caio Fernando Abreu, Ana Cristina Cesar, João Gilberto Noll, entre otros. Y de este texto tomará un fragmento el músico Cazuzá—integrante de la banda de rock *Barão Vermelho*—para construir con él una canción, “Que o Deus venha”, que cantarán, entre otros, Cássia Eller, quien muriera por una sobredosis de heroína. Y es que esta última Clarice Lispector puede circular sin dificultades del diario a la literatura, de los recitales de rock a las galerías de arte, ya que desdobra y despliega su literatura anterior convirtiéndola en algo más que aquello que hasta entonces se entendía como literatura. Allí donde había relato ahora hay texto, una escritura sin ley (*écriture féminine*, dirá la filósofa francesa Hélène Cixous), y en esa escritura aparecen, sin las veladuras de la ficción, las cuestiones que habitaban la ficción de Clarice desde sus inicios (Cixous 1990).

Si a partir de esa implosión de la forma en la última Clarice Lispector ese intento por acercarse a lo real incomprensible se hace más evidente, es posible decir que ese impulso estuvo también presente en la literatura más temprana de Clarice Lispector. Que ese experimentalismo técnico que sus primeros y lúcidos críticos percibieron tempranamente no era sólo un nuevo intento modernizador por transformar el lenguaje literario, sino una forma de hacer que éste se acercara con mayor intensidad a lo que en la vida más se acercaba a la experiencia pero que no se confundía con el acontecimiento.

Silviano Santiago percibe algo semejante en la Clarice Lispector “primitiva”, en la Lispector que todavía no es la Clarice Lispector de *La hora de la Estrella* (1977), pero que sí, quizás, sólo puede ser leída desde la perspectiva de la literatura brasileña posterior a 1970—a la que pertenece, por otro lado, el mismo Santiago. Dice Santiago:

la gran contribución de Clarice a la literatura brasileña (y al desarrollo del conocimiento filosófico en el Brasil) es la de haber cuestionado el concepto de “experiencia”, tal como fue definido por Kant y los neokantianos. Al demarcar el territorio de la experiencia por la reducción de lo real a lo racional, y viceversa, Kant configuró y nos transmitió un concepto tacaño, ciego a la religión y lo irracional. La conceptualización de Kant creó un vacío que solo podría ser redimido por un concepto más alto y más amplio de experiencia. En ese sentido, esclarecedor para comprender la originalidad de la propuesta filosófica de Clarice es la lectura del ensayo del joven Walter Benjamin, titulado “Programa para la Filosofía futura” (1918). En él el filósofo señala la necesidad de concebir la experiencia como algo que también incorpora lo pre-racional, lo mágico y hasta incluso la locura (. . .). (2013, 231)

En la cultura brasileña contemporánea a estos textos de Clarice Lispector, son comunes esas búsquedas. La artista brasileña Lygia Clark, por ejemplo, construye en esos años una serie de obras tituladas *Bichos* realizadas en metal. Compuestas generalmente por cuadrados, triángulos y circunferencias, estos planos están unidos por bisagras que permiten que estas obras se doblen y desplieguen en diversas combinaciones, a partir de la participación del espectador, que deja de serlo, para convertirse en algún modo en alguien que establece una relación con la obra. Dijo Lygia Clark sobre los *Bichos*: “Es un organismo vivo, una obra esencialmente actuante. Entre tú y él se establece una interacción total, existencial. En la relación que se establece entre ambos no hay pasividad, ni tuya ni de él” (1998: 121).

Mário Pedrosa, en una de las lecturas más tempranas de la obra de Lygia Clark, advierte sobre los *Bichos* que la insinuación de que el espectador intervendría en la construcción azarosa de la obra es falsa. Según Pedrosa,

los bichos de Lygia viven precisamente porque conjugan una fuerza expresiva a veces orgánica con un dinamismo espacial matemático. Las severas estructuras de las que parten predeterminan en el espacio las variaciones, deformaciones y transformaciones que se operan sobre el gesto del espectador. Predeterminan no sólo esas metamorfosis sino también las características de cada conjunto. Se trata, en realidad, de un arte regido por leyes matemáticas, perfectamente insertas en la teoría de grupos. (1981, 200. Traducción propia)

Como quiera que sea, esta apelación al organismo vivo va a implicar una fuerte impugnación a una noción de obra artificial, con trucos, separada de la vida, que es lo que justamente estas intervenciones vendrán a intentar elaborar, cuestionando los marcos institucionales del arte de la época. En el caso de Clarice, el haber llegado al hueso desnudo de la narración, el haber llevado la literatura a poder decirlo todo sobre lo humano (como señaló Evando de Nascimento), y—yo agregaría—incluso a poder decirlo todo más allá de lo humano, Clarice Lispector se convirtió en una inspiración fértil para que la cultura contemporánea fuera ensayando y encontrando formas y dispositivos poderosos para expandir sus fronteras.

Bibliografía

- Areas, Vilma. 2006. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das letras.
- Cixous, Hélène. 1990. *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clark, Lygia. 1998. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Horn, Roni. 2005. *Rings of Lispector*. Göttingen, Alemania: Steidl.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lispector, Clarice. 1971a. *Atrás do pensamento*. Manuscrito. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- _____. 1971b. *Objeto gritante*. Manuscrito. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa.

- _____. 1973. *Água viva*. Rio de Janeiro: Arte Nova.
- _____. 1977. *A Legião Estrangeira*. São Paulo: Ática.
- _____. 2004. *Clarice Lispector. Cadernos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- _____. 2005. *Água viva*. Traducción de Florencia Garramuño. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Nascimento, Evando de. 2012. *Clarice Lispector. Uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Pedrosa, Mário. 1981. "Significação de Lígia Clark". En *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva.
- Peixoto, Marta. 1994. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Santiago, Silviano. 2013. "La clase inaugural de Clarice Lispector". En *La ciudad sitiada de Clarice Lispector*, traducido por Florencia Garramuño. Buenos Aires: Corregidor.